



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESIS DOCTORAL

*Presencia de Arquetipos “Mexicanos” en la Pintura  
Mural de Diego Rivera. El Mural del  
Palacio Nacional (1922–1935)*

AUTOR: RUBÉN ESPINOSA CABRERA

DIRECTORA DE TESIS: TERESA CAMPS MIRÓ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA  
DEPARTAMENTO DE ARTE Y MUSICOLOGÍA

2017



# SUMARIO

INTRODUCCIÓN | 11

PRIMERA PARTE | 21

1. Un mural y una intensa y múltiple labor pictórica | 23
2. La técnica del fresco: baba de nopal | 33
3. Los murales prehispánicos en “el ojo del microscopio” | 47
4. Epistolaria. Del Cenáculo del Ateneo de la Juventud Mexicana para...  
la invitación de un antiguo ateneísta | 57
5. Y el ateneísmo se hizo añicos | 79
6. Los compatriotas: “católicos de Pedro el ermitaño y jacobinos  
de época terciaria” (y se odian los unos a los otros, con buena fe) | 105
7. Vasconcelos y la convocatoria a los intelectuales, a los artistas...  
¿el viraje, de una educación elitista a una de masas? | 117
  - 7.1. “El loco Vasconcelos” | 118
  - 7.2. La cultura o el renacimiento del espíritu | 123
  - 7.3. El discurso del rectorado | 127
8. Una casa para los mexicanos | 137
9. Del Anahuac a París. Los precolombinos conquistan occidente | 163
  - 9.1. Dar su lugar universal al arte mexicano | 168
  - 9.2. El mural de Diego que no fue a la Exposición de Arte Mexicano de París:  
*Sueño de paz y pesadilla de guerra* | 175

- 9.3. Un tercero en la discordia, Gerardo Murillo, el *Dr. Atl* | 180
- 9.4. La Exposición de Arte Mexicano. Un exordio nada nacionalista | 184
- 9.5. Paul Rivet, y Fernando Benítez, René Avilés y otros:  
cuando los aztecas conquistaron París | 191
- 9.6. Los aztecas, de París a Estocolmo, un sueco  
estudia a los antiguos mexicanos | 200
- 9.7. Los Azteca y el Arte Mexicano, retornan a la Patria | 210

## SEGUNDA PARTE | 223

- 1. ¿Un proyecto plástico pictórico para México? | 225
  - 1.1. ¿Por qué ha venido a la patria? | 225
  - 1.2. Vine para pintar a México... desde México | 233
- 2. Noticias sobre el Mural de Palacio Nacional | 251
  - 2.1. El boceto de 1925 en la danza de los murales... | 251
  - 2.2. El boceto y la entrada de los Arquetipos Mexicanos... | 256
  - 2.3. Buscando un hombre sencillo y sincero. El charro  
mexicano y... “su pareja”, la tehuana | 267
- 3. El Palacio Nacional, mole de piedra y símbolo “de la voluntad nacional” | 279
  - 3.1. Los vetustos edificios públicos | 279
  - 3.2. ¡Una pintura mural, hacer pintura mural! Y un caudillo  
con insólitas ideas pictóricas | 289
  - 3.3. Una antigua fortaleza hispana “de orden toscano,” para...  
un mural moderno y mexicano | 303
  - 3.4. Una galería palaciega de imágenes del poder | 323
- 4. Vicisitudes del boceto para el Palacio Nacional | 335
  - 4.1. Aceptación del boceto | 335
  - 4.2. Modificaciones al boceto | 363
- 5. Fuera de «*El machete*», dentro de los muros | 383
  - 5.1. El Órgano de los pintores comunistas | 383
  - 5.2. Un pintor «machetero» rebasado por la situación política y social | 389
  - 5.3. ¿Obreros imaginarios, obreros reales? Un pintor–director  
sin Escuela de Pintura qué dirigir | 399
- 6. De arte revolucionario y constructivismo | 423

- 7. El mural, pintura histórica, arquetipos | 459
  - 7.1. Pintar México, pintar la lucha heroica de las masas | 459
  - 7.2. Los personajes y los escenarios del mural | 467
    - 7.2.1. Figuras y escenarios. El mural en un *filme* semi oficial | 467
    - 7.2.2. Diego Rivera, fue controversial y amaba las culturas prehispánicas y Quetzalcóatl “fue un vikingo” | 475
    - 7.2.3. Los elementos iconográficos del mural de la mito–historia diegoriveriana | 499
      - 7.2.3.1. Muro Norte. Las figuras del mito de los antiguos mexicanos | 500
      - 7.2.3.2. Muro Sur. Las figuras del México de hoy y mañana. Un socialista contra los capitalistas | 500
      - 7.2.3.3. Muro Occidente (escenario 1). México–Tenochtitlán en pie de guerra y La Conquista | 503
      - 7.2.3.4. Muro Occidente (escenario 2). Las uvas de la Independencia | 504
      - 7.2.3.5. Muro Occidente (escenario 3). De los Imperios a las Repúblicas. Invasores, conservadores y masones | 505
      - 7.2.3.6. Muro Occidente (escenario 4). Encuentro trágico de dos masones | 507
      - 7.2.3.7. Muro Occidental (5). La paz porfiriana y la tromba revolucionaria | 508
  - 7.3. Los indios “degradados” del Dr. Villa | 511
    - 7.3.1. El indio... | 511
    - 7.3.2. Los indios en las imágenes del mural | 527
- 7.4. El arquetipo como barrunto del sujeto social de la historia | 522
  - 7.4.1. Y... el arquetipo del pueblo | 522
- 7.5. Quetzalcóatl, un arquetipo franciscano «reencarnado» en Karl Marx, un *sui géneris* masón | 578
- 7.6. El arquetipo del primer héroe y la primera derrota de la nación mexicana | 599
- 7.7. Don Hernando Cortés y Doña Marina en el mito de *La Malinche* | 622
- 7.8. Los arquetipos religiosos | 635
- 7.9. Católicos, masones, comunistas | 651

EL FINAL | 699

NOTAS | 683

TRABAJOS CITADOS | 845







## INTRODUCCIÓN

Nos propusimos como objetivo principal un estudio de un fragmento de la obra mural del pintor mexicano Diego Rivera (1886–1957), específicamente el de la presencia de arquetipos «mexicanos» en el fresco de la escalera del Palacio Nacional de Ciudad de México, al que se le conoce con un tema sobrepuesto, el de *La epopeya del pueblo mexicano*. En lo que sigue, vamos a exponer algunos elementos que permitan aclarar cómo procedimos. El mural fue ejecutado por temporadas, entre mayo de 1929 y noviembre de 1935. Para enfocar el origen del proyecto, tuvimos que añadir algunos años más, retrocediendo en el tiempo a 1922, que fue el año cuando Diego, ya instalado en México, inició la serie de murales que ejecutaría durante el resto de su vida, creando un verdadero y multitudinario laberinto de imágenes, en donde destacan las figuras mexicanas, las cuales incluso las infiltró en sus frescos norteamericanos. Nos interesaba entender por qué, viniendo de la intensa experiencia de la vanguardia parisina, decidió pintar murales. Especialmente cómo se reinstaló en una pintura figurativa y cómo, a la par que aprendía técnicas del fresco y la encáustica, llegó a concebir las imágenes del mural del Palacio Nacional. Este par de interrogantes nos fueron trasladando al mundo del pintor, que él estaba convencido no podía ser otro que el mundo del pueblo mexicano que el pictóricamente transportaba a sus muros. Si hay algo que está presente en las Dos Partes en que se dividen los diez y seis capítulos que integran la tesis, esa es la voluminosa presencia de Diego Rivera y su pueblo, tal y como sucede con la presencia de los arquetipos en el fresco revisitado y estudiado por nosotros. Y está presente a tal grado que

esta imagen misma del «pintor del pueblo», podría tomarse como uno más de los arquetipos “mexicanos”, imagen que está implícita en nuestros textos.

Aunque Diego Rivera nos acompaña a cualquier parte por donde nos hemos asomado, nunca pretendimos contar su vida, a la que ya le han consagrado sendos y variados estudios biográficos, además de que frecuentemente aparece vinculado en la vida de otros muy numerosos y variopintos personajes de aquella intensa época, cuando en México se vivió una utopía cultural. Nuestro objetivo, como lo hemos externado en otros momentos de la investigación, ha consistido en comprender de dónde, cómo y por qué llegaron a su pintura las figuras que paulatinamente se transformaron en imágenes y luego en arquetipos, es decir en auténticos y penetrantes símbolos de la mexicanidad capturada, representada y propuesta por Diego Rivera. Operación en la que el mismo pintor pasó a convertirse en símbolo de esa misma mexicanidad. Las figuras del pintor, al principio provocaron el desconcierto e incluso el espanto entre los primeros que las veían, como el veterano liberal don Francisco Bulnes, autor de *El verdadero Juárez* (el pastorcito indio que llegó a Presidente), o entre el público del “buen gusto” de clase media, que las descalificaron como los “monotes” de Diego, o como “la indiada de Rivera”, que soterradamente le refunfuñó el mismo José Vasconcelos, contrariado porque el pintor hacía lo que quería, pero sobre todo porque en lugar de pintar paisajes y ninfas, Diego empezó a saturar los muros con las imágenes a gran escala del *hombre ordinario*, común y corriente del pueblo mexicano. Esos “ademanos violentos”, sólo evidenciaban que la misma revolución social que había llevado al pintor a subirse a los andamios, para empezar a representarla y proyectarla con medios monumentales, había dejado incólume el sentimiento arraigado de gruesos sectores de la población, de “sentirse avergonzado” por tener que cohabitar en un País de indios (la «auto denigración» de la que habló don Samuel Ramos). En cuanto más arreciaban los ataques, el pintor se empecinaba más en figurar los callosos y ásperos pies de “los indios huarachudos”, poniéndolos al nivel del muro, por el que inevitablemente tendrían que pasar algunos de estos auto denigrados que simulaban no saber, que en el fondo ellos mismos albergaban

“un indio” en su fuero interior. Diego mismo, en gesto simbólico franciscano, se despojó de su vestuario de pintor parisino y empezó a enfundarse en rudo overol y a calzar gruesos huaraches de indio.

El estudio de *la figura y el lugar* (Pierre Francastel). Las figuraciones de Diego Rivera no son las de un diletante. La pintura que va del Renacimiento a los impresionismos avivó la conciencia de que la imagen visual, es de gran impacto entre el ojo que la proyecta, el pincel que la hace presente y el ojo que la percibe (Luego llegan Duchamp y compañía). La pedagogía del ojo, que un pensamiento perspicaz de nuestros días ha calificado como pintura ocularcéntrica (Jorge Juanes). Diego advertía la potencia que podía estar encerrada en la más sencilla de las imágenes. Lo observa a leguas, o más bien desde los corredores altos de la SEP, pues cuando sus figuras causaban la irritación de algunos; por otro lado ve que en otros despierta la sensibilidad adormecida por toneladas de arte inútil. Sus figuras, vistas simplemente como figuras, que aunque a veces alcanzaban altura, “de tanto volver una y otra vez a las mismas”, “se convertían en monotonía y en vulgar ideología”, “que ahogaba toda estética”, para al final eliminarla, que decían de la pintura de Diego Rivera los *Contemporáneos*, mediante críticos contratados, como el artista Gabriel García Maroto. Este pintor español, que desde las páginas de la Revista *Contemporáneos* atacaba —decía Diego— su emergente pintura mural azuzado por sus enemigos del “arte puro”. La Revolución Mexicana ya tenía a sus bardos —decía Maroto— los autores de los anónimos corridos de la revolución, y *la balada revolucionaria* (el fresco de Diego Rivera de la SEP) ya nada tenía que hacer. Pero el ejercicio plástico pictórico de Diego no va a dejar de desplegarse, pues cuando unos sólo veían figuras o “monotes” y otros sólo alcanzaban a decir que se trataba de mala copia europea, burda ideología, el pintor interpelaba, aludiendo a los *Contemporáneos* ¿y qué pintura no es propaganda? ¿El arte puro? Las figuras de Rivera tal vez no encontraron su lugar en los muros, con todo y que, como reconocía el propio García Maroto, a veces alcanzaban a erigirse como volumetría pictórica y no simple estampería. Técnicamente el *Quattrocento*, pero también el cubismo habían hecho su tarea en Diego, aunque hoy se ha dudado de esta afirmación.

Las figuras y la técnica. Mal que bien, las figuras ahí estaban, brotando como hongos en los muros, aunque no por un proceso biológico sino técnico y plástico pictórico. El maestro Raúl Anguiano, otro de los pintores del catálogo de la «escuela mexicana de pintura» (cuya manera de pulsar el dibujo alguna vez le mereció el fugaz elogio de Salvador Dalí) en alguna de sus entrevistas, reconocía lo que habían aportado “los padres fundadores”, cada cual en el muralismo, en la gráfica y en el diseño. Pero Anguiano destacaba el gran papel que desempeñó Xavier Guerrero, uno de los arietes del primitivo muralismo, al que reconoce como maestro muy formal, poco o nada bohemio, no dado a trasnochar. Xavier Guerrero —decía don Raúl que a la vez citaba a Alfredo Zalce— “revisaba los muros, hacía lista de materiales y supervisaba el proceso [...] sugería aspectos de composición y de color”, les apuntaba: «el mural, no es un cuadro grande, ni una estampa íntima, es para apreciarse a distancia (desde ahí) el espectador camina, baja o sube escaleras [...] está en movimiento», cuando este pintor indio hacía acto de presencia en “la obra”, literalmente de albañilería y en los andamios, los ayudantes decían: ¡Ya llegó el “mero-mero”! es decir, el que en las dificultades con que topa el oficio, sabe lo que hay que hacer. Según Octavio Paz, Xavier Guerrero junto con Ramón Alva de la Canal, evitaron la catástrofe que se cernía sobre los murales, al no aplicar la técnica precisa en la argamasa emplastada en las paredes. De la Canal tuvo el tino —escribió Paz— de escuchar a uno de los albañiles que hacían ese trabajo y que les “reveló” la técnica que había visto y aplicado en las pinturas de las paredes de las pulquerías. Enseñanza del oficio, que también había recibido Diego Rivera, aunque nuestro pintor contaba la historia de una manera diferente a Octavio Paz, que escribió, que en sus años de preparatoriano (1930), pudo ver a Diego trepado en los andamios de la escalera del Palacio Nacional y que muy pronto se impacientó del muralismo, pues dice que los muralistas, eran dogmáticos estalinistas y que le parecían “el equivalente estético del Partido de la Revolución Mexicana”, excepto Orozco.

De manera que las figuras de aquellos edificios públicos, no fueron simples estampados y, llevarlas del boceto al estarcido y del estarcido al diagrama del muro, requirió de un proceso de trabajo orquestado y colectivo, en donde se tiene que resolver creativamente la obra, para que no quede simplemente como “decorado por encargo”, para hacer lucir las paredes de un edificio público, a

gusto del funcionario en turno. En la ejecución de la obra hay algo más, según nosotros, el oficio y la voluntad del pintor, que puede o no lograr imágenes acopladas y que encajen plásticamente con los muros y arquitectura a los que se adhieren. En nuestra investigación está implícita una valoración de la estética de Diego Rivera, pero nuestro objetivo, como venimos exponiendo, se centró en esta presencia de las figuras que van a alcanzar un peso simbólico y en conjunto una suma de arquetipos de lo mexicano. En primera instancia de “lo mexicano indio”, en segunda instancia de lo mexicano popular y finalmente de lo mexicano revolucionario y proletario, en donde, a través de levantar un vigoroso “nuevo hombre”, se busca exaltar una parte de la cultura que se ha mantenido reprimida por supuestos sentimientos o complejos históricos de inferioridad. Y no estamos haciendo sicología barata, pues el mismo Diego Rivera confiesa que él vivió la experiencia de sentirse “apocado” en el extranjero.

Dice Juan Rafael Coronel Rivera, que su abuelo, Diego Rivera, obtuvo sus modelos para hacer las pinturas de la Secretaría de Educación Pública, de los pobladores indios de San Juan Teotihuacan, las mismas que despertaban pavor entre los del mal gusto académico. En Teotihuacan, un equipo “multidisciplinario”, que veía el problema de la marginación social y sus causas, inauguró el estudio científico de la población india, que incluyó antropometría y fotografía, estas indagaciones se encuentran concentradas en el voluminoso estudio de don Manuel Gamio (*La población del valle de Teotihuacan, el medio en que se ha desarrollado*), con todo y las imágenes antropológicas; pero serían las imágenes de Rivera —dice su nieto— las que inmediatamente reemplazarían la realidad, en aquella búsqueda de “los verdaderos mexicanos” (el libro duerme en la estantería de la Biblioteca del INAH y los murales, mal que bien siguen haciendo su propósito). Aquellos años habían sido los de mayor exaltación del proyecto del *renacimiento mexicano*, que buscaba diferenciarse de los *clichés* del Nacionalismo Cultural decimonónico de pretensiones ilustradas y de catolicismo acendrado. Un grupo pequeño pero aguerrido, y con “buena intención”, impulsaba una Educación y una Cultura que ya era ineludible que tenía que diseñarse para las masas. En este sentido, los hombres más preparados, aun tocados por el elemento popular de la revolución burguesa, se dieron a la tarea de buscar “lo mexicano” en los ámbitos de la ciencia y el arte, en la literatura (los

ateneístas sintetizaban), en la música, en la pintura, en la historia, etc. En esa “coyuntura”, Diego Rivera fraguó los arquetipos de que hablamos para nuestra investigación, en medio de un pequeño debate: Cultura o Cultura de Masas.

Vamos a meternos en un terreno complicado, pero que podemos decir que avistamos en el proceso de nuestra investigación. Primero y rápidamente acudimos en parte al trabajo del alemán Erwin Panofsky pues en materia de los procedimientos en el estudio de los Íconos, él es el pionero y la autoridad, además de que dejó hechas sus proyecciones iconológico–iconográficas en las representaciones murales bizantino y renacentistas, lo cual nos parecía *ad hoc* para el caso del fresco redivivo de Diego Rivera, en la medida de nuestro entendimiento lo empleamos, sobre todo en la Segunda Parte del trabajo. Más reciente está la propuesta de análisis iconográfico del joven medievalista francés, Jérôme Baschet que actualiza el tema de la historiografía de la imagen (que ha planteado el tema del objeto y la inseparable materialidad del ser de la imagen). Por otro lado, al hablar del “Poder del Ícono”, el filósofo mexicano–coahuilense Mauricio Beuchot, que va siguiendo a C. G. Jung en su interpretación sobre el símbolo, ensaya algunas reflexiones que repasamos brevemente. Los ámbitos de la exploración del hombre encuentran su límite en la zona que ha sido identificada como Mito e Irracionalidad. La filosofía, la psicología y el mismo pensamiento positivo “se originan en el mito y en lo irracional”, que subyacen en el fondo de la conducta racional y consciente en cada ser humano, en cada uno de sus actos irreductibles. Las disciplinas que exploran esas zonas proponen que el sueño es un material con el que pueden trabajar en el desciframiento del Misterio, el que subyace en el fondo y que se plantea que es posible observarlo por este medio del material de los sueños.

Pero también está el material de “los mitos, de los ritos y de los cuentos infantiles”, temas que propiciaron la ola de la simbología (Vladimir Propp), que después de dos siglos o más de racionalismo y lingüística unívoca, con el romanticismo, posibilitó que emergiera la otra parte pasional que también “rige” la conducta del animal humano. Es posible, propone Jung, que aun sean muy pocas las zonas del ser humano de las cuáles sólo estamos viendo asomarse algunos rasgos, “cosas” del ser humano que no se pueden conceptualizar. La

simbología (jungiana) explora pues estas enorme zona pantanosa con la que nacemos todos y cada uno de los seres humanos. Por ejemplo, como símbolos ¿qué hay detrás de la palabra Dios? ¿De la palabra Razón? Los símbolos conducen a cosas “profundas y elevadas” que, obviamente están fuera del alcance de lo comprensivo inmediato. La antropología de las religiones comparadas ha intentado acceder al pantano (Jean-Pierre Vernant).

Pero el problema es exponencial, aunque ambiguo, cuando llevamos el símbolo al ámbito de lo colectivo. Ahí está el muy ambiguo concepto del “inconsciente colectivo”, que hasta ahora —según le hemos podido oír a C. G. Jung— sólo ha podido avistar “una forma reguladora de sus productos”, que son los arquetipos. Estas *formas*, cuando permiten percibir o visualizar el fondo Misterioso son capaces de conmocionar a la zona de la conciencia individual y colectiva. Todo aquel que consigue presentar el arquetipo —dice Beuchot siguiendo a Jung— “habla con voz estertórea con figuras trasmitidas de todos los tiempos, eleva lo temporal a lo eterno”. Añadiendo la reflexión de Jung, sobre “el secreto de la virtud del arte”, que propone que ahí, en “el proceso creador (es) donde podemos seguirlo” pues es posible que ahí se genere una “revivificación inconsciente del arquetipo” y esto “en una elaboración del mismo hasta llegar a la obra acabada”. El artista, “parte de la insatisfacción de su tiempo concreto y se conecta con el pasado, encontrando el arquetipo que pueda suplir las deficiencias y unilaterales de su época”. Cortemos aquí.

Todos estos elementos teórico metodológicos no nos han sido indiferentes, pero tampoco pretendemos sostener que a partir de estas clarividencias, vamos a emprender aquí una aplicación precisa de sus postulados. Coincidimos discretamente con estas categorías, en la medida en que podemos advertir que la pintura mural de Diego Rivera, especialmente la de la escalera del Palacio Nacional, llega a establecer un vínculo incluso lúdico, con algunos arquetipos que han estado en el fondo del colectivo mexicano, al cual nuestro pintor re presenta en conflicto y hasta desgarrado, proponiendo con sus imágenes conmover el fondo reprimido y desde ahí incitar al «pueblo mexicano», para que éste se asuma como sujeto de la historia. Nos parece que hay mucho de esto, independientemente de que se trate solamente de figuras y escenarios que Diego



nos las envuelve bajo su categoría de «arte útil» o arte para el pueblo y por el pueblo. Una iconografía que no puede evitar caer no tan sólo en “el exceso ideológico”, sino sobre todo y es lo que nos parece altamente significativo, en la mito historia nacional. Nuestro pintor, Diego María Barrientos, se encontraba en medio de tres tormentas, una que no lo dejaba y que venía de su maestro Santiago Rebull, que le reveló el secreto del Número Mágico, lo cual si bien le permitió enfocar con precisión sus dibujos, lo va a mantener anclado en el naturalismo (los realismos decimonónicos). La otra tormenta, la vanguardista constructivista que le llevaba al mundo de la vida, pero que le parecía imposible para el pueblo. Y una más que era un exabrupto pseudovanguardista, el del realismo socialista. Por eso su pintura mural quedó atrapada en medio de los realismos, unos del pasado y otros del presente.

Para la investigación, procuramos apoyarnos en algunos de los que hemos considerado muy significativos exégetas de la obra muralística de Diego Rivera, tanto los que fueron contemporáneos del pintor, como los que a la distancia han empezado a romper el cerco apologético o contra apologético del pintor, sobre todo el que se empeña en ver a Diego Rivera como paradigma de lo mexicano (qué decir del uso demagógico de su figura). Así, visitamos con atención los textos de lo que el propio Diego decía de su obra; el material reunido por doña Ida Rodríguez Prampolini en torno a la Crítica de Arte en la Prensa del Siglo XIX; lo que también compiló Xavier Moysén para el Siglo XX, sobre todo lo que atañe a los Textos de Diego Rivera; los ensayos de la crítica de arte que publicaba José Juan Tablada en la Prensa de esos días; los reproches que posteriormente le lanzó José Vasconcelos a Diego Rivera y a los muralistas en sus enormes *Memorias*, lo expuesto por sus enemigos, los entonces muy jóvenes *Contemporáneos*, la crítica más favorable que le brindaron poetas como Carlos Pellicer y Luis Cardoza y Aragón; los elogios e inocultable simpatía que sentía por el pintor don Fernando Benítez que comparó el fresco del Palacio Nacional, con el barroco mexicano decorado del interior de la Iglesita de Santa María Tonantzintla; los estudios biográficos como el de Bertram D. Wolfe, que no fueron del agrado de Diego; o con el que estuvo completamente de acuerdo por ser una especie de autobiografía que le escribió Loló de la Torriente; el más reciente del equipo de investigación de Juan Rafael Coronel Rivera que en parte

recupera las Memorias Diego–Loló; el análisis inconventional de Jorge Juanes, que en su momento hizo de la obra de Diego Rivera, con motivo de uno de sus Homenajes; el valioso Catálogo Razonado *Diego Rivera Obra Mural Completa* coordinado por el mismo Juan Rafael Coronel Rivera.

También hicimos la consulta hemerográfica, bibliotecaria y archivística correspondiente, en la Biblioteca “Miguel Lerdo de Tejada”, en donde nos prestaron un rico material hemerográfico que no hemos podido agotar y en cuya clasificación personal participaron el Profesor Arturo Moreno Martínez, la Profesora del IEMS Cecilia Clausen Galarza y el Pasante de la Licenciatura de Historia de la ENAH Alán Ríos López; la Hemeroteca y Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México, la primera que conserva verdaderas joyas bibliográficas; la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia en donde tuvimos acceso al enorme estudio multidisciplinario del antropólogo Manuel Gamio, a la misma Biblioteca de la Escuela Nacional de Antropología e Historia que conserva una colección del legendario Periódico «*El Machete*», la consulta de nuestra colección personal de la Revista Frente a Frente que fue Órgano de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios; especialmente y aquí dejamos constancia de nuestro agradecimiento a María Elena González por el apoyo para la consulta que pudimos hacer en el Archivo Digital Diego Rivera–Frida Kahlo del Museo Frida Kahlo “Casa Azul”. Paralelamente consultamos también los documentales y la cinematografía en torno al Arte de México, que ya no pudimos incorporar en la Bibliografía que aparece al final. Y nuestra pequeña, pero selecta biblioteca personal.

La investigación fue posible por una Beca Para Estudios de Doctorado en el Extranjero por parte del entonces Programa de Mejoramiento del Profesorado (PROMEP) de la Subsecretaría de Educación Superior de la Secretaría de Educación Pública (SEP), mi agradecimiento especial a la MC Guillermina Urbano Vidales. También fue posible por la licencia que me otorgó el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Escuela Nacional de Antropología e Historia para los cuales trabajo, mi agradecimiento al Etnólogo Manuel Posada y a la secretaria María del Pilar Mejía Luna (de la ENAH), que soportó el embrollo administrativo de la Beca. Y desde luego, no habría sido posible llegar hasta

el fin del trabajo, sin la Dirección académica y el Apoyo moral de la Doctora Teresa Camps Miró, Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona, los méritos, si los hay son de ella, los errores son míos.

# PRIMERA PARTE



## 1. UN MURAL Y UNA INTENSA Y MÚLTIPLE LABOR PICTÓRICA

Empecemos por presentar la ficha técnica del Mural que nos proponemos estudiar y que nos proporcionan Juan Rafael Coronel Rivera y su equipo de investigación y de catalogación presenta los siguientes datos:

Mural de Diego Rivera *Epopéya del Pueblo Mexicano*. Escaleras.

Fresco y Encáustica

Superficie total: 277 m<sup>2</sup>

Escaleras del Palacio Nacional

Plaza de la Constitución, Ciudad de México.

1. Muro norte. México antiguo.

(realizado entre 1929–1930)

Superficie total: 66,27 m<sup>2</sup>

2. Muro poniente. De la conquista a 1930.

(realizado entre 1929–1931)

Superficie total: 144,29 m<sup>2</sup>

A. La invasión norteamericana

B. Conquista y colonización española

C. La Reforma

D. La Independencia de 1810

E. La Revolución de 1910

F. La intervención francesa

3. Muro Sur. México de hoy y mañana.

(realizado entre 1934–1935)

Superficie total: 66,44 m<sup>2</sup>

(Lozano & Coronel Rivera, 2006, pág. 195).<sup>1</sup>

La cronología de esta pintura mural conocida como *Epopéya del Pueblo Mexicano*, objeto de nuestro análisis, indica que se llevó a cabo entre mayo de 1929 y el 20 de noviembre de 1935. No obstante, el proyecto del mural al menos se remonta al año de 1925, lo cual ha sido posible constatar por medio de un boceto completo del mural en donde aparece la fecha y la firma de Diego. Los valiosos dibujos que ahí figuran abocetados, actualmente se encuentran resguardados en oficinas administrativas del Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad. En un tiempo esos dibujos se exhibieron en alguna de las salas, es decir a la vista del todo el público.<sup>2</sup> Juan Rafael Coronel Rivera nos informa que este boceto, junto con otros, figura en el catálogo de obra de la exposición retrospectiva del pintor realizada hacia finales de 1931 (*One man Exhibition*) en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (Lozano & Coronel Rivera, 2006, pág. 197). Este boceto de 1925 y el mural ya concluido en 1935, muestran que se aplicaron modificaciones sustanciales, las cuales haremos explícitas en nuestro estudio.

Cuando nos adentramos en los años de la ejecución del mural de la escalera del edificio del Palacio Nacional *Epopéya del Pueblo Mexicano* 1929–1935 (en adelante le llamaremos «el mural de la Escalera»), es fácil comprobar que el pintor mantenía una intensa y frenética actividad. Trabaja en las pinturas que representan la lucha agraria, tanto en oficinas administrativas, como en la ex Capilla de la Escuela de Agricultura de Chapingo, entre 1924–1927, bajo el mecenazgo de los funcionarios agrarios Ramón P. Denegri y Marte R. Gómez; viaja a la Unión Soviética para asistir a las fiestas de conmemoración por el 10º aniversario de la Revolución de Octubre, al menos pinta gran número de

acuarelas con temas sobre la vida y la lucha del campesinado y el proletariado soviéticos, entre octubre de 1927 y junio de 1928, ahí no realiza un mural que aparentemente estaba ya proyectando; al regreso a México en junio de 1928, termina de pintar el *Corrido de la Revolución Proletaria*, en el 2º del *Patio de Las Fiestas* de la Secretaría de Educación Pública de México, ya sin la presencia del Ministro de Educación José Vasconcelos; realiza ciclo de pinturas al fresco, *Salud y vida*, además de cuatro vitrales de colores en el nuevo edificio de la Secretaría de Salud de México, entre 1929–1930; en el Palacio de Cortés de la ciudad de Cuernavaca, ejecuta el mural la *Historia de Morelos de la Conquista a la liberación Zapatista* entre 1930–1931, “encargo” del embajador norteamericano Morrow; tableros para el Museo de Arte Moderno de Nueva York pintados entre 1931–1932, invitado por Frances Flynn Paine la asesora cultural de los Rockefeller; mural para el City Club de San Francisco *Alegoría de California*, develado en marzo 1931 en el edificio de la Bolsa (la torre Stock Exchange), contratado por el presidente de la Asociación de Arte de San Francisco. William Gerstle; mural del Instituto de Arte de San Francisco *La construcción de un fresco* concluido el 31 de mayo de 1931; los frescos *La Industria de Detroit*, 1932–1933, contratado por el magnate Henri Ford; pinta *El hombre en la encrucijada* en el edificio de la RCA del Centro Rockefeller de Nueva York entre 1932–1934, que luego será vuelto a pintar para el Palacio de las Bellas Artes de la Ciudad de México; y el fresco *Retrato de América* en New Workers’ School, Nueva York, en 1933. Hasta aquí el recuento de los murales de esta intensa etapa, dentro de cuya red nosotros centramos o abstraemos el mural de la Escalera. Mientras viajaba de una ciudad a otra, de un País a otro, incluso de un continente a otro, Diego pintaba. De este recuento y complicado entramado de murales, es fácil desprender la envergadura del proyecto plástico–pictórico que el artista traía entre manos o literalmente “entre pinceles” y también que el mural de la Escalera estuvo sometido a múltiples intervenciones e incidencias tanto pictóricas como extra–pictóricas, las cuales necesariamente lo afectaron en el sentido del proyecto y tema originales y que en gran parte ya han sido explicitadas (por diversos autores).

Cuando a Marte R. Gómez, en vista de la larga amistad que este había mantenido con el muralista y por ser uno de los más reputados coleccionistas de su



obra<sup>3</sup>, alguien le pidió hiciera explícito el sentido de la obra de su amigo, entre otras cosas escribió las siguientes palabras:

[...] no es fácil explicar en dos cuartillas, que en superficie hacen apenas un área de menos de seis decímetros cuadrados, lo que representa una obra como la de Diego Rivera que, para medirse, requeriría más bien que se le aplicara la técnica que los estudiantes de ingeniería aprenden en el capítulo de topografía, que se llama planimetría, y puede que hasta en el capítulo de la geodesia, si se tienen en cuenta las superficies curvas: bóvedas, cañones y pechinas, en las que Diego Rivera fue dejando su obra genial (Gómez, 2013, pág. 98).<sup>4</sup>

Si “desde fuera”, para tener una idea de la magnitud, si para “medir” el tiempo de realización, nos atenemos a las fechas de mayo de 1929 a noviembre de 1935, tendríamos que el pintor empleó 5 años y 7; pero si vemos “desde adentro” el trabajo en realidad abarcó 18 meses en una primera ejecución, 6 meses en una segunda y otros 12 meses más para la tercera, que juntas hacen un total de 3 años. En cuanto a las horas invertidas en este fresco de la Escalera es difícil saberlo, pero podemos indirectamente imaginar esa “jornada laboral” gracias a este importante testigo que fue don Marte, quien siguió de cerca los procesos del trabajo muralístico de la Escuela de Agricultura de Chapingo (de la cual en esos días él era su Director) prácticamente oliendo los muros y escuchando los ronquidos del propio Diego:

Cuando trasladábamos a Chapingo la Escuela Nacional de Agricultura y Diego hacía allí sus frescos hoy famosos, dormíamos los dos como únicos huéspedes de un inmenso dormitorio y puede comprobar que Diego trabajaba hasta tarde en la noche y que después, a las 3 o 4 de la madrugada, llegaba su fiel maestro albañil Rojano a despertarlo para decirle que algún tramo de muro ya preparado tenía el grado de humedad requerido. Diego se incorporaba al instante y regresaba a la tarea.

En la fiebre de la creación, Diego solía permanecer sobre el andamio horas y horas: 10, 15, 20, hasta 30 horas inclusive, sin descender como no fuera para

satisfacer necesidades imperiosas, entre las que él no contaba, por cierto, la de comer. Un día trabajó hasta perder el conocimiento y caer exhausto del andamio (Gómez, 2013, pág. 104).

Desde luego que no hay jornadas de 30 horas, pero algunos de sus amigos y camaradas, recuerdan que era difícil “hacer que Diego baje del andamio”. Si calculamos un promedio de 12 horas diarias por 5 días a la semana durante 3 años, tenemos un total de 2,160 horas invertidas en pintar 277 metros cuadrados que son los de la superficie que ocupa el mural de la *Epopeya del Pueblo Mexicano*.

Ahora bien, veamos un poco otro ángulo que a veces se escapa en torno al tamaño de la obra muralística de Palacio Nacional, y que nos parece pertinente recuperar aquí. El mural de la Escalera quedó sellado el 20 de noviembre de 1935, pero como cualquiera puede comprobar, con el paso del tiempo y los avatares de la cultura y la política mexicana se tomó como una primera parte de un proyecto más amplio, que quería abarcar los restantes muros del corredor del Primer Piso del Palacio Nacional.

El proyecto —presentado en 1941— comprendía la realización de 31 tableros al fresco sobre un bastidor transportable, distribuidos a lo largo de los cuatro lados del patio central y colocados entre vanos y puertas. Sin embargo, sólo llegó a efectuar 11, interrumpiendo su ejecución en varias ocasiones. El desarrollo temático sería una visión sintética del pasado, partiendo de la época precolombina y culminando con la Constitución de 1917 (Coronel Rivera, 2006, pág. 437).

Por diferentes razones (incluso de salarios) el proyecto de los frescos de los corredores, quedó “a medio hacer”. Desaparecido Diego, se empezó a barruntar una cuestión, misma que nos la recuerda don Marte R. Gómez. Habiendo quedado inconclusos los trabajos que durante años el pintor venía realizando en los muros del corredor del Palacio Nacional y luego de su muerte, estaba la “duda” sobre continuar o no los 31 tableros y, en caso afirmativo, quién podría poseer, técnica y moralmente, la capacidad y la autoridad para terminar la obra. Sobre todo, si cabía la continuación del proyecto ya sin el pintor, el cual

además no había dejado ni siquiera un guión que pudiera orientar eventuales trabajos de “conclusión”. Parece que, temerariamente se barajaron algunas posibilidades que por fortuna —pensaba don Marte— no se concretaron. Así, los frescos del corredor quedaron como actualmente se pueden ver en esos 11 tableros claramente ejecutados por Diego. Los temas concretos: La agricultura. Lo que el mundo le debe a México (gran diversidad de productos agrícolas); Arquitectura. La cultura en México Antiguo; La gran Tenochtitlán (vista desde el mercado de Tlatelolco); Pintores y tintoreros; Arte plumaria y orfebrería; Fiestas y ceremonias. Cultura totonaca; El (extracto de la sabia del árbol del) hule; El (cultivo del) maíz; El (cultivo del) cacao; El amate y el (extracto de la sabia del) maguey; Llegada de Cortés a Veracruz o la colonización.<sup>5</sup> A estas alturas, el pintor ha dominado la técnica del fresco, lo que se puede apreciar muy bien en el *Tablero de La Gran Tenochtitlán y el Tianguis de Tlatelolco* (el “mercado prehispánico”), cuyo conjunto iconológico ha servido para alimentar el imaginario de la historia nacional, en generaciones de niños educados por los regímenes políticos de la Revolución Mexicana.<sup>6</sup>

A don Marte, le tocó, en diversas ocasiones y proyectos, estar en los andamios junto al pintor y de sus recuerdos nos proyecta imágenes de Diego en momentos de la ejecución de los frescos, en esos corredores del Palacio, en donde el político y coleccionista no oculta su admiración y reconocimiento hacia el pintor amigo:

Hoy, lo encuentro con una copia fotostática tomada del *Códice Borbónico*<sup>7</sup> y dibuja directamente sobre el muro con un largo carbón que sostiene al extremo de una varilla, a la que guía con una delicada presión del dedo índice. Le hago la observación, se ríe, y me dice:

—En el libro de la Pintura, de Cennino Cennini, se dice: “*Cuando sepas componer en una pared, podrás decir que eres un fresquista*”.

Diego es realmente, en estos momentos, el mejor fresquista de México. Está en la cumbre de su fecunda carrera artística, terminando una obra que debe ser admiración de las generaciones futuras (Gómez, 2013, pág. 128).

Y ésta otra imagen regocijante:

El fresco que ya terminó y que se relaciona con la Región de Papantla es una maravilla: allí están la pirámide, un juego de pelota, la escena espectacular de los voladores; luego, figuras de guerreros y comerciantes suntuosamente ataviados. Y todo con una frescura de color que está a mil leguas de las sombrías tonalidades que usara Diego en la Secretaría de Educación Pública (Gómez, 2013, pág. 128).

No deja de advertirse la inclinación especial de Don Marte hacia Diego, que con todo y ser su visión la visión de un político, es la visión de un político bien informado y amante de la cultura y el arte y que, desde luego, es representativa y está recargada del *nacionalismo cultural* que vivieron aquellos años. Desde luego que la obra de un artista no se “mide” por la cantidad de metros cuadrados acumulados. En realidad sólo es el tiempo el que nos indicará si una obra ha nacido en su momento con el vigor y ceñida a las reglas y principios del arte, si esta ha implicado “un nuevo territorio del arte”. Es un lugar común hablar del muralismo de Diego Rivera y/o del muralismo de “los tres grandes”, como el movimiento “continuador” del arte Bizantino y del Renacimiento italiano” o del *fresquismo* en los tiempos del arte de vanguardia, al que Diego Rivera agregaba la tradición “olvidada” de los “murales prehispánicos” y que según él está en el trasfondo de su obra, lo cual también ha sido visto como el propio *primitivismo* del pintor.

En una de las últimas entrevistas hechas a un nonagenario Raúl Anguiano, reconocido pintor y gran maestro de la “plástica mexicana”, don Raúl nos recordaba el sentido nacional que se imprimía a ese movimiento cultural en sus “años de oro”:

[...] Hay mucho talento en México para las artes plásticas, no se agota. Y si hablamos de Muralismo, yo diría que lo que hace falta es el mecenazgo de la Iglesia, el Estado o la Iniciativa Privada para que florezca el muralismo ¡que es la expresión más antigua de México desde las cavernas de Baja California,

desde los frescos de Bonampak, que ya en el siglo VII y IX eran superiores a los del Giotto que era del siglo XIII!<sup>8</sup>

Si un movimiento como el muralismo mexicano surge “identificándose” o comparándose, ni más ni menos que con el gran movimiento del *fresquismo* renacentista y más aún pretende constituirse como su continuador para la contemporaneidad, está obligado a demostrarlo, para lo cual es preciso Hacer Obra (así con mayúsculas) si no igual, al menos proporcional al movimiento de referencia con el cual se quiere empatar o a partir del cual quiere relanzar lo propio contemporáneo. Es válido comparar dos movimientos semejantes (al menos formalmente), incluso es válido comparar lo grande con lo pequeño, siempre y cuando no confundamos lo uno con lo otro. Pero aquí no queremos ensalzar ni demostrar una pretendida superioridad, ni del *fresquismo* del renacimiento sobre el muralismo, ni mucho menos del muralismo sobre el Renacimiento. Sólo un Raúl Anguiano que a sí mismo, como artista plástico, se consideraba ante todo *un dibujante*, tiene algo de autoridad para meterse en esos meandros, para decir que “los frescos de Bonampak... ya eran superiores a los del Giotto”, ya sea sólo para refrescar, setenta años después, ¡el temerario propósito del muralismo mexicano! o más bien para insuflar aliento al trabajo de los artistas plásticos de México, para que el arte de México no se deje de estar enganchado al movimiento imparable del arte mundial. Lo que es importante es entender la actitud y el significado de un movimiento que habiendo experimentado con las vanguardias artísticas, ahora (es decir en su momento) se dice continuador en primer lugar de sus técnicas, la técnica del fresco. Y como decimos, lo primero que se puso a hacer fue demostrarlo, ejecutando no un mural, sino multitud de murales.<sup>9</sup>

Hay que empezar a comprender el sentido que esta palabra *Renacimiento (cultural) mexicano*, ha tenido en el discurso de la historia del arte mexicano.





## 2. LA TÉCNICA DEL FRESCO: BABA DE NOPAL

### BUSCANDO LA CERA ORIGINAL

El tema de la técnica del fresco aplicada por Diego Rivera en sus pinturas de muros, es uno de los tópicos más conocidos y usados para resaltar la calidad europea de nuestro pintor, al valerse de las técnicas empleadas por “los grandes maestros del Renacimiento”. Pero, contradictoriamente también ha servido para mostrar que la misma técnica ya había sido empleada por “los antiguos mexicanos” y, por lo tanto, al aplicarla Diego lo que hacía era fundamentar una pintura nacional, mexicana. Conviene ahora resaltar “los orígenes” de toda esta tecno pintura.

Pero, que no todo lo del *fresquismo* empezó en Italia, Diego mismo lo anota en sus *Escritos*: “Empecé a interesarme por los colores de la cera y la resina desde 1905, sobre todo con la idea de poder hacer un sustituto de los colores al óleo de Rafaelli (Rivera, 1999, pág. 328)”.<sup>10</sup> La búsqueda habría partido del postimpresionismo, más concretamente del puntillismo o divisionismo de Georges Seurat. Según Rivera, el pintor Degás, desde “su profundo clasicismo” habría encontrado en el puntillismo “la continuación natural de su sentido constructivo en la composición”, solamente que las grandes Obras de Degás, habrían sido ejecutadas *al pastel*. Esta técnica, y la del puntillismo, que facilita la división de tono, pero que carece de la consistencia del óleo, habrían “impulsado a muchos pintores a la búsqueda de colores”. Conservar la versatilidad del pastel, pero



sin la fragilidad. Así, la Escuela de París en conjunción con “la nueva ciencia del color” estaba en mejor posición para “comprender las obras del pasado”. Delacroix para conseguir su encáustica “molía los pigmentos con una emulsión hecha de cera (resina de Elemi)”, disuelta en esencia de espliego y en una solución de copal. Todo un tratamiento a que eran sometidos los pigmentos y las esencias resinosas, alcanzaba un “estado semilíquido” altamente manejable con el pincel. Así, era más fácil entender de dónde provenía la fuerza de color y movimiento de las pinturas, por ejemplo, de San Sulpicio.

En México, en la época que me interesé por colores que fueran como el pastel, pero con las condiciones del óleo, ignoraba todo esto y sólo tenía a la vista los colores al óleo sólidos de Rafaelli, cuya primera caja llegada a México a la tienda “La Paleta”, situada en el callejón del Espíritu Santo, de los hermanos Urquidi, adquirí con gran sacrificio (Rivera, 1999, pág. 328).

Al preguntar sobre la clave del misterio del pastel-óleo a su “amigo y mentor” Gerardo Murillo (el *Dr. Atl*), quien en México era considerado como el “apóstol del divisionismo”, no aclaró nada. Rivera comprende que la búsqueda “en pos de una pintura a la cera, pero más precisamente a la encáustica”, debe ser por cuenta propia (Rivera, 1999, pág. 329). En México y luego en París, emprende investigación empírica y también acumula “todo el material teórico sobre el procedimiento a la cera” (tratado de pintura de Henri Montavert). El pintor afirma haber dado con un folleto redactado por un modestísimo y “oscuro farmacéutico y químico”, un Durozier, quien supuestamente “había vendido las sustancias químicas y preparado la paleta para los murales de San Sulpicio”. O sea que según Diego su búsqueda lo llevó a los secretos de Delacroix y por lo mismo a los de la pintura de cera, sin necesidad del “amigo y mentor”.

Pero todo esto no era la encáustica que él buscaba y así resuelve que tiene que “ir a la fuente”, es decir a, “las pinturas griegas, coptas, egipcias, y romanas”, las cuales “guardaban enigmáticamente el secreto de su ejecución” (Rivera, 1999, pág. 330). Lee en latín la *Historia Natural* de Plinio (“el hombre más sabio de su época” según Aulio Gelio) en donde, el Viejo, “habla de los métodos para pintar”. ¡Diego queda atónito!, Montavert se había equivocado en su traducción

de Plinio, había leído que la encáustica era “un aceite de pino y piedras”, cuando en realidad la palabra usada por el Viejo era *petróleo* y no «pino» (Rivera, 1999, pág. 330). Abreviando, el resultado de sus experimentos y de su indagación finalmente llevaron a Diego a utilizar “un vulgar soplete de plomero” (en vez de la antorcha en-petrolada que usaban los antiguos pintores de Plinio), con el que ensaya, en París, “sobre colores molidos con emulsión de copal y cera disueltos en esencia de petróleo”, obteniendo “el resultado de los antiguos en cuanto a la materia” (Rivera, 1999, pág. 331). Esa fue la técnica para el mural *La Creación* en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria ya en México. Un mural que de paso nos informa que originalmente tenía proyectada, como tema, la Historia de la Filosofía, desde el Pitagorismo hasta el Materialismo Dialéctico y que sólo quedó en el Pitagorismo.<sup>11</sup> Un mural que Diego mismo afirma su influencia ítalo-bizantina, según su plan y acorde con el tema (*La Creación*) y que habría desembocado en un realismo monumental (en coherencia con su ideología materialista dialéctica) (Rivera, 1999, pág. 332).

Y Rivera pasa a describir el procedimiento aplicado en *La Creación* y que reproducimos *in extenso*:

Una vez establecida la composición: se dibujan las partes sobre el aplanado seco de cemento de los muros, se hace una incisión a cincel afirmando los contornos. Luego se prepara el muro con una capa de copal puesta a fuego, calentando la superficie con el soplete y frotando sobre ella en caliente los tejos de copal mexicano. Sobre esta preparación se pinta usando los pigmentos molidos “con una emulsión de volúmenes iguales de cera disuelta al baño de María en esencia de espliego a calidad pastosa, y mezclada a igual volumen y densidad semejante de resina de Elemi, igualmente disuelta en esencia de espliego y copal, disuelto en petróleo esencial a 50 % una y otras resinas.” (Rivera, 1999, pág. 333). Se establece la composición, se dibujan las partes sobre el aplanado seco de cemento de los muros, se hace una incisión a cincel afirmando los contornos. Se prepara el muro con una capa de copal puesta a fuego, calentando la superficie con el soplete y frotando sobre ella en caliente los tejos de copal mexicano.<sup>12</sup> Sobre esta preparación se pinta usando los pigmentos molidos “con una emulsión de volúmenes iguales de cera disuelta al baño de María en esencia de espliego

a calidad pastosa, y mezclada a igual volumen y densidad semejante de resina de Elemi, igualmente disuelta en esencia de espliego y copal, disuelto en petróleo esencial a 50 % una y otras resinas.” (Rivera, 1999, pág. 333). Finalmente, los colores se pusieron sobre una paleta de lámina de hierro que se mantenía caliente por medio de soplete encendido continuamente durante el trabajo. Se trabaja sobre el muro con pincel e inmediatamente se cauteriza con la flama de soplete. Con los retoques, se hace otro tanto...

Diego Rivera es contundente con su primer mural:

Puede afirmarse en verdad que con esta pintura mural se restauró por primera vez desde la época greco-romana, la verdadera pintura a la encáustica (Rivera, 1999, pág. 333).

Así, nuestro pintor, asume que su técnica tiene unas bases no solamente renacentistas

1. Inicia en México cuando Diego se confronta con el auto-abasto de colores, propia de todo pintor.
2. Continúa en Europa, cuando en los círculos de la llamada Escuela de París, los pintores a partir del puntillismo o “división de tono”, se lanzaron en una “búsqueda de los colores”.
3. Estudio físico-químico de las técnicas empleadas por grandes pintores como Delacroix.
4. Investigación en tratados modernos y fuentes antiguas (H. Montavert, Plinio el Viejo), para entender el secreto de la pintura griega, copta, egipcia, romana.
5. Diego afirma haber pintado un mural basado en técnicas de la Antigüedad, pero Occidental, aunque usando una resina original, “mexicana”, el *copal*.
6. De paso, Diego, “revela”, a posteriori, que la técnica aplicada fue usada para un proyecto cuyo tema, encargado por José Vasconcelos (primer Rector de la Universidad Nacional de México, luego Ministro de la Educación), había estado centrado en una *Historia de la Filosofía*,

desde el Pitagorismo hasta el Materialismo Dialéctico y que mostraría desde influencias bizantinas hasta las de un “realismo monumental”.

ARENA, CEMENTO Y CAL.

LOS MAESTROS ALBAÑILES

Para continuar nuestra comprensión sobre el *fresquismo* del que venimos hablando, vamos a seguir al pintor mismo y nuevamente vamos a guiarnos por Marte R. Gómez, sobre lo que estos escribieron sobre este orden del trabajo de preparación y disposición de los materiales utilizados para el aplanado fino de los muros.

Si en la preparación de la cera había surgido un elemento “mexicano” (el *copalli*), ahora, en el tema de los aplanados aparecen nuevamente otros elementos significativos, en ese tono de la mexicanidad o “sello” mexicano de la plástica que empezaban a construir. Dentro de los pintores que fueron pioneros del movimiento,<sup>13</sup> Diego consideraba a Xavier Guerrero (1896–1974) como un pintor excepcional y junto a este encomiaba también a Ramón Alba Guadarrama, pues, el pintor, los tenía como “verdaderos decoradores populares” que se distinguían por que habían hecho “pintura mural como los antiguos” y “no como lo aprendieron muchos y lo practicaron otros, apoyados en los procedimientos que popularizó el pintor francés Charles Boudoin, seguidos en La Escuela de Pintura de Fontainebleau, que prepara el repellado de arena gruesa mezclando dos tercios de cemento y uno de cal, y el aplanado para el acabado con una mezcla terciada de arena, cemento y cal, agregando el pigmento al agua en porcentajes diferentes, según su naturaleza, más o menos pesado y más o menos fácil de adherirse al aplanado.” (Coronel Rivera, Rivera, & et.al., 2007, pág. 120).<sup>14</sup> En este párrafo que citamos, no hay más información sobre “el pintor francés Boudoin”, no sabemos si se trata de uno de los múltiples emigrados franceses que llegaron y se establecieron en México a lo largo del siglo XIX y que introdujeron una serie de artes y oficios y algunos, sobre todo artistas, que, en diferentes momentos, estuvieron ligados a la Academia de San Carlos en donde dejaron su impronta. Por otro lado, en cuanto a la Escuela de

Pintura de Fontainebleau, muy probablemente se refiere a la Segunda Escuela de ese nombre, que como es sabido se desarrolló en Francia a partir de los decorados del Palacio francés del mismo nombre y en donde, entre diversas artes, se ejecutó la técnica del *fresco*.

En diferentes textos, Diego reitera su reconocimiento hacia X. Guerrero:

El primero de nuestro grupo que trabajó al fresco, por cierto con éxito notable, fue Ramón Alva de la Canal quien se sirvió de las indicaciones teóricas que le hice de acuerdo con mis ensayos de esta técnica en París y mi aprendizaje de ella en Italia en 1920, y de las indicaciones prácticas de Xavier Guerrero, que como pintor decorador popular mexicano conocía esta técnica y realmente la enseñó al grupo (Rivera, 1999, pág. 334).

Más delante otro párrafo, que reproduzco *in extenso* para tener una idea detallada de lo que el mismo pintor afirma sobre la técnica finalmente afirmada, agrega:

En la Secretaría de Educación Pública ensayé un procedimiento que era de Xavier Guerrero y según él aseguraba, de tradición mexicana. El repellido se hacía con un tercio de cemento y dos tercios de cal mezclados con la arena e igual para el aplanado fino. Para pintar se extendía sobre este aplanado, rápidamente y muy sobre el fresco, una capa de lechada de cal muy remolida y bien apagada, a la que se mezclaba baba de nopal<sup>15</sup> que se obtenía dejando en maceración las pencas del nopal machacadas hasta que se pudrían, es decir, hasta que entraba en cierto grado de fermentación la emulsión gluco-resinosa. Con esta solución mezclada a mayor o menor cantidad de agua, se pintaba. El empleo de la baba de nopal como aglutinante, ha sido siempre familiar para templar los colores, no sólo a todos los pintores populares sino también a los albañiles, seguramente desde México prehispánico. El fresco así pintado era después bruñido a cuchara y al bruñidor.

Más tarde, debido a ciertos inconvenientes que presentaba este procedimiento, volví al tradicional. Después de varias experiencias, establecí el procedimiento que actualmente empleo y en el que elimino totalmente la

arena, para sustituirla con el polvo y grano de mármol de diferentes gruesos en las diferentes capas del fresco, usando cemento blanco para el primer repellado y sólo cal y polvo de mármol para las capas finales. Esto da mayor homogeneidad al material, pues cuando la carbonización llega a su máximo el fresco se convierte de hecho en una lámina de mármol, naturalmente más resistente que el fresco de tipo de cal y arena (los subrayados son míos) (Rivera, 1999, págs. 335–336).

Lo que Diego veía en el joven pintor Xavier Guerrero, desde luego puede explicarse por la maestría de su trabajo, pero también por el origen y trayectoria de este. Xavier, a decir de él mismo “indio nahoa y tolteca puro”, “de mi padre aprendí el oficio de un maestro en aplicación de cielos y muros de yeso, plafones y molduras.” Es decir, muy temprano fue introducido al trabajo de albañilería, uno de los oficios que en México “tradicionalmente” ha sido desempeñado por las clases más humildes, especialmente por los «indígenas» o por los campesinos que emigran a las ciudades y que no tienen más alternativa que engrosar las filas de los “trabajadores de la construcción”, a quienes los habitantes de la Ciudad de México desde tiempo atrás han puesto el mote despectivo de “macuarros”, que también es sinónimo de soez, vulgar, indio, sucio. Pero Xavier Guerrero no fue un ordinario albañil, pues su trabajo apegado a la construcción paulatinamente le permitiría descubrir una plástica, estudia en la porfiriana Escuela de Artes y Oficios para Varones la cual “contaba con talleres de carpintería, tornería, ajuste, pintura decorativa industria, fundición y herrería, además de dibujo constructivo y elementos de diseño...” Un joven que estaba preparado para la revolución plástica que se avecinaba. En pleno *villismo*,<sup>16</sup> mientras pintaba un mural en una Hacienda, fue reclutado por la leva. Junto con su padre trabajó para una “aristocracia del occidente” de México, que desde tiempo atrás se veía beneficiado e influido en su consumo por los productos que venían de “*La nao de China*” (sedas, porcelanas, muebles, tallas de marfil, etc.), ésta aristocracia adquirió la costumbre (aferrándose a un status) de hacer decorar los muros de sus Haciendas, labor en que eran maestros los Guerrero.<sup>17</sup>

Guerrero fue conocedor del *Art Déco* con el que curiosamente eran revestidas algunas de estas Haciendas porfirianas de principios de siglo xx. Instauró, en

la ciudad mexicana de Guadalajara en 1913–1914, el taller y sala de exposiciones de “El Centro Bohemio Occidental” junto con Guadalupe Zuno. En 1917 hace su primer trabajo público en donde se le nombra “inspector local honorario y conservador de monumentos artísticos de Tonalá, Municipio de Tlaquepaque (Estado de Jalisco)”. Desde este “cargo público” habría entrado en contacto directo con los artesanos y el arte popular, conociendo formas, diseños y colores... aplicados por los artesanos del pueblo. Para tomar su cargo público, se traslada a la Ciudad de México, cuando la presidencia de Venustiano Carranza (personaje del mural). En “la Capital” (Ciudad de México) se relaciona con “las corrientes” del incipiente nuevo nacionalismo cultural. Es de los comisionados por la autoridad cultural, para estudiar “el famoso mural *El Tlalocan: el paraíso de Tláloc*”.

Lugar al que llegaban las mujeres que morían de parto y los que morían ahogados, mural en el que se describe el viaje por siete ríos acompañados de dos pequeños perros; a saber el río de la casa de mariposas, el río de la danza, el río del canto, el río de los juegos malabares, el río de la poesía, el río de las flores y el río de la natación. Composición mural que analiza Guerrero en cuanto a técnica y cuya gama de rojos óxidos utilizará posteriormente en su asombroso autorretrato y sus cuadros de caballete en grisallas, en bistre y tonos en sanguina.<sup>18</sup>

La investigación arqueológica reciente, que se ha valido de instrumentos muy precisos, ha revelado que “la antigua ciudad de Teotihuacán” (la de “los dioses”), estaba completamente recubierta de color y por lo mismo, en efecto, ahí debió existir una “escuela de *fresquistas*” o aplicadores de técnicas del fresco. Pero para los días en que Guerrero acudió ahí comisionado, todo esto no se sabía y nadie hablaba de Teotihuacán como “una Pompeya mexicana”.

En el periodo de la llamada revolución constitucionalista (1917–1920), en los años en que el gobierno revolucionario de Venustiano Carranza mantenía una política ambiguamente anti-norteamericana, nace, en 1919, el Partido Comunista Mexicano (PCM), agrupación a la que Xavier Guerrero ingresaría y de la cual sería ferviente militante. Este Partido sin duda surgió, como otros, al influjo de la *Revolución de Octubre*, podemos decir que no como resultado de un proceso

histórico interno y no como un Partido vanguardia de una Revolución, a lo sumo como un grupo aliado de la revolución en su fase popular y nacional (quienes han hecho los cálculos hablan de un núcleo de 300 militantes por los años de 1928).<sup>19</sup> Por esta razón, personajes como el pintor y comunista Xavier Guerrero vivieron el arte que buscaban y que desarrollaron, como un arte de raíces locales y populares, consiguiendo acoplar su trabajo artístico de abierta orientación popular-nacional a su militancia comunista (o viceversa). Así se explica que Diego lo estimara como un genuino decorador popular, un “artista obrero”. Un artista que no se había formado en las Academias, sino en el pueblo. Ya en 1921 Xavier Guerrero se incorporó al “Renacimiento mexicano” que ya entrado el siglo xx se fue conociendo simplemente como «nacionalismo», que se entiende es un movimiento que en primera instancia es un movimiento cultural, (quizá) hasta ahora el movimiento más fuerte que se ha conocido en México desde aquellos años.<sup>20</sup>

Y más allá de “místicas” o “comunismo militante”, en *Textos*, Diego refiere que al propio Leonardo da Vinci, por un error técnico, se le había caído la pintura luego de terminar el fresco de *La última cena* teniendo que repetirlo, así mismo, nosotros podemos hacer el parangón de que el pintor se apoyó en Xavier Guerrero, quien lo que hizo fue “revelarle el secreto” (ancestral) para que su propia pintura no se le cayera por un uso indebido de la cal. Luego, entra perfectamente todo esto del carácter “indio” del pintor Guerrero y su apego a las tradiciones mexicanas del tratamiento del material de construcción, que Diego las asume como continuidad de los constructores de los tiempos prehispánicos, coloniales e independientes. El uso de *nopales* que se maceran en agua con cal, en efecto, fue y sigue siendo una práctica para el repellado de la albañilería mexicana, acostumbrada por los humildes *alarifes* o “macuarros” mexicanos en el aplanado fino de las paredes en las construcciones de casas, edificios, etc.<sup>21</sup>

La planta, la nopalera, es parte del signo y de la simbología de “la nacionalidad” o “identidad” mexicana. La bandera mexicana, como escudo, contiene en su centro la espinosa planta en nopalera, sobre la cual está parada un águila que devora una serpiente, todo en medio de una laguna. El mismo símbolo o ícono está en el centro del mural de la Escalera, aunque en este caso no devora una



serpiente, sino que sostiene en su pico (irreverentemente dicen los guías del mural), los símbolos aztecas o mexicas de “la guerra”.

Así pues, agregar nopales machacados dejándolos macerar en agua hasta que se pudren, fue un aprendizaje que Rivera adoptó de Xavier Guerrero. José Santos Valdez, compañero de uno de los discípulos, recuerda:

Siendo yo estudiante en la escuela de diseño “La Ciudadela” del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) con el Mtro. José Chaves Murado [sic] como director conocía a un ayudante de Xavier Guerrero en la tarea de aplanados y aplicaciones de materiales, al preguntarle sobre el Mtro. Guerrero respondió “no hablaba, únicamente para indicar materiales y herramientas, muy exigente y puntual. La tarea consistía en aplanados con capas de cal pútrida y yeso especial, en una pequeña sección aplicaba tierras de color, pigmentos. A los tres días o más, cortaba una parte para confirmar la penetración de color en el muro aun fresco, por eso la técnica se llama al fresco.”<sup>22</sup>

#### UNA AMALGAMA TÉCNICA ÍTALO-FRANCESA

Por su parte Marte R. Gómez, después de acervar que no hay duda que fue en París (en los años de la Gran Guerra) en donde Diego Rivera estudió y ensayó pintura al fresco, muestra los pasos que debió seguir el pintor. Primero se sometió “a la técnica bien explorada de los fresquistas del renacimiento, siguiendo al efecto la indicaciones del libro clásico de Mottez (pintor académico francés, 1809–1897) sobre la pintura al fresco...” (p. 99, Marte). Este Mottez, que tradujo el *Tratado* de Cennino Cennini, aplicando técnicas del fresco ahí estudiadas, habría trabajado con Delacroix en la Iglesia de *Saint-Sulpice*. Aprovecha “los ensayos al fresco con cal y cemento, hechos por el pintor Bissier, de Burdeos, y las realizaciones técnicas de los muros acondicionados para los frescos en *grisaille*, coloreados, que hizo Pourdelle para el teatro de los Champs Elysées.” Rivera hablaba de un maestro albañil Francois Duclose que trabajaba con el pintor Pierre Laffite y que “reconstruyó el procedimiento del fresco, en el que los pintores franceses del siglo XIX habían fallado.” (Gómez, 2013, pág. 99).<sup>23</sup>

Ya en México, Diego asume la tarea de perfeccionar los métodos tradicionales de los pintores populares, según él preservados por siglos. Aquí, como ya se ha dicho, Xavier Guerrero descendiente de familia de pintores decoradores, es pieza clave. La eficacia de los métodos —indica Marte R. Gómez— se puede ver en su trabajo realizado en la casa del director de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, que fue decorada por este cuando al mismo tiempo Rivera pintaba la Capilla de la misma Escuela. Don Marte también nos deja ver algunos resultados adversos:

[...] en los primeros *panneaux* de la Secretaria de Educación Pública, quiso innovar mezclando cemento a las dos primeras capas del aplanado, y resultó que la capa final de la lechada de cal que se aplicó en el fresco mexicano, no pegó bien sobre las partes de cemento. Todavía hoy parece como si aquello estuviera apolillado. Diego Rivera abandonó por eso un procedimiento tradicional, que el espíritu de investigación, la simple curiosidad o la fantasía habían alterado, falseándolo pero sin mejorarlo (Gómez, 2013, pág. 100).

La otra figura tradicional popular en la que Rivera refiere se apoyó fue la de Ramón Alba Guadarrama, quien le preparaba los muros entre los años 1923–1930. Alba Guadarrama conocía el método italiano y el mexicano que fueron amalgamados y aplicados con tan magníficos resultados que hoy se pueden apreciar en los decorados del cubo de la Escalera, es decir que este personaje intervino en los trabajos del aplanado fino del mural de la Escalera.

Ahondando —nuevamente indica don Marte— en “las técnicas prehispánicas”, estudia minuciosamente los procedimientos antiguos y encuentra que “la decoración al fresco se colocaba sobre un muro sobrepuesto de adobe. [...] A título de armadura, se mezclaban con el adobe o con el barro de que se hace el muro, fibras de origen vegetal y animal: de palma, de maguey y pelo. En las argamasas, si se examinan, se descubre que la fibra vegetal ha desaparecido y que sólo perdura la animal. Diego Rivera emplea, como los antiguos mexicanos, cabello humano (Gómez, 2013, pág. 100). Según don Marte, Rivera se valió de “pruebas de laboratorio”. Estos procedimientos se seguían usando en pleno siglo xx “para hacer muros de adobe en la región de Apizaco y Huamantla”.<sup>24</sup>

Los antiguos hacían un repellado de alta calidad en donde, a veces, la cal era sustituida “por cemento volcánico natural. En lugar de arena, para la capa de cal, se ponía polvo de tezontle y mármol.<sup>25</sup> Don Marte refiere el procedimiento:

La primera capa de adobe era siempre gruesa, de alrededor de siete centímetros de espesor. Sobre esta primera capa, todavía húmeda, se aplicaba una segunda capa muy fina, de cal mezclada con tezontle reducido a polvo, o con polvo de mármol, cuando se tenía esto a la mano. Finalmente, sobre la segunda capa se colocaba la lechada de cal para pintar. Muchas veces la capa de cal y tezontle era coloreada, especialmente de rojo, y la de lechada también, pero de un rojo más claro o, si no, de amarillo o de café. Así obtenían nuestros *fresquistas* indígenas, cortando los contornos de la última capa, efectos muy sugestivos con sólo raspar y dejar ver la capa inferior.

Diego afirma que muchos colores eran aplicados posteriormente sobre semiseco o sobre seco. Se usaba como temple la baba de nopal (ya macerada y fermentada, de lo que) se obtiene como producto un líquido viscoso y espeso en el que se encuentran emulsionadas la celulosa y la goma constituyente de la planta. [...] También se solía bruñir con bruñidor de serpentina o de pirita previamente calentadas, obteniéndose así un estuco de magnífica calidad que, por cierto, no es muy diferente salvo detalles secundarios en lo que compete a ingredientes, de los estucos que son todavía visibles en las ruinas de Herculano y Pompeya (Gómez, 2013, págs. 100–101). Bien, lo dicho, Teotihuacán y Pompeya.

Y remata don Marte: la clave parece estar en “la capa de adobe” que es un gran conservante de la humedad... que mezclado con la capa de cal permite al pintor “trabajar mucho tiempo, logrando esos diseños admirables por su minuciosidad y por la paciencia que revelan”. Cuando Diego hubo de trabajar bajo nuevas condiciones arquitectónicas en Estados Unidos (los murales móviles), aplicó originales transformaciones a la técnica de las capas.





### 3. LOS MURALES PREHISPÁNICOS EN “EL OJO DEL MICROSCOPIO”

En efecto. México es un País en el que se encuentran notorios vestigios pétreos de grandes civilizaciones antiguas que aún hoy, en los días de una arqueología mexicana consolidada, siguen siendo una gran incógnita.<sup>26</sup> Grandes estructuras arquitectónicas (pirámides aisladas y ciudades enteras), esculturas monumentales, relieves, esculturas incrustadas en las estructuras arquitectónicas, gran diversidad de cerámica y por supuesto toda una gama de decorados en los muros de las construcciones (Teotihuacán, Monte Albán, Las Higueras, El Tajín, los grandes sitios mayas de Uaxactún, Tikal, Palenque, Bonampak). A los decorados se les identifica como pintura precolombina o «Murales Prehispánicos», de los cuales hoy existe un registro detallado gracias a la labor no sólo de las sucesivas generaciones de arqueólogos (Instituto Nacional de Antropología e Historia), sino también, en los últimos tiempos, de equipos de investigadores de los institutos de ciencias antropológicas, históricas, biológicas, químicas, astronómicas (UNAM) y desde luego de la escuela de artes plásticas (Escuela Nacional de Artes Plásticas). En 1998, en el antiguo Colegio de San Ildefonso (*Museum*) se organizó la exposición denominada *Fragmentos del pasado: murales prehispánicos*. Ahí se exhibió una selección de “piezas” en donde *grosso modo* se puede apreciar que las civilizaciones precolombinas de México, al paso de los siglos y por las diversas regiones, sus artesanos y artistas inventaron y perfeccionaron técnicas constructivas que lograron unificar dentro de un gran conjunto plástico o «integración plástica» (Beatriz de la Fuente), buscando una adaptación coherente o armónica en la diversidad de sus hábitats.

Entre otros, se mostraron relieves de «Templos» como el de los “Jaguares de Chichén Itzá”; un “fragmento de mural con escena de un banquete”; “maquetas del occidente de México” trabajadas de barro con estuco policromo; un “relieve de personaje que viste la piel de un desollado, en barro con estuco; tapas de bóveda de piedra, estuco y pintura; una “paleta de pintor” de barro con estuco policromo (Teotihuacán); un fragmento de mural “con representaciones arquitectónicas de Teotihuacán”; fragmento de mural “con Quetzalcóatl en enlucido y capa pictórica” (Las Higueras); la escultura maya “El escribano”; las famosas *Baby face* de barro olmecas; esculturas antropomorfas, vasijas, figurillas, copas, vasos y platos policromos, máscaras en piedra verde (Teotihuacán); fragmentos del mural de Tlacuilapaxco (Teotihuacán), enlucido y capa pictórica; fragmento de mural con estrella blanca sobre fondo azul y rojo (Tajín); pulidores de piedra caliza; metate de piedra para moler pigmentos (Maya); “reproducción del mural del Templo de la Agricultura” en óleo (Teotihuacán); fragmentos de cenefas, enlucido y capa pictórica (Teotihuacán). Un total de 308 “piezas”, fragmento de lo que aún continúa siendo el enigmático Arte del México Antiguo (De la Fuente, 1990).

Difícilmente pueden encontrarse “fuentes arqueológicas” que “informen” sobre la existencia de algo así como unas “Escuelas de Pintura”, o de especialistas en el arte de la pintura o concretamente de pintores *fresquistas* prehispánicos. En todo caso al hablar de pintura, se habla en general de “estilos” en función de épocas y/o de regiones (¿con criterios de la Escuela Austriaca de Historia del Arte?). Es verdad que en el referido proyecto “Murales Prehispánicos” se clasificaron objetos como pulidores con o sin asa de piedra, estucados y pintados de rojo, bruñidores con pigmento, objetos como las piezas que llaman “paleta de pintor”, o incluso supuestos “talleres” como la llamada «Casa de los *Bacabs*» (en Honduras) “en cuya fachada pueden verse diez personajes; dos de ellos (que) flanquean la puerta principal y parecen ser escribas, pues sostienen conchas usadas como tinteros”. Destaca un pieza, la famosa “Lápida del escriba” de Palenque (del estado mexicano de Chiapas), que es un relieve muy bien delineado (“de los más bellos del México antiguo”) y que nos indica el catálogo que se trata de un personaje identificado “como un pintor”, un *Ah Dzib* o “sabio, el que guarda el registro de los hechos” (De la Fuente, 1990, pág. 41). La

arqueología, cautelosamente, pone al descubierto un conjunto de “piezas” que “parecen pertenecer” a un “oficio”, a un “equipo y taller de pintor”, pero que se admite, en este caso por el etnohistoriador y antropólogo Rubén B. Morante (Morante López, 1990, pág. 41). En realidad no habría mucha información en torno a “la figura del pintor” para los períodos conocidos como Clásico y Preclásico, en el argot arqueológico, entre el 2500 a. C. al 650 d. C. (Morante López, 1990, pág. 305).

Bien. No hay elementos que permitan entrever la “figura del pintor”;<sup>27</sup> pero en todo caso es claro que sí los hay para advertir la presencia de una pintura mural prehispánica en integración plástica y, desde luego, la evolución de sus técnicas. De ello da cuenta la investigación del proyecto que comentamos. En primer lugar es posible advertir una integración plástica entre arquitectura, escultura y pintura:

Algunas de estas representaciones integrales en los albores de Mesoamérica son la pirámide escultórica de Cuicuilco, el edificio A-V de La Venta, las edificaciones de Cerros en Belice, El Mirador y Nakbé en Guatemala, así como la estructura de los danzantes en Monte Albán. Semejante integración se advierte en la escultura arquitectónica de Tula y Chichén Itzá, en el relieve arquitectónico de las regiones del Puuc y de Chenes, en el relieve policromo de Balamku y en la pintura mural de El Tajín, Teotihuacán, Bonampak, Cacaxtla y Suchilquitongo, entre varios sitios más, que revelan la totalización de afanes, hechos y creencias de los pueblos que las inspiraron (De la Fuente, 1990, pág. 31).

Beatriz de la Fuente nos trasmite su experiencia visual con la pintura de los “antiguos mexicanos”, nos habla de una visualización compleja del fenómeno. Combinación de líneas y planos de color, materiales constructivos cuyos tonos naturales son afectados por otras “sustancias que los cubren y pintan”. Figuras, que plasmadas en los muros interiores, “sugieren cierto carácter de obras independiente”, pero aunque la pintura “engañe” a la vista “no elimina el muro” (arquitectura-pintura y pintura-arquitectura, integración plástica), “la pintura mural sólo existe por su sostén” (De la Fuente, 1990, pág. 32). El



color rojo con el cual fue homogéneamente teñido el Palacio de Palenque lo integra con el ambiente exterior; mientras que en los edificios de Teotihuacán, las pinturas de sus muros interiores son “evocativas e ilusionistas”. La pintura, recorta y constriñe el espacio (tumbas en Monte Albán) o bien aspira a expandirlo (Bonampak, Cacaxtla). Y luego, hay todo “un manejo de la superficie del muro”. Imágenes “en secuencia del tiempo y el espacio” (Juego de Pelota de Tlalocan de Tepantitla en Teotihuacán). Con variantes, pero se puede decir que “los pintores mesoamericanos estuvieron en sus circunstancias culturales” (implicación de sus técnicas), “comprometidos con su realidad visual” (mágica, religiosa, idealista, fiel a la naturaleza, etcétera) “al igual que otros pueblos del mundo.” La combinación de arquitectura y pintura llevada a cabo por pueblos del «México Antiguo» muestra que poseían “una voluntad para comunicar de manera integral, el mensaje radicalmente humano que ordena la naturaleza.” (De la Fuente, 1990, pág. 34).

La pintura mural se hizo presente en todas las culturas prístinas de la humanidad. La que se realizó en Mesoamérica es única e inconfundible y es, por ello, orgullo nacional. (De la Fuente, 1990, págs. 33-34).

Por su parte, Diana Magaloni Kerpel también está convencida de que la pintura mural (prehispánica) es el resultado de la integración de dos técnicas y dos lenguajes plásticos: el pictórico y el arquitectónico. Su aserto es el resultado de su perspectiva que está apoyada en “descubrimientos recientes sobre los materiales y las técnicas usadas por dos de las tradiciones más importantes”, la de Teotihuacán y la de Bonampak. Intentemos resumir el informe de Magaloni (Magaloni Kerpel, 1990, págs. 80-110).

La pintura mural requiere de un soporte que es un material cementante. Estructuralmente este soporte está formado por dos capas, una, el mortero, que se aplica en directo al muro y otra delgada y blanca que le llaman enlucido. En Mesoamérica, el material cementante es la *cal*. Para el propósito plástico, se requiere un aglutinante que permita adherir el color al soporte, color que en estado natural es un pigmento hecho a base de polvos de color, los cuales para adherirse y aplicarse dependen de un medio aglutinante que los transforme en

una pasta pegajosa o semilíquida, la cual, a su vez, cuando se seca forma una película permanente de color. Los mayas usaban aglutinantes orgánicos (gomas vegetales combinadas con cal), los teotihuacanos emplearon aglutinantes inorgánicos, la cal, que creaba esa película cristalina la cual fijaba los pigmentos a la superficie. Este último procedimiento es al que conocemos como *pintura al fresco*. El aglutinante es también el responsable de que la superficie de color tenga refracción, saturación y resistencia a la humedad y a la luz solar.

Lo que sucede es que, al secar, la capa microcristalina de cal, aglutinante inorgánico, atraparé las partículas de color dentro de su estructura (atómica). Al revés, cuando es el caso de pintar sobre un enlucido seco, entonces los pigmentos se van a adherir gracias a una sustancia orgánica (huevo, goma vegetal) que les va a servir de medio y que al secar formará una película permanente de color.

Otro problema a resolver por “los antiguos artistas mexicanos” es el de la obtención de unos “polvos finos de colores atractivos” (pigmentos), que fueran fácilmente manejables y resistentes al sol y a la humedad. Estos los obtenían de minerales molidos y/o de compuestos artificiales (tintes orgánicos). La diversidad de las “paletas cromáticas” indica que “los artistas desarrollaron tecnologías locales” y que, entre el 200 y 900 d. C., parece haber existido un comercio de pigmentos, pues el área maya recibió malaquita y azurita del Altiplano central, mientras que las regiones del centro “compraban” el “azul maya” proveniente de Yucatán. Así entonces:

De acuerdo con Stanley Smith, sólo se accede a este ser integral, artista, científico y técnico al comprender su técnica pictórica. (Magaloni Kerpel, 1990, pág. 91).

Para muestra un botón... las técnicas de Teotihuacán. Aplicando estudios de microscopía óptica y microscopía electrónica a pequeñas muestras de pintura, se pudo determinar la evolución técnica en un lapso de 700 años. Se trata de la pintura mural teotihuacana, centrada, en el período 200 al 650 d. C., que reveló sucesivas fases técnicas. Los elementos plásticos relevantes observables fueron:

- Apariencia cristalina y compacta en las capas de color.
- Una saturación pareja.
- Una precisión geometrizable de sus formas que semejan recortes yuxtapuestos, a la manera de un vitral o un mosaico.
- Las representaciones obtenidas refuerzan la bidimensionalidad del plano pictórico, sin dar sensación de volumen.
- Las formas surgen del trasfondo y parecen flotar en él.
- Según fase técnica, el trasfondo puede ser blanco... rojo oscuro... o un espacio lleno de pequeñas formas policromas.

Tales efectos así obtenidos se apoyan en dos procesos: el trabajo sobre el soporte, el método de bruñido de la capa pictórica.

El fresco teotihuacano se apoya en una tradición de constructores de muros de piedra a base de un mortero muy compacto de espesor de 10 cm., en el que aplicaban un enlucido de cal relativamente espeso de 0.5 cm. Al mortero lo componía una mezcla de arcilla y piedra volcánica molida. El resultado era un aplanado de adobe muy sofisticado que ha resistido un inclemente tiempo de 1900 años. Al enlucido lo componía una capa de cal y cuarzo volcánico la cual se iba compactando al ser bruñida con una piedra dura que permitía una superficie lisa, densa, que refleja el color y que, al final, permite una gran definición de las formas.

Entonces. Antes de pintar (quienes lo hacían), aplicaban una capa de arcilla sobre la superficie del enlucido de cal aun humedecido. Frotando, las partículas se deslizan... hasta formar un plano muy parejo que brilla. La capa de arcilla, así, facilita el pulimento de la de la superficie del enlucido hasta conseguir lustarlo... y absorbe el agua y la mantiene atrapada entre las partículas laminares de manera que el enlucido se mantiene húmedo el tiempo necesario para pintar. He aquí la base que está en el fresco de Teotihuacán y que hoy podemos comprender gracias a la investigación de Diana Magaloni Kerpel y al proyecto *Los murales prehispánicos*.

Luego, en la interfase húmeda de la arcilla y la cal, bruñían las sucesivas capas pictóricas, dejaban que la capa de color se absorbiera ligeramente por el enlucido y procedían a pulirla, lo hacían una y otra vez hasta ir obteniendo planos compactos de color. Una vez fraguada la cal, las partículas de pigmento quedaban integradas dentro de la red micro-cristalina. Esto permite ver la fotografía al microscopio aplicada a las pequeñas muestras de pintura.

El estudio de Teotihuacán, muestra que, experimentando con materiales y procesos consiguieron enlucidos compactos. Más de 100 muestras fueron analizadas en el *Argonne National Laboratory*, las cuales generaron una secuencia técnica.

- Fase técnica I. Buscan enlucidos resistentes y duros, que no se conseguían con cargas muy suaves.
- Fase técnica II. Descubren el cuarzo volcánico, que permite una resistencia mecánica de sus enlucidos.
- Los cuarzos, partículas difíciles de moler, como material de carga, permiten formar una masa compacta y resistente.
- Etapas III y IV, los técnicos aprenden a dominar el proceso de molido del cuarzo volcánico.

El otro proceso técnico, que también hubo que dominar por fases, fue el de “la paleta cromática”, lo cual implicó su ampliación a una mayor y más rica gama de colores y tonos.<sup>28</sup>

- Paleta cromática I. Rojo naranja (óxido de hierro). Incipiente molido de pigmentos.
- Paleta cromática II. Amplían la paleta, nuevos pigmentos, rojo oscuro teotihuacano (hematita). Verdes (seco, oscuro, claro), de rojo oscuro al rosa claro, naranja, ocre, negro, azul marino. Pueden contrastar, experimentar con los tonos. Representación de “seres nocturnos”. Relaciones cromáticas que oscilaban entre el azul marino-verde seco y azul marino-negro.

- Técnica de bruñido y molido de los pigmentos, llegan a máximo nivel de gran calidad, la capa pictórica gana una gran consistencia.
- Luego se produce una pintura menos figurativa en la que se aplican grandes superficies del color rojo teotihuacano. Parece “momento de decadencia en el que no hubo tiempo para crear elaborados murales”.

A partir del análisis de Laboratorio, y también del estudio de los documentos del siglo XVI, ha sido posible conocer la técnica de elaboración del soporte de cal y de la manera de pintar... al menos en 24 sitios arqueológicos del área maya. Ahí fabricaron conglomerados ligeros (no muy duros) pero de gran plasticidad, obteniendo estucos que han sobrevivido a la humedad de la selva tropical. Lo que permite la calidad es el uso de la corteza del árbol del *holol*.





#### 4. EPISTOLARIA. DEL CENÁCULO DEL ATENEO DE LA JUVENTUD MEXICANA PARA... LA INVITACIÓN DE UN ANTIGUO ATENEÍSTA

Existe toda una relación epistolar, entretrejida con diversos personajes, ampliamente publicada y que ha sido usada para documentar el relato de la vida y la obra de Diego Rivera. Veamos una porción de esta correspondencia, en la que es posible advertir, a grandes rasgos, la emergencia del pintor (México–París–Europa–México) hacia el muralismo, en este caso, a partir de ambientes y personas que fueron medios o intermediarios para su impulso artístico. Un escenario es el de la Revista *Savia Moderna* y otro el del legendario *Ateneo de la Juventud Mexicana*.

En cuanto a la Revista mexicana *Savia Moderna* existen hechos bien consignados. Es sabido que en 1903, siendo alumno de la antigua Academia de San Carlos, Diego participó en la revuelta que se organizó contra los “nuevos métodos” (de dibujo) que imponía Antoni Fabrés, el pintor catalán recién llegado a la Academia de San Carlos de México (Orozco, 1970, págs. 15–16).<sup>29</sup> Con motivo de esa revuelta, Diego fue expulsado temporalmente de San Carlos y eso le permitió entrar en contacto con “las nuevas corrientes” literarias y artístico–plásticas que se movían extra–Academia y que para 1906 generarían la Revista *Savia Moderna*, cuyos artífices (financieros) y directores fueron Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón. Fernando Curiel, dedicando unas páginas para comentar el origen de la Revista y subrayarla como “primer paisaje intelectual de Alfonso Reyes”, destaca la “abrumadora” lista de jóvenes artistas plásticos que formaban el subdirectorío de *Savia Moderna* (Museo Nacional de Arte,



Fundación Villacero, 2009, págs. 2-4)<sup>30</sup> y que tres años más tarde (1909) integrarían el grupo del Ateneo de la Juventud, de cuyo núcleo son célebres personajes Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y... tangencialmente José Vasconcelos. Cuando leemos la Libreta de registro de alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) del mismo año de 1906, podemos constatar la imbricación de algunos de estos jóvenes artistas con *Savia Moderna*: Antonio Garduño, Gonzalo Argüelles Bringas, Francisco de la Torre, Alberto Garduño, Saturnino Herrán, Sóstenes Ortega, Antonio González, Diego Rivera (“portadista”) y otros más (Fuentes Rojas, 2000, págs. 52-53).<sup>31</sup> En la legendaria exposición de pintura organizada por la Revista en ese año, Diego Rivera presentó, entre otros, la famosa cubierta del número 4 del mes de junio de 1906, en la que está representado en primer plano un “indio” de perfil en cuyo fondo se observan una montaña y un cielo con nubes, figura que difiere totalmente de los “indios” que Rivera pintaría 17 años después en sus frescos. El “indio” de la portada de *Savia Moderna*, bien puede pasar como los propios “indios” que en su tiempo pintaron unos pinceles “neo-clasicistas” como los de José María Obregón (*El descubrimiento del pulque*, en 1869), Rodrigo Gutiérrez (*El Senado de Tlaxcala*, 1875) o de Leandro Izaguirre (*El suplicio de Cuauthémoc*, en 1893); es decir, unos “indios” del imaginario decimonónico de una clara confección académica.

Hemos dicho que la expulsión de Diego le permitió “entrar en contacto con las nuevas corrientes literarias y artístico-plásticas”, debemos decir más concretamente que su contacto fue directamente con el pintor simbolista Julio Ruelas, 16 años mayor, buscador de nuevas estéticas, con quien trabajó en la ilustración de los cinco números de la Revista. Para el México de inicios del siglo xx, se habla de *Savia Moderna* como “un antes y un después, de un cambio de sensibilidad artística e intelectual” (Fernando Curiel, pág. 2), algo que es muy distinto a la irrupción de un movimiento de vanguardia, pero es claro que, como se ha referido, sus miembros que eran unos alumnos y otros profesores de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), estaban “de manera resuelta, contra las corrientes plásticas dominantes” (Museo Nacional de Arte, Fundación Villacero, 2009, págs. 2-4) y muchos viajaron (becados y/o premiados o no) a Europa, en donde obviamente conocieron “las nuevas corrientes artísticas” aunque

no necesariamente todos las interiorizaron. Fernando Curiel ha señalado la escasa atención que se ha dado a la exposición organizada por “los *savios*” en 1906, que incluso fue reconocida en su momento por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (Justo Sierra y Ezequiel A. Chávez), siendo entonces que se puede considerar una “primera ruptura” con el “*statu quo* plástico” (Museo Nacional de Arte, Fundación Villacero, 2009, pág. 8).

Pero aquí, coincidiendo con Fernando Curiel en la misma carta (la de Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes), a nosotros nos interesa subrayar que, en México, un Diego Rivera aprendiz de pintor estaba siendo llevado o dejándose llevar por la misma corriente que rompía el cerco académico y clamaba y promovía “la renovación de las ideas”, dentro de un régimen dictatorial que parecía eterno (el porfiriato), y lo hacía enlazado con personajes como Alfonso Cravioto, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, Gerardo Murillo “*Dr. Atl*”.<sup>32</sup> Poco después de la exposición de *Savia Moderna*, como sabemos, Diego sale becado para “hacer las Europas” y para continuar su formación, y adentrarse directamente en los territorios del arte bajo las atmósferas del “viejo Continente”. Regresará a México en “el año número cero de la revolución” (mexicana), para nuevamente retornar a Europa, pero esta vez para instalarse en París y participar de la experiencia de las vanguardias artísticas y en contacto, por medio de los migrantes rusos, con las vanguardias políticas, en Montparnasse. Y es dentro de la correspondencia Reyes–Henríquez que encontramos algunas misivas en donde hay alusiones directas sobre Diego Rivera y el trabajo pictórico que llevaba a cabo en París en 1913 y que nos permiten verlo vinculado con estos míticos “padres del ateneísmo mexicano”. Es significativa la carta en la que Alfonso Reyes recién llegado a París, le dirige a Pedro Henríquez Ureña, donde el primero, después de dar cuenta de sus dificultades para instalarse en la Ciudad Luz, al final de la misiva, como tratando otro asunto, se pregunta:

¿Qué haré con Diego Rivera? ¡Figúrate que me llevó a ver sus enredijos futuristas cuando yo acababa de pasarme tres horas en la sala de Rubens, del Louvre! No te puedes imaginar la tristeza que me dio. ¡Y lo hace con tanta seriedad! ¡Y lo cree! ¿Qué le está pasando a la humanidad? Ayer recibí un

fárrago de manifiestos de Marinetti: esto ya no tiene nombre. Ya hay música futurista: los músicos se llaman ruidistas, y sus conciertos son escándalos de ruidos; me gustaría oírlos (Reyes Alfonso, 1986, págs. 200–201).<sup>33</sup>

Y también otra alusión en otra carta:

“¡El notición! Hoy comí con Diego Rivera, que acaba de llegar y con su rusa (Angelina Petrovna Belova, 1879–1970) ¡Escándalo! ¡Diego Rivera está haciendo futurismo! Y me aseguran que también (Ángel) Zárraga (el cual todavía no vuelve a París). ¡Quien quiera que seas, Dios de la Estética (pues Wagner no sé al fin si será), haz, por lo menos, que no se hayan equivocado estos dos serios talentos! Adiós. (Reyes Alfonso, 1986, págs. 199–200).

Pero, aunque este párrafo aparentemente desaprueba las actividades del artista, Alfonso Reyes nunca dejó de apoyarlo y aún de sacar la cara (o la pluma) por el buen Diego, que durante sus búsquedas y experimentaciones vanguardistas pasó esos años de París con penurias económicas, como muchos otros pintores compañeros de viaje, como por ejemplo su amigo Amedeo Modigliani. Esto lo atestigua una carta que Alfonso Reyes envía al mismo Pedro Henríquez Ureña. Un Diego decidido a irrumpir con sus pinturas en las Galerías parisinas, preparó una muestra de su trayectoria pictórica (entre otros cuadros y acuarelas expone sus *Paysages de Toledo*) para exhibirla en la galería de una señora de nombre Berthe Weill, que ya había dado acceso a pintores como Picasso y Modigliani, pero que la dama no callaba su crítica, ni su desagrado y desaprobación cuando así lo decidía y esa exposición de Rivera no fue la excepción, para la cual escribió un catálogo cargado de acres juicios y mala fe (Debroise, 1985).<sup>34</sup> Le comunica don Alfonso a Pedro H., a propósito de lo bien que ahí le fue al *Dr. Atl* (el pintor mexicano Gerardo Murillo):

En cambio el serio y honesto Diego Rivera ni exponer puede. Diego está entregado, místicamente, al cubismo. Se reconoce discípulo de Picasso. Últimamente, obligado por su penuria, abrió una exposición en un cuartito cerca de Pigalle (pleno Montmartre), el lugar, aunque abominable, tiene historia: desde 1900 es centro de exposiciones y su dueña ha deseado conservar su

aspecto bohemio e insignificante. Ahí comenzó Picasso. La tal dueña es un andrógino anarquista con aspecto de insecto y ojos saltones de habitante de Marte: jorobada, de estatura nauseabundamente insignificante.

(Berthe Weill) publicó un cataloguito de la exposición de Diego (sin consultarlo con éste) al que puso un prólogo en que atacaba a Picasso.<sup>35</sup> El pobre Diego (que consideraba a Picasso su amigo) hizo cerrar la exposición y se privó del apoyo de esta terrible mujercilla, en aras de un amigo que quizá mira las cosas de la moral con muy distintos ojos. ¡Y mientras tanto es posible que ni él ni su pobre Angelina Beloff (su rusa aguafuertista muy inteligente y humilde) tengan que comer!<sup>36</sup>

Pero poco después, nos refiere Olivier Debroise, de quien he tomado la anécdota y el trozo de la carta de Alfonso Reyes, Mlle. Berthe y el caballero Diego zanjaron sus diferencias y “el río volvió a su cauce” (Debroise, 1985, pág. 58).

En sus años de París, de Europa (1907–1921); Diego mantuvo contacto permanente con Alfonso Reyes, tanto personalmente como por correspondencia, siempre mostrándose respetuoso y “caravanero”,<sup>37</sup> convirtiéndose el cónsul en un valioso intermediario por el cual el pintor se enteraba de las cosas de México y en quien, en etapas críticas se apoyaba. Otro personaje que les era común a ambos, y con el cual también Diego trabó una amistad que le permitía mantener contacto con “el añorado terruño” fue el también diplomático y escritor Martín Luis Guzmán; a quien junto con Mariano Azuela, se les considera precursores de *la novela de la Revolución Mexicana*.<sup>38</sup>

El problema de la educación en México, era el problema especialmente de la educación popular, que aparentemente ya habría sido planteado por la Instrucción Pública en la dictadura porfirista a través del proyecto de “Escuelas Rudimentarias” que se proponía: “enseñar el castellano, el alfabeto y las reglas fundamentales de la aritmética a la clase indígena irredenta, con especialidad a aquella parte que vive lejos de los centros civilizados, en las montañas y en el campo”. Tal “pensamiento casi nacional” se veía como “la panacea mexicana”. Como sea, el tal proyecto se veía como “contrapeso a la Escuela de Altos

Estudios” creada por Justo Sierra (el ministro de Instrucción). Pero se objetó y se planteó que no eran *altos* los estudios que México necesitaba, sino los *bajos*, “¡la pobre escuela!” (Guzmán, 2002, pág. 34). Abreviando, el programa de la “instrucción rudimentaria” se inspiraba en la idea decimonónica, criolla y racista que atribuía a “la ignorancia pavorosa de los indígenas el obstáculo principal para la felicidad de México”. La Escuela de Altos Estudios fue proyectada para “crear la ciencia mexicana” para “la instrucción de las clases altas”. En el fondo de este “pensamiento” decimonónico, se encontraba una certeza: “los criollos dirigentes tienen ya toda la educación que han menester; tiempo es de pensar en los dirigidos, en los analfabetos”. Acercar a los “miserables indígenas al criollo civilizado” para que “se vuelva igual que él”, una clase “que sabe gobernar y gobernarse”. Ante este panorama pseudo-pedagógico, para M. L. Guzmán más que la “regeneración del indio”, lo que se necesitaba urgentemente era “la regeneración del criollo” (Guzmán, 2002, pág. 34).

Martín Luis Guzmán desnuda este “pensamiento” y por eso afirma que “Fuera de los reformadores [...] nadie ha querido pensar en México la realidad mexicana”, una realidad en donde el indio, “desde la Conquista”, se mantenía postrado y sumiso, indiferente al bien y al mal, sin conciencia”, subsumido en la desesperanza. No es extraño que Diego Rivera saludara y celebrara al intelectual y político:

Recibí un libro sobre México. No tengo más que una cosa que decirle ¡vengan esos cinco! Y déjeme su Merced darle un abrazo, pero uno de los del mero Bajío de Guanajuato<sup>39</sup> que se dan por fuera y por dentro, es usted, amigo Don Martín, el primer mexicano que se atreve a imprimir serenamente la verdad que ha de saber a genciana, a amigos y enemigos [...]

[...] En fin [...] su libro toma las proporciones de un parto de la madre nuestra tierra, el chico que puede nacer es la conciencia nacional y usted el operador [...]

[...] Sí señor Doctor “Enemigo del Pueblo”, bien haiga su Merced<sup>40</sup> y aquí le va otro abrazo y otro por eso y por su nuevo heredero. Es usted un hombre

cabal, aquí me quedo yo en esta trinchera de Montparnasse luchando contra los Unos y los Otros y con envidia por usted que sabe hacer tantas cosas yo que al fin de cuentas no serví (más) “que para hacer de la pintura”.<sup>41</sup>

Este beneplácito de Diego, nos hace pensar que Diego en verdad se mantenía “informado” de lo que sucedía en México, pero sobre todo que nuestro pintor, en medio de sus experimentos cubistas, también estaba necesitado de respuestas que hasta el momento eran escasas sobre el tema de “la educación del indio”, del campesino y del pueblo en general, de las grandes masas populares que supuestamente tendrían que “beneficiarse” de la revolución social que se había puesto en marcha y sobre las cuales pesaba una capa espesa de discriminación racial y a las que se “responsabilizaba” de que el País mexicano no tomara una ruta decisiva en la vía “del Progreso”, como sí lo estaban consiguiendo “las naciones civilizadas”. De paso le pide a M. L. Guzmán que “preste” al caricaturista y mecenas Marius de Zayas “su retrato” (el retrato cubista de M. L. Guzmán), para una exposición que de Zayas realizaría (con pinturas de Picasso y de Diego) en *The Modern Gallery* 500 Fifth Ave.

Cabe ahora hacer intervenir a José Vasconcelos, quien se convertiría precisamente en uno de estos *Reformadores* de la educación y la cultura de México que demandaba M. L. Guzmán; el que concibió y emprendió la puesta en práctica de un Proyecto de Educación como pocos se han visto en la “moderna historia” de México y que, como todo mundo sabe, al menos en México fue quien convocó a los intelectuales y artistas que estuvieran dispuestos a sacar al pueblo mexicano de su postración espiritual, especialmente a los artistas como Diego Rivera, considerado como parte del grupo del *Ateneo de la Juventud Mexicana*. En sus memorias, especialmente en la que lleva el título de *Ulises criollo* (Vasconcelos, 2006),<sup>42</sup> Vasconcelos expresó sus puntos de vista sobre el significado y la dinámica del referido grupo del *Ateneo Mexicano* en el contexto de los pequeños “cenáculos” de la Ciudad de México que generalmente provenían de las clases medias y del medio intelectual universitario.

José Vasconcelos reconoce a Antonio Caso como el iniciador de éste “cenáculo”, quien organizaba e impartía conferencias y debates sobre temas filosóficos.

Luego, el agrupamiento “tomó cuerpo” cuando se incorpora Pedro Henríquez Ureña, un “espíritu formalista y académico”. El grupo arremetió en batalla contra el positivismo apoyados en “el libro de (Emilio) Boutroux” (*De la contingence des lois de la Nature*); en cuya lectura Vasconcelos buscaba encontrar “una experiencia capaz de justificar la validez de lo espiritual dentro del campo mismo de lo empírico”. El Ateneo tuvo dos direcciones “ideológicas”: una racionalista, idealista (Antonio Caso) y otra anti intelectual, voluntarista y espiritualizante (José Vasconcelos). Una tercera dirección “cultista” (Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Alfonso Cravioto), que desenmascaró a un medio acostumbrado a “premiar la poesía bonita” y la improvisación. Vasconcelos confiesa —creemos que con algo de falsa modestia— que su acción ahí “fue siempre mediocre”, que lo de sus adentros “no era para ser leído en cenáculos” o que por lo menos, debido a los ímpetus juveniles, aún no estaba maduro para escribir filosóficamente. De cualquier manera refiere sus intercambios como “discusiones seudofilosóficas de nuestro cenáculo literario”. Dice de Caso que era el eje del grupo, pero que no ayudaba su carácter apático y antisocial, que Henríquez Ureña desconocía “la teoría científica y el proceso del pensamiento filosófico”, pero que les aventajaba en “preparación literaria”. El grupo no estuvo exento de “las modas” como las de Walter Pater cuya lectura les “condujo a través de los *Diálogos*” (de Platón) (Vasconcelos, 2006, págs. 196–199). Pero escuchemos a Vasconcelos que nos sitúa en virtual reunión del grupo:

En la biblioteca de Caso o en la casa de Alfonso Reyes, circundados de libros y estampas célebres, dispartábamos sobre todos los temas del mundo. Preocupados, sin embargo, de poner en orden a nuestro divagar y buscando bases distintas de la comtiana, emprendiendo la lectura comentada de Kant. No logramos pasar de *la Crítica de la razón pura*; pero leíamos ésta párrafo a párrafo deteniéndonos a veces en un renglón. Luego, como descanso y recreo de la tarea formal, leíamos colectivamente el *Banquete* o el *Fedro*. Llevé yo por primera vez a estas sesiones un doble volumen de diálogos de Yjnavalki y sermones de Buda en la edición inglesa de Max Müller, por entonces reciente... (Vasconcelos, 2006, págs. 229–236).

Y luego viene una lista de autores comunes, entre modernos y antiguos: Descartes, Zeller, Windelband, Weber, Fouillé, Schopenhauer, Nietzsche, y otros de la elección de Vasconcelos: Hegel (la *Estética*), la Escuela de Alejandría, Plotino, Pitágoras, y otros más. Todo en un ambiente “intelectual” dominado por un “positivismo chato” cuya cabeza “científica” visible fue José Yves Limantour;<sup>43</sup> pero sobre todo en un medio en donde la única “política eficaz” era de “pan y palo”, la de “un despotismo ilustrado”, la de un régimen “podrido y abominable” en que predominaba la barbarie y en donde era urgente “una reacción de la cultura y el sentimiento de humanidad contra el matonismo militaroides y la incultura en el poder” y, a decir de un escéptico Antonio Díaz Soto y Gama<sup>44</sup> “en la política de un *país de indios embrutecidos por el alcohol...*” (Vasconcelos, 2006, pág. 267). Hasta aquí y por el momento, Vasconcelos.

Diego, en su correspondencia de 1915 y 1916 con Alfonso Reyes, le va planteando una serie de necesidades sobre todo económicas que concernían por un lado a su familia, tanto a su esposa o compañera Angelina Beloff, su madre y su hermana<sup>45</sup> y, por otro, encargos o recomendaciones o presentaciones de algún amigo artista como el joven poeta ruso Ilya Ehrenburg, para quien solicita “trabajo de traductor” o algo parecido. Diego se disculpa por “darle la lata”<sup>46</sup> a Don Alfonso con todos estos asuntos. Quiero destacar una de las cartas en donde el pintor, luego de volver a agradecer y disculparse por favores solicitados para los casos de su familia y de Ehrenburg, girando los asuntos, Diego adopta un lenguaje “en confianza”, popular, jocoso y “pintoresco”, pletórico de «mexicanismos» (probablemente un lenguaje «caldo de cultivo» del ulterior “cantinflar”), simulando ser un “indio” (un “indito”) que muestra sus respetos y se pone a “las humildes órdenes” del cónsul, como otrora lo hacían los “indios” con sus patrones criollos (novohispanos o decimonónicos), luego de volver a referirle los casos de su familia y de Ehrenburg, disculparse y agradecer, le dice sobre sí mismo:

[...] Este criado de Ud. trabajando y en los descansos peleándose con Don Pablo de Málaga llamado por mal nombre El Picasso.



Ya hay aquí a pesar de los tiempos que corren, exposiciones modernas<sup>47</sup> tramadas por los que antiguos de a caballo no quieren que los que vienen detrás, arreen y los bajen del fuste. Claro que no exponen porque aunque *probe*<sup>48</sup> no quieren que lo hagan *guaje*.<sup>49</sup>

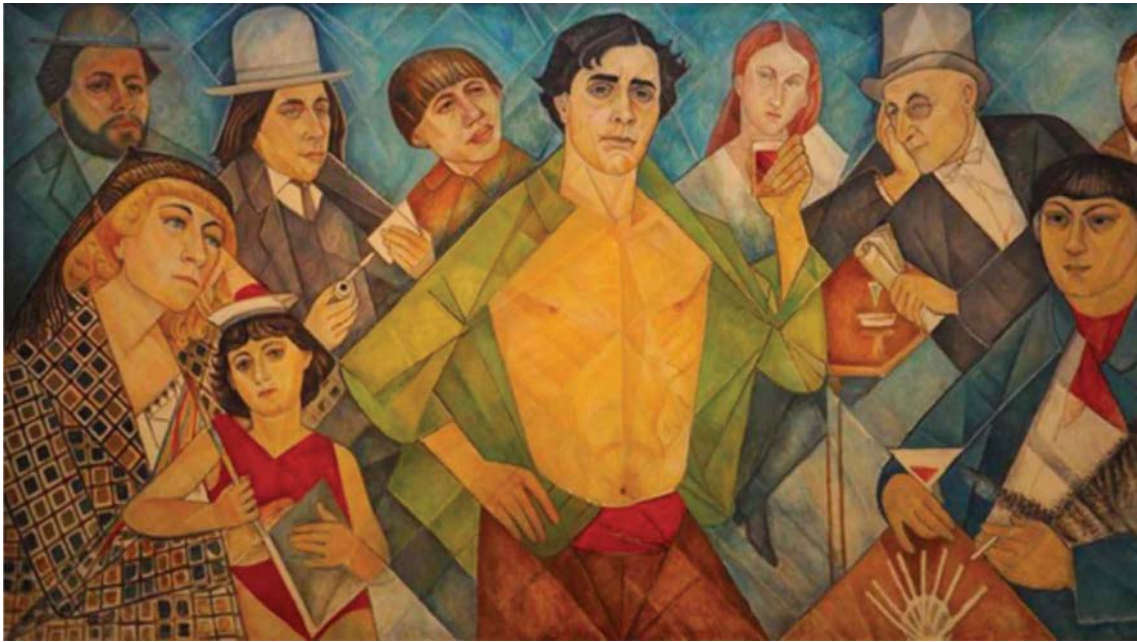
Y *ultimadamente* no crea usted mi jefe que lo tomo y no crea que le quiero dar tequila,<sup>50</sup> por *dotor*<sup>51</sup> en filosofía y letras no *siñor*<sup>52</sup> yo ya sé que *su mercé*<sup>53</sup> las letritas las pone muy requetebién<sup>54</sup> *una trasdiotra*<sup>55</sup> *pá* decir lo que le sale de mero dentro y que *su mercé* mi jefe es mucho más que *tres piedras*<sup>56</sup> que un *dotor* porque los *dotores* las estudian la *felosofías* y las letras y *su mercé* las discurre *pá* que los otros, las *desestudien*<sup>57</sup> si quieren y *man que no*<sup>58</sup> que *pa que par juera*<sup>59</sup> se limpien las *chinguñás*.<sup>60</sup>

Y después de todo mi jefe aunque pobre no me haga menos y *su mercé sen-gaña*<sup>61</sup> si me toma no por *pulque*<sup>62</sup> sino por *domático*,<sup>63</sup> no mi jefe, yo mero colonche y *tequilota*,<sup>64</sup> en Guanajuato no conocemos de eso y yo soy de puro bajío<sup>65</sup> aunque nació en el mero cerro *pá* lo que mande mi jefe y escríbame luegoito<sup>66</sup> *pá* ver lo que me dice y no vaya a hacerse rosca<sup>67</sup> mi jefe no más porque me mire chilincorín.

Y da un giro radical en los tres últimos renglones de despedida.

Alfonso, todos mis respetos y mis saludos afectuosos a Manuelita su señora, un beso a Alfonsito y muchos abrazos para Ud. De parte de su amigo (Rivera, 1999, págs. 24–25).<sup>68</sup>

Desde luego que Diego Rivera no era precisamente un tipo rígido y solemne, pero aquí francamente se muestra muy relajado y muy fresco y se percibe de muy buen humor, tanto que se lo deja traslucir a don Alfonso. Son los años en que Diego y Angelina reciben las visitas de Modigliani y Ehrenburg, Soutine, Marevna, Max Jacob y el mismo Picasso, en su taller de la rue du Départ en Montparnasse,<sup>69</sup> París.



Obras de Marevna<sup>70</sup> *Homenaje a los amigos de Montparnasse*. 1918.

Luego, en carta fechada el 23 de agosto le comunica a don Alfonso Reyes, que “ya es padre de familia” (ha nacido su primer hijo, que luego perderá) y le anticipa: “Si yo no creo que Ud. es doctor en filosofía y letras, tampoco se imagine Ud. que yo seré ya un señor lleno de seriedad”.

Hay otras Cartas, una con Marius de Sayas en donde intercambia puntos de vista sobre el tema de la forma, el color y la materia, lo físico y lo suprafísico, la expresión del artista, la manera como estos viven en el conjunto plástico, cómo

el pintor puede crear las causas que producen las expresiones, encontrándoles un espacio verdadero “en donde pueden existir sin perder su pureza”, sin que por eso sea destruido el conjunto plástico, en fin, la manera en que lo más visible y tangible del sentimiento íntimo viva en la UNIDAD; y otra misiva en donde agradece a don Alfonso le haya enviado su libro “*El suicida*” (Steiner, 2008)<sup>71</sup> sobre el cual hace breves comentarios sobre la “tesis” de Reyes acerca de la sensibilidad y ¡el super-instinto!, que para Rivera “siente” que en la obra plástica están más cerca de “lo primordial” (la forma única y múltiple), hay que “obrar como la forma” para conseguir una perfecta evasión... una buena torre de Babel... etc. (Rivera, 1999, págs. 27–31); (Coronel Rivera J. R., 2007, pág. 281).<sup>72</sup> En el libro aludido, Reyes deja sus reflexiones sobre Marinetti y sobre “la estética del futurismo”. Quizá a don Alfonso le seguían preocupando las incursiones cubistas o futuristas de Diego.

Existen un par de cartas del Archivo familiar de Antonio Caso (a las cuales la Revista *Letras Libres* tuvo acceso y que las reproduce íntegras). Una de Martín Luis Guzmán y otra de Alfonso Reyes. La que le dirige Martín Luis Guzmán a don Antonio, la escribe mientras viajaba en El *Espagne*, de Bordeaux a New York. En tono amistoso le “reprocha” que don Antonio no les tenga al tanto sobre los libros que ha escrito y publicado y que “se olvide así de los amigos”. Le comenta que “Pepe (Vasconcelos) publicará pronto su *Pitágoras en la Habana*” y agrega “Creo que de todos nuestros amigos es el más desconcertante y extraordinario”, “la cabeza —usted decía— más poderosa de todos nosotros.” (el subrayado es nuestro). Y Martín Luis Guzmán se extiende para hablar de los otrora jóvenes ateneístas (del “cenáculo”) que ahora incursionan ya más maduros en el mundo de los escritores y los libros y aún en el de la complicada política mexicana.

De “Pepe” (Vasconcelos) dice:

La verdad es que no tiene medida para fijar de antemano el alcance ni la curva de su esfuerzo. Todo cuanto puede decirse es que cualquier obra que intente será siempre personalísimo, absolutamente original a veces, y matizado de

inexplicables desigualdades; podrá añadirse a esto, que así en los buenos como en los malos momentos, sus ideas y la forma de expresarlas se producirán con una fácil espontaneidad, como si en él tuvieran todo su origen. La cualidad primera de su espíritu me parece ser el pensar las cosas de nuevo; a diferencia del resto de mis amigos que caminan preocupados eternamente con la preciosa mochila que llevan a la espalda, repleta de pensamiento helénico, medieval, renaciente, moderno, contemporáneo. ¿Comienza a verse claro que me equivoco? Ayúdeme usted, por Dios, que por lo menos ya tengo a Pedro (Henríquez Ureña) en mi contra. Ciertamente que si a *Pepe* (Vasconcelos) le falta la mochila, no será porque él la haya arrojado al camino; y en tal caso bastaría con incluirlo en la regla general de los grandes ignorantes (¿quiénes fueron?) para explicarlo en parte. (Reyes & Guzmán, 1999, págs. 22–24).<sup>73</sup>

Y continúa la misiva:

En cuanto a Alfonso, más de un libro suyo habría salido ya de la imprenta si la peseta sufriera menos ahogo. En España no hay dinero para nada ni nadie es capaz de darlo. [...]

Los literatos —dice— tienen que escribir simples artículos para la Prensa, con lo que apenas les da para vivir, pues:

La industria, la gran industria de las letras que permite vivir con holgura a los mediocres y a los buenos, no se conoce en España. [...]

En cambio:

En Francia, a un paso de la frontera, tropieza uno a cada paso con gentes que leen libros [...]

En cuanto a mí, más vale no hablar de mí. Según me vaya en Nueva York, le diré a Ud. mucho o poco. [...] (Reyes & Guzmán, 1999).

La otra carta fue escrita por Alfonso Reyes y dirigida a Antonio Caso. También don Alfonso le reprocha (sin dejar de ser amable) a don Antonio su falta de comunicación y que no dé noticias ni de él, ni de sus libros.

Ni siquiera se ha preocupado Ud. de enviarme sus libros, con excepción de aquel cuyo recibo le acusé a Ud. desde la cama, donde me tuvo dos meses la fiebre tifoidea más madrileña que se ha visto: *Filósofos y doctrinas morales*. Los demás sólo los conozco de referencia. Apenas tengo una vaga sospecha de que Ud. haya recibido mis pobres publicaciones, y especialmente *El Suicida*, adonde creo que puede Ud. haber encontrado algo que le atañe [...].

Sé que después, el calor de nuestra antigua intimidad ha venido a quedar sustituido por toda una atmósfera de acatamiento y aplauso, que no sé realmente si será preferible a nuestras inquietudes filosóficas de aquellas medias noches dedicadas al Genio. Yo, entre tanto, he viajado como Simbad, o como Eneas. A veces tomando por isla el dorso de una ballena dormida. No he logrado salvar más que la vida de mi mujer y mi hijo, y la integridad de mi alma. Pero mi pobre pluma antes inviolada ha tenido que ponerse continuamente al servicio de majaderías periodísticas [...] (Reyes & Guzmán, 1999).<sup>74</sup>

En estas dos misivas que, como dice *Letras Libres* están escritas en “prosas de muchos quilates” y que nosotros aquí hemos tenido que reducir, violentándolas, podemos tener una muy breve semblanza de los cuatro personajes (Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, Alfonso Reyes y Antonio Caso...) <sup>75</sup> que tuvieron especial injerencia en momentos cruciales de la vida del pintor y en la pintura de Rivera.

Entre 1917 y 1919, no se reporta relación epistolar Rivera–Reyes. En sus relatos autobiográficos, Diego, como queriendo conjurar su pasado, dice que había venido “limpiándose” de “modernidades”. Según él, ya desde 1915 hasta sus mismos paisajes “de la vida en Europa”, viéndolos en retrospectiva, eran “esencialmente mexicanos de sentimiento” [sic]. Pero ve en especial en “una tela cubista”, el *Paisaje zapatista*, menos conocido como *El guerrillero*; tela pintada en 1915, la verdadera revelación que lo llevaría al muralismo. Es decir, que los

modernismos pictóricos no podían impedir que en tal óleo se le saliera “el sentimiento mexicano” (Coronel Rivera J. R., 2007, pág. 330).<sup>76</sup> Diego lo describe a grandes rasgos:

Mostraba el sombrero de un campesino mexicano colgado sobre una caja de madera detrás de un rifle. Ejecutado sin ningún bosquejo preliminar en mi taller de París, es probablemente la más fiel expresión del espíritu mexicano que yo haya logrado jamás. (Coronel Rivera J. R., 2007, pág. 300).

Las críticas al *riverismo* (Debroise, 1985, págs. 65–66)<sup>77</sup> arreciaban, pero el mexicano afirma que en uno de esos días Picasso visitó su estudio y al verlas otorgó “el visto bueno” a sus nuevas pinturas. (Debroise, 1985, págs. 65–66).

Se vivían tiempos de Guerra, de penurias, situaciones históricas que, queriendo o no habrían “sacudido la conciencia de los artistas”, ahí se habrían bifurcado los caminos de la vanguardia: o artística o político–militante, la fiesta había terminado. Según el pintor, en esos años, las vanguardias artísticas, “con sus sutilezas”, no habían hecho más que halagar los gustos de la burguesía y que las vanguardias no podrían mantener el “monopolio de arte”. Punto de vista en el que continúa su desmarque con su cubista amigo y maestro, Pablo Picasso. Nos interesa esta llamada “etapa cubista” que varias veces ha sido estudiada por los críticos de la obra de Rivera y especialmente nos interesa el cuadro *El guerrillero*, por esta posición que acabamos de introducir y que formula *a posteriori* nuestro pintor sobre la ausencia de “un gusto” o una “estética para el proletariado”, el cual hasta ese momento de la historia sólo recibió “migajas (caídas) de las mesas de la burguesía”. El arte llegará al pueblo por el interés del tema y tendrá que ser de exhibición público–cotidiano. Por eso los Edificios Públicos. “Y así, lógicamente, aunque en teoría, llegué a la pintura mural”. Pero Diego no tenía una pintura así (Coronel Rivera J. R., 2007, pág. 332). Según Rivera, la mutación de su arte se estaba produciendo por aquellos años, pero sería luego del fallecimiento de su pequeño hijo y de supuestamente haber concebido una hija con otra pintora rusa María Vorobieff–Stebelska, Marevna, pero sobre todo después de haber terminado de despojarse o “limpiarse” de “los residuos modernistas”, Diego dice estar en posición de su “nueva carrera como

muralista” (Coronel Rivera J. R., 2007, pág. 348). Abandono de la vanguardia, asunción del arte para el pueblo y del pueblo.

Por intermedio del poeta José Frías (otro mártir de “la revolución”), conoce a Alberto J. Pani<sup>78</sup> a quien Diego introduce en París al mercado del arte. A cambio, Pani a quien nunca le faltaron los recursos financieros, le compró a Diego algunas de sus pinturas, lo cual “cayó de perlas” al pintor y parece que en parte financió el viaje que poco después emprendió a Italia. Diego, en retrospectiva, comenta que más adelante el ingeniero Pani se vería envuelto “en uno de mis escándalos”, refiriéndose concretamente a la protesta de los pintores (sindicalizados con Diego), que aducían una injerencia (censura) de José Vasconcelos en su trabajo, pues Diego en uno de los muros del «Patio del Trabajo» de la Secretaría de Educación, el llamado *Salida de la mina*, había pintado un texto de un poeta que hablaba de “pasar a cuchillo a los explotadores”, lo cual desató una pequeña ola de protestas. Entre “dimes y diretes”, Vasconcelos —decían los pintores sindicalistas— había afirmado que el quejoso fue Pani o la esposa de Pani (hija de un empresario minero que había sido amigo del dictador Porfirio Díaz) quienes pedían que fuera “borrado” el texto. Vasconcelos planteó a los del sindicato que de no retirar el mensaje anarquista, toda la obra estaría en peligro de ser interrumpida. Lo que hizo Diego, burlando astutamente la censura, fue escribir el texto en un papel y depositarlo en una botella la cual empotró en el sitio exacto en donde fue “borrado” el incendiario poema. Los pintores sindicalistas y Diego, afirmaron que Pani negó el hecho y todos a coro le gritaron a Vasconcelos que era un mentiroso.<sup>79</sup> Esta es —según *Palabras Ilustres*— la versión de Diego, que contrasta con la de Vasconcelos la cual podemos inferir de sus nutridas *Memorias*, en donde nos relata don José que, en la política, el ingeniero Pani “siempre caía parado” y siempre estuvo vinculado con los nuevos y estratégicos organismos financieros de “los gobiernos revolucionarios”.

Luego viene la misiva en la que Diego primero acepta un regaño de don Alfonso, despeja un “mal entendido” con Pani (¿ ?) y luego se da por enterado y no oculta su gran regocijo por la invitación que le ha extendido José Vasconcelos, al parecer por vía de Alfonso Reyes (o tal vez del común “amigo Pani”).

Metafóricamente le dice que está sorprendido y conmovido, pues le ha pasado lo que al torero o al picador con el caballo destripado, que cuando ya tienen “los pitones” demasiado cerca, inusitadamente “los antiguos amigos vienen al quite”. Y le confiesa:

Precisamente es ahora cuando puedo empezar a dar algo de verdad, el trabajo anterior pasa a hacer cuerpo con la carne y los huesos. Gracias a la vida que tiene tan buenos y duros medios de fusión, y es una gran suerte que en el momento en que nuestro asiento en la gran rueda (¿de la Fortuna?) empieza a bajar le queda a uno la certitud dominante, formidablemente remachada, que en la obra de su oficio, en toda obra de arte, todo ha de vivir alrededor de un centro indispensable, el amor; si tenemos la suerte grande, espantosa y atroz de que la vida nos haga don de él, entonces todo se ordena bien alrededor, gira y se redondea poco a poco gracias al movimiento armonioso y armónico, para fuegos, piedras, aguas, lascas y vacíos, para todo hay sitio, y el conjunto marcha [...]

[...] Ojalá y haya en mí siquiera unos adarmes de talento, con uno solo me bastaría, si puedo trabajar, estoy lleno de materia, así su ayuda no podía venir con mayor oportunidad, mil gracias amigo Alfonso, déjeme darle un abrazo tan fuerte que se le corte el resuello.

Hágame favor de darle las gracias de mi parte a Vasconcelos. Pani me ofreció para dentro de algunos meses encontrarme manera de ir a trabajar a México en condiciones posibles para hacer algo sin dificultades materiales; creo, sin falsa modestia ni sobrada pretensión, que por poco que pudiera realizar siempre llegaría a hacer algo interesante; esperando también poderles servir de algo aunque sea un poco.

Sería magnífico para mí si se realizara en seguida lo que ofrece Vasconcelos porque podría hacer yo antes de ir allá (lo) que no puedo emprender por falta de elementos financieros y que al irme me llevaría conmigo, esto tendría para mí una importancia capital. Ya ve Ud. todo lo que le deberé mi buen Alfonso.



Quiero que Vasconcelos reciba en lo particular la carta que le adjunto, hágame el favor de leerla y dirigírsela a él a su casa de la que no se la dirección. Le devuelvo a Ud. la carta de él.<sup>80</sup>

Existió entonces una carta de Vasconcelos.<sup>81</sup> Y prosigue la famosa “carta de gratitud” en el siguiente tono que parafraseo: Es la hora de “dar algo de verdad”, hay trabajo acumulado. Agradecer a la vida, a la suerte, a la Fortuna. La obra de arte ha vivido en un centro indispensable, “el amor”. Con el amor (¿al arte?) todo alrededor, diverso, se ordena armónicamente. La marcha del conjunto. Un sujeto insignificante puede resistir hasta lo imposible... y saliendo de ahí puede mirar mejor, cambiar. Todo se entiende, lo inútil se borra. El presente, el pasado, el futuro no significan, todo vuelve alrededor de un centro, no es posible parar, marcar tiempos y hacer “ismos”. Tal vez la sensación de lo que llaman eternidad “el amor la suscita y la obra de arte la contiene”. El “torero” Rivera y “sus quites” Reyes y... Vasconcelos. La política, la cultura, el arte y un enigmático país, México, que con trabajos dejaba de estar envuelto en “la violencia revolucionaria”.

En Carta fechada en París del 29 de noviembre de 1920, luego de agradecerle el envío de su *Plano Oblicuo*<sup>82</sup> (Diego nunca paró de agradecer a don Alfonso), se pueden leer los siguientes renglones:

Sé por Don Francisco H. de Icaza que Don Alfonso se va a México, puede que allá nos veamos tengo ganas de ir a trabajar con las manos en la masa de mi propio maíz, a ver qué sale.<sup>83</sup>

Olivier Debrouse (Debrouse, 1985) maneja una teoría sobre la paternidad y “el mecenazgo” del muralismo, a partir de sus experimentaciones con el cubismo, y también a partir de los vínculos que hizo Rivera en esos años o meses (1920–1921) durante los cuales fue enterado de la invitación para trabajar en México y realizó su viaje a Italia, previo a su retorno al País. Nos refiere Debrouse que Diego hizo amistad con un viejo conocido del Salón de Otoño, el Dr. Elie Faure,<sup>84</sup> singular personaje, quien teóricamente le mostró “la importancia que había tenido el arte del fresco” y quien en sus charlas didácticas con Diego,

no dejaba de incitarlo a viajar por Italia, para que este pudiera constatar dicha importancia. De manera que aquí también hay una incidencia que coadyuvó a la decisión del “pintor azteca”. Después viene el encuentro con David Alfaro Siqueiros quien llegó becado a París y le reiteró, muy en su radical estilo, lo que estaba sucediendo en México en materia de cultura, en donde ambos, con su arte, podían tener una importante participación (el telúrico paisaje mexicano, el hombre mexicano, las artesanías mexicanas, las vacas, los chivos, los caballos “mexicanos”, etc.). Según Siqueiros, él fue quien le “redescubrió” la patria a Rivera. (Debroise, 1985, pág. 104).

Agotado el cubismo y el vanguardismo, vienen ensayos cezannianos, retratos impresionistas, muchos dibujos a lápiz, retratos ya magistrales. Pero el pintor se hallaba *estacionado*. A trompicones sostuvo su cubismo, del que luego “renegó”. No pudo participar en la revolución soviética, pero tal vez podía hacerlo en la mexicana, no con los fusiles como Siqueiros, pero sí con sus pinceles ¿Un mensaje revolucionario sobre los muros de México? ¿Transformar la pintura en función de este ideal? ¿De quién fue la idea original?, ¿de Siqueiros?, ¿de Rivera?, ¿o acaso de José Vasconcelos?<sup>85</sup>

Sin duda A. J. Pani puso a Diego al tanto del plan de Vasconcelos. ¿Hasta dónde el embajador Pani sabía que se trataba de un proyecto que, en México, ha sido considerado como el “renacimiento cultural”? ¿Hasta dónde Pani sólo informó a Diego sobre un trabajo “sin dificultades materiales”? Diego viajó a Italia y, según Debroise, que recoge un testimonio del pintor Jean Charlot, quien ya estaba incorporado al trabajo con Vasconcelos, el viaje de Diego “fue propuesto y financiado por la Universidad de México, cuyo rector era entonces José Vasconcelos. Diego tendría como misión, establecer relaciones culturales entre México e Italia.”<sup>86</sup> Por su parte, Juan Rafael Coronel Rivera, refiriendo la carta de Diego a Vasconcelos, pide observemos que Vasconcelos encargó a Diego hacer obra en Europa, siendo así el “primer encargo” de Vasconcelos y no “las comisiones para pintar murales”.<sup>87</sup> El viaje de Diego lo pagó la Universidad Nacional, cuyo Rector era José Vasconcelos. Y dice Debroise, es probable que también la Universidad pagó el viaje de regreso a México. El arte del “pintor azteca” había pisado la pendiente resbaladiza de la “revolución cultural” impulsada por “el

gobierno revolucionario” de Álvaro Obregón, del “renacimiento mexicano” anunciado por José Vasconcelos y no parecía molestarle en nada.

Una Carta más, fechada el 13 de mayo de 1921:

Gracias a usted y a los amigos de México he hecho un viaje estupendo por Italia —acabo de llegar a París encontrando su carta, me fui desde fines de diciembre— inútil tratar de contarle a usted nada, pero le diré que el viaje marcó el comienzo de un nuevo período de vida, me encuentro gracias a él con material para algunos años de trabajo, nada como aquello para aclarar y humanizar, allí no hay diferencia en la vida de las gentes y la obra de arte. Los frescos no se acaban fuera de las puertas de la iglesia viven en la calle en las casas por donde quiera que uno vuelve los ojos todo es familiar, popular [...]

[...] El 17 de junio saldré para México [...] (Acevedo, Torres Carmona, & Sánchez Mejorada, 1999, págs. 37–38).

El 10 de junio embarcó con rumbo a México.

Por último, ya desde México, le envía con fecha 25 de junio de 1921 un breve en donde le “presenta” (recomienda) a Carlos Orozco un pintor joven que “trabajaré allá”. La carta, nos indican sus compiladoras de El Colegio Nacional, está escrita sobre papel membretado de la Rectoría de la Universidad Nacional de México, lo que indica que a esas alturas ya entró en contacto con José Vasconcelos.

Bien. La correspondencia de Diego con don Alfonso, al menos la publicada en *Correspondencia* de El Colegio Nacional, se interrumpe aquí. La última carta de Diego Rivera reproducida en esta obra, tiene fecha de México, DF 22 de septiembre de 1927 y se la envía a Nueva York a Erhard Weyhe.





## 5. Y EL ATENEÍSMO SE HIZO AÑICOS

En junio de 1921, ya en México, Diego se entrevistó con Vasconcelos. Para enterarnos del encuentro del pintor con su “mecenas”, no hemos podido tener acceso a correspondencia alguna; sin embargo existen los propios testimonios del pintor sobre la recepción que le hizo el “antiguo” ateneísta y, en esos meses, Rector de la Universidad Nacional don José Vasconcelos. Sobre ese encuentro Diego, nuevamente en retrospectiva autobiográfica, se muestra escéptico, sobre que haya sido recibido con auténtica cordialidad. En sus recuerdos que hilvanan los autores de *Palabras Ilustres*, en esta obra ya referida,<sup>88</sup> Diego Rivera se muestra receloso hacia José Vasconcelos, lo que contrasta con las cartas de agradecimiento que había enviado a Alfonso Reyes, el intermediario de la “nueva buena” para Diego, de ir a ejercer su oficio de pintor a México. Muestro aquí la cita insertada en *Palabras Ilustres*, para resaltar la distinta *deferencia* que Diego tenía para con José Vasconcelos, muy contraria a la *deferencia* que le tenía a don Alfonso Reyes. Además de que ahí se perfilan personajes, los “éfebos de Vasconcelos” como irónicamente Diego y los del sindicato de pintores bautizaron a uno de los círculos más cercano del ministro de Educación Pública:

“Vasconcelos me recibió con una cordialidad demasiado entusiasta para ser enteramente sincera. Estaba rodeado de su corte de amor —jóvenes guapos, poetas y estudiantes—, muchos de los cuales hoy han llegado a ser prominentes. Estaba allí Carlos Pellicer, uno de los más grandes poetas de América; Francisco (Yuco) del Río, líder estudiantil de medicina, hoy embajador; Jaime Torres Bodet, entonces solamente un joven poeta, hoy ministro

de Relaciones Exteriores, ex de Educación, presidente de la UNESCO y presidenciable; los poetas Villalpando y De la Parra, muertos ya, y de quienes, así como del magnífico escritor, casi desconocido, Julio Torri, era ya muy amigo”. (Coronel Rivera J. R., 2007, pág. 352).<sup>89</sup>

“¿Corte de amor, efebos?” Algunos, pero otros no. José Vasconcelos, ya no era un jovencito pues tenía 39 años, 4 años más que Diego, pero tampoco el poeta y maestro Julio Torri que había estado en “el cenáculo” del Ateneo. Y había otros, que no estuvieron en esa reunión, como el Adolfo Best Maugard (30 años, dibujante), Roberto Medellín (40 años, botánico), Ricardo Gómez Robelo “Rodión” (37 años, “poeta maldito mexicano”). No obstante a Rivera y los de su sindicato de pintores que desde sus andamios, diariamente, veían a Vasconcelos atravesar con su “corte de amor”, el patio de la Secretaría de Educación, empezaron a asociarlos con esas pinturas *renacentistas* cuyos modelos frecuentemente eran jóvenes de apariencia andrógina. Todos amigos de la literatura que en su madurez descollaron en el “mundo de las buenas y sensibles letras”, salvo “*El Yuco*” del Río. Por poner sólo “dos botones de muestra”, Pellicer y Torres Bodet, con 24 y 20 años de edad. Carlos Pellicer, escritor, museógrafo y amante de las artes del mundo prehispánico, en esos años, “secretario particular” de Vasconcelos, destacado emprendedor y “misionero” en las campañas por llevar “las primeras letras” a una masa analfabeta, probablemente en la de los barrios humildes de la Ciudad de México.

En 1930, luego del “fraude de las elecciones” que impidió a Vasconcelos llegar a la presidencia del País, Pellicer regresó de Europa y apenas pisó suelo mexicano le inventaron que había llegado con la misión de asesinar al “jefe máximo” (de la revolución) Plutarco Elías Calles y también a Emilio Portes Gil.<sup>90</sup> Fue encarcelado, pero su condición de poeta egregio le dejó libre y le salvó de ser apaleado o incluso de ser asesinado por los callistas, que previendo un escándalo internacional y por presiones tuvieron que liberarlo (Cárdenas N., 1980, pág. 15).<sup>91</sup> Pellicer también fue uno de los amigos incondicionales de Diego, que se encargó de la organización museográfica de su colección de piezas precolombinas y contemporáneas en la «Casa del Anáhuac» o Museo del *Anahuacalli* (en

lengua náhuatl) y también la propia del Museo Casa Azul Frida Kahlo, pero sobre todo a Pellicer se le recuerda como poeta egregio del nacionalismo.<sup>92</sup>

Jaime Torres Bodet, también escritor y poeta, previsto por Vasconcelos como organizador de uno de los pilares de su Ley de Educación, es decir de la Gran Biblioteca Nacional (proyecto truncado), y que fue de los grandes continuadores del proyecto vasconcelista; emprendió grandes campañas de alfabetización entre la población adulta, constructor de escuelas e Instituciones de Arte y Cultura, mientras fue ministro de Educación Pública (1943) y dirigió la UNESCO (1948), Jaime Torres Bodet fue promotor y fundador de la institución del “libro de texto gratuito” en las escuelas de educación básica del país, de gran carga simbólica.

No obstante, el recuerdo de una mala impresión que le queda a Diego de su visita a Vasconcelos, se expresa de Carlos Pellicer como “uno de los más grandes poetas de América” y de Jaime Torres Bodet como otro “joven poeta, hoy ministro de Relaciones Exteriores”,<sup>93</sup> etc. Pero en el momento recreado por nuestro pintor, los dos tendrían 25 y 20 años respectivamente y en todo caso en 1921 los dos eran solamente unos “jóvenes poetas”, que tenían la confianza de su jefe (¿ideológico?) Vasconcelos. Diego Rivera, como decimos, tenía sus *deferencias*.<sup>94</sup>

Los poetas. En sus *Memorias*, José Vasconcelos reproduce la recepción que le hicieron los jefes zapatistas, ya sin su Caudillo Emiliano (asesinado en 1919); cuando en 1920 en “plena reconciliación revolucionaria”, fue invitado como Rector de la Universidad Nacional de México, para participar en el homenaje al líder agrarista. Vasconcelos adherido desde el principio al movimiento anti-rereeccionista de Francisco I. Madero<sup>95</sup> y luego participando con el constitucionalismo de Venustiano Carranza,<sup>96</sup> de ningún modo fue simpatizante de “la causa” de Emiliano Zapata,<sup>97</sup> pero como él dice, eran “tiempos de reconciliación” y acudió al homenaje. Muerto Zapata, le sucedió un zapatismo atemperado, sus intelectuales, según Vasconcelos “hombres de buena fe”: Antonio Díaz Soto y Gama,<sup>98</sup> Octavio Paz Solórzano, padre del famoso poeta y Gildardo Magaña.



El gobernador José G. Parres y el Ingeniero Peralta, le mostraron los expedientes agrarios, le informaron cómo habían procedido a desmantelar los latifundios y cómo habían hecho “la restitución de la tierra que el indio (había recibido) de la Colonia” (Nueva España), “los progresos [...] en materia de organización agrícola” y otras cosas más. Luego vino el banquete y los discursos en donde se recordó al Jefe Emiliano Zapata “sacrificado por la reacción carrancista”, tornándose así el banquete peligroso pues empezó a abundar el “pulque curado de almendras”, “cerveza y vinos que lo alimentaba”. Todos dijeron discursos y en un momento dado pidieron que hablara el joven poeta Méndez Rivas que venía en la comitiva de Vasconcelos. En este punto de su relato, Vasconcelos hace una observación en la cual se puede ver el papel relevante que para él tenían, dentro de su proyecto, los poetas y la poesía, dice: “El gusto de nuestro pueblo por la poesía es intenso” (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, págs. 72–76).<sup>99</sup> El joven poeta recitó “*La Musa morena*”: «Mi musa no es la clásica de los verdes ojos y los talones de rosa; mi musa es morena como la tierra de las montañas nativas». Y don José Vasconcelos remata su observación (“de campo”) con una reflexión significativa:

Y corrió un escalofrío por las almas un poco parias que somos todos los mexicanos, desenraizados de lo indio y separados de Europa, desconfiados de nuestra prosapia y necesitados de estímulos para la derrota del mal de nuestros males: el complejo de inferioridad que sufrimos en secreto, aunque exteriormente simulemos arrogancias. Vivió Méndez Rivas —el poeta— quizá la mejor hora de su vida, y merecidamente. Y acabó de afirmarnos la alianza del zapatismo nuevo y la Universidad, que se aprestaba a la reconstrucción del alma nacional. (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, pág. 75).

La figura del poeta, pero sobre todo la del “vate”, o trovador del pueblo, el que canta la voz del pueblo.

Siguiendo con la anterior evocación de “la corte de amor”, el pintor retrata la cara política del máximo secretario de la educación y la cultura, según Diego, un afectado y excesivo José Vasconcelos que se compara con Anatoli Vassilievitch Lunatcharski el legendario comisario del pueblo para la enseñanza de Lenin.

Según la evocación, Vasconcelos dice a Diego que comunique “a Lunatcharski que somos sus discípulos”, “que seguimos sus pasos”, que —en México— también los apoyos para la cultura son menores que los destinados a la secretaría de guerra, que la cultura es constructiva mientras que la guerra es destructiva, que Lenin siendo un “caudillo civil” podría ser borrado por “aspirantes a caudillos uniformados”, que la defensa armada de la revolución es muy fuerte, pero que siempre puede haber poderes reaccionarios más fuertes, que “el poder económico debe invertirse en educación” pues toda vez que las ideas se extiendan por todo el mundo “no hay nada capaz de matar las ideas”. “Todo eso Lunatcharski y yo lo comprendemos”. Y al final de todo esto “misterioso y convencido” aseveró que “lo único verdadero para los pueblos es que encuentren su caudillo civil”. Luego de su discurso, intervino “su corte de amor” (*Yuco del Río*) para confirmar y adular a Vasconcelos como ese “caudillo civil” que se necesitaba en México, y dice Diego que pudo ver como Jaime Torres Bodet sintió lastima ante tal muestra de adulación. Vasconcelos advirtiéndolo la “imprudencia” y desmesura de su asistente —“seguramente pensando en (su jefe) Obregón”— desaprobó: “No, hombre, qué barbaridad; Dios nos libre de que los filósofos gobiernasen” (Coronel Rivera J. R., 2007, pág. 353). Y fue directo a Diego:

Por lo demás, todos aquí estamos dispuestos a secundar, como compañeros, los planes de usted. Por mi parte, yo coincido como un adherente al plan espartaquista. Típico del político mexicano “intelectual”, para poner confusión en mentes jóvenes... para poder “explicar la traición a lo que él mismo aceptaba o enseñaba”. [...]

Y, prosigue Diego, agregó Vasconcelos:

“Ya me hablaron Pani y Obregón del plan que usted trae de propaganda cultural, como el que estableció Lunatcharski. Vamos a ver, enseguida, la manera de arreglar esto con los FFNN, porque ya sabe usted que están con mucha dificultad, hay desorden y falta de material, y temo que sea difícil de coordinar el servicio que ellos nos den” (Coronel Rivera J. R., 2007, pág. 354).

Es sabido que Vasconcelos fue admirador del proyecto de Educación de Lunatcharski, pero algunos de los pormenores de la relación del propio proyecto del mexicano con el soviético lo abordaremos en otro apartado. Aquí nos interesa seguir la relación Rivera–Vasconcelos, que al menos en la retrospectiva del primero, no es como el lugar común lo presenta: «Vasconcelos convocó a los pintores para que pintaran los muros de los Edificios Públicos del nuevo gobierno revolucionario» y estos se pusieron a subir la historia de México a los muros.

Lo que dice Diego es verdad, Vasconcelos se hacía acompañar de “su estado mayor de jóvenes poetas” y esto lo hacía en casos como el que recuerda el pintor, cuando estaban reunidos en la oficina de la Universidad, y también cuando ese mismo grupo, más otros agregados, se trasladaban a las distintas regiones, pueblos y ciudades del País en “misión de agente viajero de la cultura”. Puntualmente nos recuerda su paso por el Bajío, en el estado mexicano de Querétaro:

Parte del más brillante grupo universitario me acompañaba en misión de agente viajero de la cultura. De oradores, Antonio Caso y Gómez Robelo; de embajador de la pintura, Montenegro, y Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet, para colmar el afán de poesía que late bajo la capa de sus incomprendiones y sus desengaños, en todo público mexicano. (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, pág. 55).

Llevar a este equipo a las entrañas del País tenía objetivos muy concretos:

Los artistas que congregábamos hacían ver las ventajas que cada localidad obtendría mediante la cooperación de maestros federales de modelado, pintura y artesanías de todo género. Los oradores removían la fibra patriótica y la esperanza de tiempos ilustres.<sup>100</sup>

Estos viajes permitieron que los artistas se acercaran a las “industrias populares”, a sus artesanos, que las conocieran y estudiaran, pero no para quedarse en ellas, sino para sacarlas del secular estancamiento y el olvido en que se encontraban por ser despreciadas.

Así como también todo el renacimiento de la cerámica nacional parte del viaje que a Oaxaca habían hecho semanas antes (Jorge) Enciso y (Roberto) Montenegro fueron las primicias de lo que es hoy una industria artística. Lo menciono para que conste que no se improvisan ni salen espontáneamente del pueblo las industrias y las artes, sino que constantemente hace falta la intervención del artista culto para iniciar o para resucitar la producción artística. De ahí se deduce también la necesidad de que las funciones del Estado recaigan en personas inteligentes y bien preparadas, pues no puede hacer nada el artista abandonado a sus propios recursos y es el gobierno quien únicamente puede, en los tiempos que corren, hacerse Mecenas y director, sistematizador de las actividades superiores, así como de las menores.<sup>101</sup>

Vasconcelos también pone en el escenario de sus visitas y relaciones con los gobernadores de los estados al mismo Diego Rivera, como en el caso de Yucatán al que había sido invitado por Felipe Carrillo Puerto:<sup>102</sup>

No conocía la península y tenía vivos deseos de visitar sus ciudades españolas: Mérida y Valladolid; sus célebres ruinas de Uxmal y Chichén-Itzá. Y acompañado de un grupo de artistas: Diego Rivera, (Roberto) Montenegro, Adolfo Best (Maugard), y de literatos como (Jaime) Torres Bodet, (Carlos) Pellicer, Pedro Henríquez Ureña, tomé el barco de la línea Ward y una tarde luminosa desembarcamos en las arenas de (Puerto) Progreso, ante la curiosidad de inmenso gentío de albos trajes, a la usanza de la tierra caliente, y sombreros de palma. En el muelle estuvo Felipe Carrillo (Puerto), con su estado mayor de agitadores. Y en el tren especial del gobierno embarcamos todos para el viaje de unas horas hasta Mérida, la capital de la provincia. (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, pág. 117).<sup>103</sup>

En aquella ocasión, “Adolfo Best (Maugard) dio a las maestras unas conferencias sobre dibujo. Pedro Henríquez (Ureña) aleccionaba en literatura castellana. Cada cual hizo su porción de tarea.”<sup>104</sup>

En la visita que organizaron a las famosas “ruinas” mayas, primero viajando en ferrocarril y luego a caballo, ya que en ese antiguo y pétreo camino sólo podían pasar “carricoches de mulas”:

Al acercarse a la región de los antiguos mayas, el terreno pierde la aridez de las zonas inmediatas a Mérida y se vuelve boscoso. Penetraba la vereda entre selvas no muy altas, pero sí tupidas de maleza. Por el camino atravesaban pájaros azules de un gran encanto; el suelo seco y pedregoso facilitaba la marcha de los cascos; hacía dar tumbos al carruaje en que habían trepado Diego y algunos más, poco jinetes. Era el mes de diciembre y hacía calor, pero tolerable. No había bichos ni alimañas en exceso. (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, pág. 129).<sup>105</sup>

José Vasconcelos, y justo es decir que también como Diego, en retrospectiva autobiográfica (y con todo lo que esta perspectiva pueda “alterar los hechos”), relata los pormenores y los sinsabores con los que hubo de lidiar, en medio de lo que, a lo largo de su profusa *Memoria*, él califica de “pretorianismo”, intentonas de “militarización zafia”, o de plano pretensiones de “napoleonización” por parte de los famosos “caudillos de la revolución mexicana”. Situación dentro de la cual él se planteó como objetivo implantar su propia “dictadura cultural” a cargo de “caudillos civiles”, como ya vimos que acremente lo caracterizó nuestro pintor Diego Rivera. Así, nos refiere que en el acomodo de piezas del tablero de esa fórmula militar y política, a veces quedaban en los ministerios del “estado revolucionario”, funcionarios con los que ocasionalmente podía aliarse u otros con los que había franco rechazo. Fue el caso de Ramón P. de Negri, a quien el caudillo-presidente Álvaro Obregón nombró secretario de Agricultura y Fomento (1924), una de las piezas claves de la rudimentaria economía política que en esos años se instrumentaba, y en donde no acababan de configurarse el artículo 27 de la Constitución, relativo a “la nueva organización del campo” y al “reparto agrario” comprometido con las masas campesinas, que habían aportado la mayor cuota de sangre en el reciente movimiento armado. Vale la pena escuchar el auto-testimonial en la medida en que ofrece una perspectiva del mecenazgo estatal-cultural de la temprana pintura mural de Diego:

[...] por lo pronto, el cambio operado en Agricultura fue favorable al Ministerio de Educación. En vez de los celos de que nunca prescindir pudo (Antonio) Villarreal (anterior operario de agricultura) a mi respecto, De Negri inició conmigo una colaboración afectuosa. Me visitaba con su subsecretario, Marte (R.) Gómez; me consultaba casos y contrató a mis pintores. Por obra de esta amistad, Diego Rivera, repudiado por el público de aquella época y firmemente sostenido por mí, pasó a decorar la Escuela de Agricultura, en Chapingo. Las cartas encomiásticas, obsecuentes, de Marte (R.) Gómez anduvieron rodando por mi archivo particular. Periódicamente rompo mi archivo y no me interesa probar mis asertos; me basta saberlos exactos yo. A los pocos años, Marte se hizo callista. Y, naturalmente, mi enemigo público.

No así De Negri, mucho más hombre [sic] y conmigo siempre considerado, en la derrota y en el triunfo.<sup>106</sup>

En cuanto al tema del “repudio” a Diego, este mismo hace un comentario en donde ofrece su propio testimonio sobre el origen de tales ataques y de paso hace una observación sobre el ministro Vasconcelos, en donde lo vuelve a presentar como otro más que desaprobaba su trabajo plástico, que para Diego, en esos años, era ya una pintura que se perfilaba como la pintura revolucionaria para México.

Desde que empezó a producirse el periodo de pintura mural en México, dio principio un asalto encarnizado de la sub-burguesía entera contra los pintores. Ese ataque se recrudeció al máximo de su curva ascendente, cuando empecé a pintar los frescos de la Secretaría de Educación Pública. En esa época curiosa y épico-idolátrica, no había cotidiano ni revista que no me dedicara diariamente cuando menos un artículo en que me cubría de insulto y abominaba de mi pintura. Cuando el licenciado Vasconcelos entraba a la Secretaría de Educación seguido de su estado mayor de jóvenes poetas, echaba una mirada a los patios, por debajo del ala de su sombrero, agachaba la cabeza y moviéndola murmuraba “pura indiada...” hasta don Francisco Bulnes, el del verdadero Juárez,<sup>107</sup> que nunca fue a ver los frescos porque ya no podía andar de puro viejo que estaba, me endilgó tremendo artículo lleno

de anatemas, y el maestro don Luis González Obregón, que ya estaba casi ciego y nada veía, se hizo conducir a la Secretaría de Educación para poder decir “¡Ah, qué feo está esto!” pero no todas habían de ser de cal, una tarde encontré sobre las tablas de mi andamio un pequeño libro con la dedicatoria que más me ha animado en mi trabajo; se titulaba *La Malora*, su autor era el maestro don Mariano Azuela [...]. Abrí el libro más que nada por agradecimiento a la dedicatoria y curiosidad. Desde las primeras líneas una tremenda sorpresa me llenó de emoción. Ese libro era mi segundo descubrimiento de México del producto subjetivo de sus diez años de convulsiones sociales.<sup>108</sup>

Es de notar la ironía del pintor respecto de un vetusto historiador de “la verdad histórica de México” y de un casi ciego cronista de “la vida cotidiana” y de “los personajes” de la Ciudad de México, que simplemente no podían concebir la pintura con la cual se estaban decorando los muros del nuevo recinto de la Cultura y la Educación. Fue por la época, según los testimonios de José Clemente Orozco, cuando las figuras que se iban plasmando en los muros, empezaron a ser tildadas de “monotes”, porque estaban fuera de la Estética y el «buen gusto» de estos caballeros porfirianos y de la por Diego llamada “sub-burguesía”, en donde no sabemos si el pintor enlistaba a Vasconcelos. Desde la perspectiva de los autores de *Palabras Ilustres*, que recuperan o parafrasean las del propio Diego Rivera, el ministro de Educación recelaba (“refunfuñaba”) del trabajo de los pintores. Pero según, en la perspectiva del propio José Vasconcelos, él los apoyó y defendió de los ataques que salían de la Prensa y de diferentes sectores de la sociedad. En cuanto a Diego, que relata a Gladys March, las bregas por el arte social, dice lo siguiente:

Mientras pintaba mi mural de la Escuela Nacional Preparatoria un grupo de jóvenes pintores se empezó a unir en torno mío; algunos, fascinados por una forma de arte nueva, se hicieron mis ayudantes. Pronto nos vimos luchando juntos por la aceptación del arte social. Encontramos un aliado en Lombardo Toledano, el joven director de la escuela, y, gracias a él, cuatro de mis jóvenes amigos recibieron espacios murales en la escuela, iguales a los míos, antes aún de que yo hubiera terminado mi trabajo. Apenas se había iniciado esta actividad cuando se produjeron apasionadas discusiones

acerca del nuevo arte en todas las clases sociales de la ciudad. Cuando el secretario de Educación, que hasta ese momento no se había comprometido, se dio cuenta de la repercusión que nuestros esfuerzos tenían en todos los niveles sociales, adoptó nuestras ideas y —afortunadamente para nuestro trabajo— proclamó desde arriba la utilidad de la pintura monumental en las paredes de los edificios públicos.<sup>109</sup> (Coronel Rivera, Pliego, Rodríguez, & Híjar, 2007, pág. 88).

El pintor Diego Rivera no menciona al ministro José Vasconcelos como el que lo vinculó a Ramón P. De Negri, sólo se limita a identificar al secretario de Agricultura como un “simpatizante del movimiento revolucionario popular y a la sazón miembro del ala izquierda de la Revolución mexicana” y a su acompañante el “ingeniero Marte R. Gómez como un “agrarista militante y antiguo zapatista” y a los dos como los que le “encomiendan nuevos frescos” para lo que sería la nueva Escuela de Agricultura de Chapingo, teniendo a don Marte como Director, con el cual mantendrá un larga relación de amistad y solicitará diversos apoyos (Coronel Rivera, Pliego, Rodríguez, & Híjar, 2007, pág. 121). Desde luego, el pintor dividió el tiempo de trabajo, una parte en la Secretaría de Educación y otra en Chapingo, esto se hizo entre abril de 1923 y marzo de 1924.

Montajes. Nos conviene ahora recordar el escenario montado por Diego cuando afirma que el ingeniero A. J. Pani le dijo (más o menos) que se despreocupara, que ya Obregón había hablado con Vasconcelos. Fue entonces cuando al llegar a las oficinas donde despachaba el entonces Rector, recordemos que según nuestro pintor:

“Vasconcelos (lo) recibió con una cordialidad demasiado entusiasta para ser enteramente sincera.”

Esta escena tiene que integrarse a otras que le anteceden y que es preciso conectarlas. Desde que Diego pisó México en junio de 1921 hasta que empezó a pintar el mural del Anfiteatro Bolívar de la Escuela Preparatoria, nuestro pintor se dedicó a conocer el estado en que se encontraban los territorios del arte especialmente en la Ciudad de México, poniéndose al tanto de los métodos y



técnicas de trabajo de la Escuelas de Pintura al Aire Libre, ese otro capítulo del discurso de la historia de la pintura moderna de México,<sup>110</sup> y a la que reivindica como una escuela depuradora del “lastre europeísta” y formadora de los jóvenes pintores, que luego él los integraría a su propio taller del mural. El experimento quedó aislado del público y —según Diego que lo rememora en 1945— México se privó de un nutrido grupo de artistas que habrían elevado el arte Nacional. Y nuevamente —y siguiendo a *Diego Rivera Palabras Ilustres*— hace responsable al ministro de Educación:

La creación de ese organismo centralizador, intentada por primera vez en 1921, fue impedida por la atmósfera literaturizada y la carencia de verdadera conciencia nacional y del sentido de acción revolucionaria de José Vasconcelos y el grupo que lo rodeaba (Coronel Rivera, Pliego, Rodríguez, & Híjar, 2007, pág. 74).

Diego, en alguna noche y en aparente charla informal y espontánea le comunicó a Guadalupe Rivas Cacho, la primera tiple pionera de la sátira política del legendario Teatro Lírico, a pregunta de la actriz cómica sobre qué hacía Diego en las noches, este le respondió que “no tenía chamba”. En el siguiente escenario, aparece un Orozco que se puede advertir trabajaba en el Departamento Editorial y que —según *Diego Rivera Palabras Ilustres*— se quejaba amargamente de estar reducido a la ejecución de “dibujos pinches para no caer en la tarugada de convertirse en profesor de dibujo” (Coronel Rivera, Pliego, Rodríguez, & Híjar, 2007, págs. 78–80).<sup>111</sup> Al menos las palabras «pinche» y «tarugada» no hay duda que pueden ser de Orozco. Rivera subraya y deplora el hecho de que Vasconcelos que “reconstruía la educación pública en México” tuviera a Orozco “haciendo viñetas.<sup>112</sup> En 1917 Orozco había tomado rumbo de los Estados Unidos “en busca de un muro”, como se titula el filme que le dedica el cineasta Julio Bracho y fue cuando “lo encontró” y ahí pintó el famoso fresco del *Prometeo* en Pomona College.<sup>113</sup> Regresó a México para encontrar que “La Revolución (había degenerado) en gobierno” y se unió a Diego Rivera en el Sindicato de Pintores y Escultores. Para Rivera, esa “degeneración de la revolución” fue encarnada por el gobierno provisional de Adolfo de la Huerta<sup>114</sup> que había expulsado al gobierno constitucionalista de Venustiano Carranza. Y en efecto nombró a José

Vasconcelos como Rector de la Universidad Nacional, pero también preparó el terreno para que subiera a la silla presidencial el General Álvaro Obregón. En su Memoria, Vasconcelos va mostrando cómo se urdió la trama política en la que se fueron alineando dos bandos militares, uno con De la Huerta y otro con Elías Calles y él se coloca fuera de ese conflicto y sin ocultar su intención de entrar en una próxima contienda por la Presidencia del País; sostiene que él buscaba hacerlo como oposición y no como imposición de Álvaro Obregón que ya para entonces era El Caudillo de la revolución hecha gobierno. ¿Qué hacía Diego en medio de esa situación política degenerada? Se dispuso a pintar los muros de los Edificios Públicos en donde despachaban los “Jefes revolucionarios”, en el centro de “un México semipacificado, burocratizado, militarizado y abyecto” ¿Cuál era su finalidad? (Coronel Rivera, Pliego, Rodríguez, & Híjar, 2007, pág. 84).

Y aquí, como en aquella defensa que hiciera de Picasso en París, cuando su primera exposición en la Galería de aquella Dama francesa atacó al pintor malagueño, recuerda iracundo:

*Y cuando la revolución de Agua Prieta degeneró en gobierno, puso de rector de la Universidad Nacional a José Vasconcelos quien, con estúpida inconsciencia, falta de gusto y criterio, nombró al genio de la plástica moderna americana como empleado del Departamento de Bibliotecas y Ediciones para pintar viñetitas destinadas a las ediciones de los clásicos. José Clemente decía: “aquí no se puede hacer nada. Con esta recua de pendejos y cabrones no se puede hacer nada. Ahora verá, panzón, ahora verá” [...] Ya verá, Panzón, ya verá. No hay nada, nada que hacer aquí”.*<sup>115</sup>

A la vista de lo que luego harían, Orozco estaba equivocado. Mientras tanto, Rivera visitaba a sus antiguos compañeros de la Academia, observaba y escuchaba y no veía pinturas, no veía una respuesta colectiva de los artistas al movimiento social que estaba claro se había abierto, al margen del militarismo del que se quejaba Vasconcelos. El pintor tomaba nota y seguramente se aprestaba a “capotear” al ministro de Educación, lo cual se puede ver perfectamente en otro escenario montado por nuestro pintor y que nuevamente recogen los autores de

*Diego Rivera Palabras Ilustres*. Se trata de una “entrevista” o “diálogo” que nuestro pintor entabló con el Caudillo Obregón. La “entrevista” se lleva a cabo en algún lugar del Palacio Nacional, el “relato de Diego” ubica la escena probablemente a la hora del almuerzo de Obregón, pues el presidente mientras hablaba comía “tacos de machaca” de venado y frijoles refritos con chile (ají), y “café de olla”, que ofreció a Diego del cual con buen diente nuestro pintor participaba.<sup>116</sup> En cuanto al contenido de la charla: ¡caballero nada de que usted se va! “Mire —dice Obregón—, siento las dificultades que ese licenciado (¿Vasconcelos?) anda poniendo a nuestro proyecto (¿Cuál?). Pero yo —Obregón— “sólo tengo una palabra”. Luego fueron al despacho de Obregón —“en medio del clarín y marcha de honor”— en donde le mostró un sobre que “contenía información y datos que Pani le había hecho llegar” y estaba dirigido a Vasconcelos, cuyo contenido leyó Diego y que indicaba ordenes de cese inmediato a subalternos del ministro de Educación, por uso de fondos empleados para fines no convenidos (algo por el estilo). Según toda esta escena, el Presidente revelaba al pintor el contenido oficial de un sobre destinado a un Ministro y además —entendía Diego— se trataba que por su conducto Vasconcelos se iba a enterar de que tenía que renunciar ¡[sic]!<sup>117</sup>

Más adelante de este párrafo: José Vasconcelos “hasta ese momento no se había comprometido,<sup>118</sup> se dio cuenta de la repercusión que nuestros esfuerzos tenían en todos los niveles sociales, adoptó nuestras ideas...”, etc., etc. En tales circunstancias forman el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores. A partir de ahí todo, en el orden plástico–pictórico, cambiaría, mientras Roberto Montenegro y Xavier Guerrero decoraban el ex Templo de San Pedro y San Pablo (que estaba convertido literalmente en un montón de escombros y en un gran retrete para la milicia), Diego Rivera aplicaba su Encáustica en el Anfiteatro Bolívar (también reformado por Vasconcelos), y poco después Orozco, Revueltas, Charlot y Siqueiros pintaban sus frescos en los muros del Edificio de la Preparatoria Nacional.<sup>119</sup> En este último edificio, Diego dice que la oportunidad para pintar los muros se las brindó Lombardo Toledano (a quien Vasconcelos había nombrado como Director con libertades y poderes plenos, para “levantar y poner en forma a los preparatorianos”).

Nuestro tema no son las decoraciones del Edificio de la Secretaría de Educación Pública, intentamos entrever, en el recelo de Diego Rivera hacia José Vasconcelos, hasta dónde la bibliografía y la documentación nos lo permite, cómo se interrelacionaron el pintor y el mecenazgo del Estado (del gobierno revolucionario de Obregón) en la persona de José Vasconcelos. Existe la documentación en donde se alude a los artistas convocados para la decoración del nuevo Edificio. En 1921, la construcción fue propuesta al Ingeniero militar y arquitecto Federico Martínez Rivas (en la hoy 4ª. Calle de la República de Argentina) y se inició el 21 de junio de ese año “con setecientos trabajadores, sobre ocho mil quinientos metros cuadrados de superficie y tuvo un costo total de ochocientos mil pesos”. Para el 9 de julio de 1922 se hizo la ceremonia de inauguración, estando presente el presidente General Obregón, el Secretario de Exteriores Alberto J. Pani, entre otros “altos funcionarios”, desde luego el Secretario de Educación Pública José Vasconcelos, el subsecretario Francisco Figueroa y el Rector de la Universidad Nacional Antonio Caso. También un público muy significativo de personal docente y administrativo y 3000 niños del Distrito Federal (de la Ciudad de México) y “del interior de la República”. A las once de la mañana, la Orquesta Sinfónica Nacional interpretó la “Marcha Heroica” de Berlioz.

Hace un año se creó esta Dependencia, sus funciones: impartir las primeras letras y los conocimientos básicos, así como difundir la cultura nacional e internacional entre todos los mexicanos.<sup>120</sup>

La crónica indica que el arquitecto: “concibió el edificio en el estilo neoclásico, herencia de la arquitectura que caracterizó la época porfiriana, es decir, construcciones de carácter académico, con marcada influencia europea, principalmente francesa, mostrando al mismo tiempo un regreso a las formas clásicas.” Es curioso, si no es que irónico, que esta descripción coincide, tal vez sólo formalmente, con el propio bagaje y la historia estética o artística que en esos momentos cargaba el propio Diego Rivera. Podemos leer en *Diego Rivera, Palabras Ilustres*:

El ingeniero militar Méndez Rivas terminó, al más perfecto estilo de cuartel de lujo porfirista, el nuevo edificio de la Secretaria [...]. Vasconcelos llamó a Diego para que decorara sus muros. La gran pintura mural arrancaba su época de auge y esplendor.<sup>121</sup>

En el párrafo, hay un énfasis en el contenido militarista de la arquitectura del Edificio. Al contrario y por su parte, en la crónica se añade que el Edificio debía mostrar “la visión del mundo que sustentaban los Gobiernos Revolucionarios”:

Grecia. Madre Ilustre de la civilización europea de la que somos vástagos, está representada por una joven que danza y por el nombre de Platón que encierra toda su alma. España aparece en la carabela que unió este continente con el resto del mundo, la cruz de su misión cristiana y el nombre de Las Casas, El Civilizador.

Posiblemente aquel “cenáculo del Ateneo de la Juventud”, habría suscrito lo de “Grecia. Madre Ilustre de la civilización europea...”; aunque es probable que matizaran lo de España y “su misión cristiana y el nombre de Las Casas, El Civilizador”.<sup>122</sup> Prosigue la crónica de la inauguración:

La figura Azteca recuerda el arte refinado de los indígenas y el mito de Quetzalcóatl, el primer educador de esta zona del mundo. Finalmente en el cuarto tablero aparece el Buda envuelto en su Flor de Loto, como una sugestión de que en esta tierra y en esta stirpe indoibérica se han de juntar el Oriente y el Occidente, el Norte y el Sur, no para chocar y destruirse sino para combinarse y confundirse en una nueva cultura amorosa y sintética.<sup>123</sup>

La ejecución de los tableros esculpidos se debe al cincel de don Manuel Centurión.



Tableros del Patio del edificio de la Secretaría de Educación Pública, realizados por Manuel Centurión. SEP, México, Manuel Centurión. (foto digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera).

Para decorar el remate de la fachada se ideó un grupo —ejecutado por Ignacio Asúnsolo— de la inteligencia que es Apolo, la pasión que es Dioniso, y la suprema armonía de la Minerva divina que es la patrona y la antorcha de esta clara dependencia del Poder Ejecutivo de la República.<sup>124</sup>



Remate de la fachada del edificio de la Secretaría de Educación Pública, realizada por Ignacio Asúnsolo. SEP, México, Ignacio Asúnsolo (foto digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera).

En definitivo, Vasconcelos estaba pensando y proyectando la Educación en sus mínimos detalles, en sus diversos ángulos y el escultórico–arquitectónico estaba integrado. El discurso de Vasconcelos remata:

Para la decoración de los lienzos del corredor, nuestro gran artista Diego Rivera, tiene ya dibujadas figuras de mujeres con trajes típicos de cada Estado de la República, y para la escalera ha ideado un friso ascendente que parte del nivel del mar con su vegetación tropical, se transforma después en el paisaje de la altiplanicie y termina en los volcanes. Remata el conjunto un vitral de Roberto Montenegro, en que la flecha del indio se lanza a las estrellas.<sup>125</sup>

Los salones del interior serán decorados con dibujos fantásticos de Adolfo Best, así sucesivamente cada uno de nuestros artistas contribuirá con algo para hermostrar este palacio del saber y del arte. Y al hablar de los artistas que han contribuido a levantar esta obra sería injusto no mencionar a los centros que han labrado las columnas y las cornisas, las estatuas y las arcadas, puliendo cada piedra con esmero que da al conjunto una especie de unción como de Templo.<sup>126</sup>

La ceremonia terminó y luego se ofreció un banquete que costó “siete mil ciento trece pesos con cuarenta y cinco centavos”. No hay duda que en la ya concretada idea vasconceliana subyace el concepto neo-clásico del arte. Aunque “sus artistas”, como él nombra a Roberto Montenegro, Nacho Asúnsolo, Diego Rivera, Adolfo Best, está claro que van a revestir el edificio en un sentido nacionalista (con el que en general no discreparía) y, en el caso de Rivera van a ir más allá de “hermosear” o decorar una arquitectura (en la cual fue complicado ordenar la composición), fundando lo que a la larga sería el muralismo mexicano.

Luego de subrayar el “perfecto estilo de cuartel de lujo porfirista”, los autores de Palabras Ilustres remarca el desacato del pintor:

Vasconcelos sugería “motivos mayas” para el piso bajo; “motivos coloniales” para el entresuelo y “motivos modernos” para el tercero y último. Diego aceptó pintar el edificio y, “mandando al diablo a Pepe y a sus sugerencias”, dividió el espacio en Patio del Trabajo y Patio de las Fiestas. Así tendría ocasión de pintar toda la vida de su pueblo y de proponerle un programa educativo.<sup>127</sup>

Salvo los temas de “mujeres vestidas con trajes típicos de cada Estado (de la República)” y el del mural ascendente, siguiendo la escalera, que parte del nivel del mar con vegetación tropical que paulatinamente se transforma en paisajes del altiplano y termina en los volcanes”, las desavenencias estaban disparadas. Diego dividió la tarea, él pintaría en el “primer Patio” (del Trabajo), y en el “segundo Patio” (de las Fiestas) los miembros del Sindicato tendrían libertad. Vasconcelos no aceptó tratar con “el Sindicato” pues Diego sería el único responsable de las decoraciones. El ministro “exigió bocetos” y se reservó “derecho de discutir y vetar” el trabajo.<sup>128</sup> Diego viajó al interior de la República para capturar sus imágenes y no hay duda que lo cautivó la región del istmo de Tehuantepec, desde luego, con “sus mujeres tehuanas”, vestidas o al natural que a Diego le parecieron “hermosearían” los muros de la Secretaría de Educación Pública.

En otro relato de Diego en donde más bien quiere enfatizar el espíritu de gremio politizado, hace un giro del tema:



Estos fueron los pioneros. Existía el gremio, pero todavía no tomaba su forma definitiva. Con la cooperación de José Vasconcelos, ministro de Educación, fuimos contratados como sindicato para decorar las paredes de la Escuela Preparatoria y el edificio de la Secretaría de Educación. Somos trabajadores pero no mercenarios.<sup>129</sup>

Hasta aquí las citas de *Diego Rivera. Palabras Ilustres*. Veamos la perspectiva de José Vasconcelos que ha dejado clara en sus *Memorias*. En numerosas páginas de sus *Memorias* (en *El Desastre*), el ministro de Educación relata cómo fue (en julio de 1924) del principio al fin su candidatura al gobierno del estado mexicano de Oaxaca (su tierra natal) y la manera como los generales (obregonistas y callistas) le impidieron llegar. Para entrar en esa pelea “electoral” (según Vasconcelos con la aparente venia de Obregón), primero renunció a la titularidad del Ministerio a su cargo. Con ese motivo, sus más allegados le organizaron un banquete de despedida, al cual acudieron intelectuales disímbolos, entre ellos don Alfonso Reyes, en ese entonces ministro de Relaciones Exteriores, según José Vasconcelos figurando ya “como intelectual del callismo”.<sup>130</sup> Vasconcelos muestra a un Alfonso Reyes político, leyendo un discurso —según él— “concertado con el gobierno”, en donde le reconoce “su gran servicio a la Patria”, el cual “había sido facilitado” por “la liberalidad del gobierno”. Es decir, le reconoce pero no le reconoce y no dejó de contestarle: “México debe sacudirse ya la reputación de canibalismo” que a don Alfonso le constaba habían vivido en los años del Ateneo.<sup>131</sup>

Y José Vasconcelos, sin andarse por las ramas, entra en materia de Diego Rivera:

Se insubordinaron por primera vez en esta comida algunos lacayos (¿de quién?). Diego (Rivera), que ya se había puesto a pintar en los muros de la Secretaría, arriba de las decoraciones por mí sugeridas, y rompiendo el plan general de la obra, unas alegorías en honor de (Emiliano) Zapata y de Felipe Carrillo (Puerto), el mártir callista, se puso a injuriar bajamente al ya casi anciano don Ezequiel Chávez. El antiguo pensionado de la dictadura porfirista (o sea Diego Rivera) comenzaba a hablar de comunismo y adulaba a los nuevos, temeroso de que lo echasen a la calle, ya que uno de los cargos

que se esgrimían en mi contra era el haberlo apoyado. Le dio resultado la maniobra; pronto fue el pintor oficial del nuevo régimen, y un año o dos más tarde, cuando empezó a ladrarme el callismo por lo que escribía desde mi destierro, el gran Diego Rivera me retrató, en el patio posterior del edificio que había yo levantado, en posición infame, mojado la pluma en estiércol.<sup>132</sup>



Edificio de la Secretaría de Educación Pública. Tablero Los sabios. Patio de Las Fiestas, Segundo Nivel, Muro Norte. Diego Rivera. SEP, México, Diego Rivera. (foto digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera).

Vasconcelos alude a los del periódico *El Machete* (“el órgano de los comunistas de la pintura”), luego de reconocerles “el gesto” que estos tuvieron con el apoyo a su candidatura al gobierno de Oaxaca (agrega que ahí no se conocía *El Machete*), se pregunta si en verdad estos creyeron que llegaría a gobernar. Y también monta un escenario en donde un comité del sindicato de pintores y él entablan una “negociación laboral”. Los comunistas le exigían el pago (retenido) de Goldsmidt un profesor de Economía Política, que en realidad era su teórico e ideólogo (que para Vasconcelos sus clases y conferencias eran muy confusas). Al pintor, enviado por Rivera a reclamar, se le hacía desmesurado que no se pagara a “un comunista de talla”. Vasconcelos aclara que todos los empleados del gobierno están en la misma situación “y nadie reclamaba diferencias”. Irónico el ministro “reviró” que si en la URSS se pagaba primero “a la intelligentsia”, no era el caso que él fuera un bolchevique, “sino cristiano”, y que en su Secretaría se pagaba primero a los mozos de limpieza y al final al ministro de Educación (él mismo).

Mientras estuve en la Secretaría, todos estos intelectuales de sindicato me proclamaban un gran revolucionario, el modelo casi de la acción desde el poder. [...] Siqueiros me comunicó la creación del sindicato. Lo acompañaban tres ayudantes; vestían los tres de overol. Durante dos años le había estado teniendo paciencia a Siqueiros, que nunca terminaba unos caracoles misteriosos en la escalera del patio chico de la Preparatoria. Entre tanto, los diarios me abrumaban con la acusación de que mantenían zánganos con pretexto de murales que no se terminaban nunca o eran un adefesio cuando se concluían. Resistí todas las críticas mientras creía contar con la lealtad de los favorecidos, y a todos les exigía labor. En cierta ocasión, por los diarios, definí mi estética:

Superficie y velocidad es lo que exijo, les dije exagerando; y expliqué:

—Deseo que se pinte bien y de prisa, porque el día que yo me vaya no pintarán los artistas o pintarán arte de propaganda. A Diego, a Montenegro, a Orozco, nunca se les ocurrió crear sindicatos; siempre me ha parecido que el intelectual que recurre a estos medios es porque se siente débil

individualmente. El arte es individual, y únicamente los mediocres se amparan en el gregarismo de asociaciones que están muy bien para defender el salario del obrero que puede ser fácilmente remplazado, nunca para la obra insustituible del artista.<sup>133</sup>

Su posición fue: “no trato con sindicatos ni con ustedes, renuncien” y con el dinero “gastado en sus murales” se pagará a “maestros de escuela primaria”. Y sentenció: “El arte es lujo, no necesidad proletaria; lujo que sacrifico a los proletarios del profesorado”. No pasó nada, los pintores a la larga “no tuvieron de qué arrepentirse”. Pero —añade Vasconcelos— “Conviene declarar en este punto que cada uno de los artistas ganaba sueldos casi mezquinos, con cargo de escribientes, porque no me había atrevido a inscribir en el presupuesto una partida para pintores, porque seguramente me la echan abajo en la Cámara (de Diputados). No se había habituado aún la opinión pública a considerar el fomento del arte como obligación del Estado.<sup>134</sup> Y más aún, Vasconcelos les echa en cara:

En los días en que Diego me pintaba de corruptor de la verdad, por causa de mis escritos contra el callismo, los del sindicato, convertidos ya al comunismo, me llamaban en sus escritos «el ministro burgués». Vivía yo en aquellos días de mis colaboraciones en los diarios de América y los comunistas, del presupuesto callista.

El panel de Los sabios, para Vasconcelos no es una crítica riveriana para un ministro que estaba fuera de la realidad, es un ataque a su persona y prácticamente “una traición a México”, si se toma en el contexto de la brega nacional y anti-norteamericanista del ministro de Educación y luego candidato a la Presidencia. Y aquí, es preciso decir que las *Memorias* que venimos citando y comentando son enfáticas en presentar no sólo a unos dirigentes de México, sino a casi todos los gobernantes de América Latina metidos de lleno, aceptando sin más, la vieja política de “América para los americanos”, otrora proclamada por el doctrinario James Monroe en 1823 y del que fuera un “perro guardián” y un práctico ejecutor el Cónsul *yankee* Mr. Dwight W. Morrow, quien encargó a Diego el fresco del *Palacio de Cortés*, y al que Vasconcelos dedica todo un libro

de *Memorias (El Proconsulado)*, denunciándolo como un injerencista de los asuntos del gobierno mexicano y soterrado apoyador de Plutarco Elías Calles. Mientras los comunistas que recibían sueldos, no veían cómo los callistas gastaban el presupuesto en sus amantes, en propiedades, etc., y estos funcionarios nunca les merecieron “el dictado de burgueses”.

A estas alturas, la vieja amistad de los ateneístas de la juventud mexicana, estaba hecha añicos.<sup>135</sup>





6. LOS COMPATRIOTAS: “CATÓLICOS DE PEDRO  
EL ERMITAÑO Y JACOBINOS DE ÉPOCA TERCIARIA”  
(Y SE ODIAN LOS UNOS A LOS OTROS, CON BUENA FE)

En México, cuando por diversas circunstancias surge el tópico del *muralismo*, son frecuentes los siguientes asertos: 1) Que fue el secretario de Educación José Vasconcelos quien invitó a Diego Rivera y a otros a pintar los muros de los Edificios Públicos; 2) Que Diego Rivera, junto con David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, son consideradas las figuras centrales del muralismo, quienes también son conocidos como “los tres grandes muralistas”; 3) Que Diego Rivera fue un mexicano por antonomasia, es decir “el mexicano”,<sup>136</sup> 4) Que el muralismo mexicano es una “consecuencia” de la Revolución mexicana; 5) Que Muralismo y Revolución son sinónimos de Nacionalismo. Y, hasta aquí, tales afirmaciones. Sobre todo, en cuanto a las cuatro primeras, si se trata de algún acto protocolario o ceremonial en el que algún político o funcionario pretende auto–afirmarse como patriota, las frases luego van a ser acompañadas de elogios y reconocimientos sin fin, convirtiendo, por efecto de retórica, “el hecho mismo del muralismo” en otro más de “los hechos” que integran la larga cadena del discurso de la historia de la Nación Mexicana. Así, el muralismo y sus artífices no solamente “subieron la historia de México a las paredes” de los Edificios Públicos, sino que las propias pinturas de muros han terminado por ser integradas a la gran “mito–historia mexicana”. Particularmente, a la voluminosa figura de nuestro muralista y a la parte monumental de la obra que lo acompaña, las sucesivas políticas culturales que aplicaron los gobiernos revolucionarios y los posrevolucionarios, los han convertido, al artista y su obra, en objeto de culto cuasi–religioso, tornándose así también compleja su inteligibilidad en



términos de construcción artística. Parece como si el hecho mismo de la obra mural, por haber nacido y crecido en un principio bajo el mecenazgo de un “gobierno revolucionario”, le hubiese sorbido “el tuétano” artístico, sin el cual la obra mural cumple simples funciones decorativas, propagandísticas o pedagógicas, y que al paso de unas indiferentes generaciones ha podido llegar a convertirse en un cliché. Intentemos remover la mito–historia y el fetichismo, al menos destacando los elementos constitutivos de la relación entre el proyecto cultural vasconceliano y el plástico pictórico riveriano.

Empecemos con el primero, el vasconceliano. En un breve pero intenso libro, *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*, que nos dice David A. Brading (Brading, *Octavio paz y la poética de la historia mexicana*, 2002) es una ampliación de su participación en un coloquio internacional dedicado al examen del famoso libro de Octavio Paz *El Laberinto de la soledad* (Paz, *El Laberinto de la Soledad*, 2010),<sup>137</sup> al historiador británico Brading, ante todo le interesa destacar la «concepción de la historia» del famoso poeta mexicano, que para él son formas de una *poética de la historia*.<sup>138</sup> Para nuestros fines, sólo nos interesa comentar el primer capítulo en el que brevemente Brading vuelve a sopesar el papel de José Vasconcelos.<sup>139</sup> En la perspectiva del también autor de *Los orígenes del nacionalismo mexicano* (Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, 1973), es posible situar el propio «nacionalismo cultural» de Vasconcelos sin enredarnos en “maniqueísmos”.

Vasconcelos, en sus *Memorias*, nunca deja de señalar la lucha facciosa por el poder en que se enfrascaron las distintas élites militares al “triunfo de la revolución mexicana” y a las cuales veía como verdaderos “hijos de Caín” (carrancistas, villistas, zapatistas, delahuertistas, obregonistas, callistas). Es manifiesto el “desprecio” que Vasconcelos tenía por la “clase militar” que luego de la revolución se enseñoreó con el “nuevo poder”, pero eso no fue obstáculo para que Vasconcelos, bajo el “gobierno revolucionario” de Obregón (uno de los generales revolucionarios) aceptara participar primero como Rector de la Universidad Nacional y luego como Secretario de Educación Pública. Desde la rectoría de la Universidad lanzó su llamado para lo que unos han llamado “el renacimiento mexicano” y, dirigiéndose a los intelectuales (Cockroft, 1971),

declaró que “la revolución anda en busca de sabios”. Ya en la Secretaría de Educación, junto con *sui generis* equipo, emprendió una cruzada contra la ignorancia. De cara a la lucha fratricida, Vasconcelos respondió con un llamado a “la renovación intelectual y artística” de México, ensalzando a sus colegas del *Ateneo de la Juventud Mexicana*, todos poseídos por una “fiebre alfabeta” e identificados como precursores culturales de esa revolución, en la medida en que cuestionaron el positivismo y el retórico cientificismo de una envejecida y tozuda generación porfiriana.<sup>140</sup>

Para Vasconcelos, “los sabios”, a los cuales sumó los artistas, tenían el imperioso deber de emprender “una cruzada” por la educación pública, en donde “a la Universidad Nacional corresponde definir los caracteres de la cultura mexicana”. El llamado “renacimiento cultural” de México, abarcaría “desde el ballet folclórico hasta las pinturas murales”. El objetivo era inflamar culturalmente a México y a toda la América Latina para que dejaran de ser “colonias espirituales” y pusieran en pie un necesario y potente Arte y Cultura Nacional. Había llegado la hora de erigir una gran raza, que Vasconcelos designó como “la raza cósmica”, por la cual “hablaría el espíritu”, frase que hoy continúa siendo el lema de la máxima casa de estudios en México (la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM), aunque haya sido defenestrada en más de una ocasión. La misma creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) marcaba “el amanecer de una nueva etapa en la que México al fin ofrecería su propia voz al legado cultural de la humanidad”. Brading destaca la “sonora invocación” de Vasconcelos:

Gloria en la tierra [...] Ya es tiempo, mexicanos. En cuatro siglos de enco-gimiento y de mutismo, la raza se ha hecho triste de tanto refrenarse y de tanto cavilar, y ahora se suelta a las empresas locas de la acción: en dolor o contento, victoria o yerro, pero siempre gloria (Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, 1973, pág. 12).

Es necesario advertir que el “acento” de Brading sobre el nombre de Vasconcelos *se recarga en la afirmación de su nacionalismo* y no en la magnitud o calidad de su empresa,<sup>141</sup> por implícitas razones que se encuentran en las premisas de

su tesis sobre “los orígenes del nacionalismo mexicano”. Pero con el mismo Vasconcelos, podemos ver como se despliegan las premisas de Brading. Así, dejando expuesto su método, Vasconcelos relata la manera como él y su equipo aprovechaban la ocasión en que se presentaba “cada fiesta pública”, para renovar la excitación y conseguir que “el pueblo entero se interesase en la labor de la Universidad y colaborase en ella”. Un ejemplo fue “la fiesta de la Raza”. Dice Vasconcelos:

En México no se quiso hacer de ella ceremonia oficial mientras fue fasto racial español; ahora celebran el día como Columbus Day, porque así lo dispuso la Panamericana de Washington (Vasconcelos, 2000, pág. 67).

Cuando Vasconcelos se propuso llevar a cabo la celebración, el presidente Obregón le advirtió que si admitía la celebración del “día de la raza”, más adelante no tardarían los pro-españolistas (malinchistas) en pedir que se erigiera una estatua de Hernán Cortés y, por otro lado tendría al bando de las fuerzas anti-españolas (chauvinistas)<sup>142</sup> que se le “echarían encima” al gobierno, con tan sólo anunciarlo. No obstante el Rector Vasconcelos concedió que los estudiantes de la Preparatoria llevaran adelante y por su parte la celebración e hicieran honor al compromiso que la Universidad había adoptado en su reciente lema: “POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU”.<sup>143</sup> Vasconcelos quiso imbuir a la Universidad de un espíritu americano, pero claramente hispanoamericano, fehacientemente contrastante del anglosajón americano. Cada Universidad *yankee* —continúa el relato de Vasconcelos— mantenía una cátedra de “historia de la América española”, por el contrario, en la América Latina...

[...] nunca habíamos otorgado el honor de cátedra especial a la lucha común y la existencia paralela de veinte nacionalidades hermanas por la lengua, la religión, la raza y la cultura. Se hallaba, pues, lanzado el hispanoamericanismo y el 12 de octubre era nuestro día. (Vasconcelos, 2000, pág. 67).

La celebración se llevó a cabo y, ante un par de embajadores del cono sur, se pronunciaron los discursos usuales para la fecha: “alabanzas a los navegantes y

evocaciones de las carabelas”. Pero, cuando los estudiantes demandaron su intervención, el Rector dio un giro a la ceremonia al pronunciar un discurso in-usual que desencadenaría una serie de manifestaciones y pronunciamientos de prensa, que terminaron con el retiro del embajador de Venezuela en México, País a cuya dictadura militar pro-*yankee* había aludido directamente Vasconcelos, haciendo un llamado a la unidad y libertad del continente hispanoamericano. Dijo el orador Vasconcelos, en ese momento en su papel de guía de la juventud:

Así, pues, como maestro os digo que me entristece tanto hablar del pasado, y tanto ignorar y cerrar los ojos al presente bochornoso de nuestra América española. ¿Se ha preguntado cada uno de vosotros qué es lo que estamos haciendo para ser dignos de la herencia gloriosa de nuestros padres? Allá tenéis [...] al pueblo de Venezuela, pisoteado por un déspota imbécil y rampón, cruel y deshonesto; es dueño de media república y tiene en la cárcel o en exilio a todos los patriotas. Ya que no podemos hacer contra él otra cosa, tomad una bandera de Venezuela y llevadla a pasear por las calles, para que flote libre en México, en tanto que pueda hacer lo mismo en su nación (Vasconcelos, 2000, pág. 68).

El cuadro que acabamos de describir, muestra el ideario de Vasconcelos (quien estuvo a punto de “renunciar” a la Secretaría), muestra de qué estaban hechos los principios del lema “Por mi raza hablará el espíritu” y también muestra porqué David A. Brading, el historiador británico, califica como “exuberancia cultural”, la posición que entonces vivían y alentaban Vasconcelos y sus colegas intelectuales y artistas. Además, estaba claro de qué manera correspondía a la Universidad “definir los caracteres de la cultura mexicana”.

1. La revolución armada necesitaba de sabios.
2. El carácter que “los sabios” podían y debían imprimir a la revolución consistía en una renovación en el orden espiritual, es decir cultural.
3. Respaldada por este “renacimiento cultural”, la revolución adoptaba una propia discursividad nacional, es decir era una revolución (auténticamente) mexicana.<sup>144</sup>

4. La Universidad, la máxima casa de la Cultura de México, se convertía en “caja de resonancia” del “movimiento revolucionario”.
5. José Vasconcelos había conseguido saltar del Patriotismo decimonónico, a un Nacionalismo Cultural que, dada una ofensiva del Americanismo *yankee*, esgrimía como base la comunidad de lengua, de raza y territorio de los pueblos hermanos de la América Española o Hispánica.

Por si la “exhuberancia cultural” de José Vasconcelos fuera poca, Brading, fija su atención en famoso “manifiesto” en donde el pintor David Alfaro Siqueiros declaró que tanto en el “trabajo noble” como en “la mínima expresión espiritual y física de nuestra raza (que) brota de lo nativo (y particularmente [de] lo indio)”, se podía observar claramente un “extraordinario y peculiar talento para crear belleza”, es decir para crear “el arte del pueblo mexicano”, “la más sana expresión espiritual que hay en el mundo” y “lo más grande” que poseemos los mexicanos. Como se sabe, tal declaración también fue suscrita por Diego Rivera y José Clemente Orozco. Así entonces, existía un arte mexicano al que había que identificar con el arte popular y con el arte “indio” y al que había que hacer valer.

Y David A. Brading confirma las afirmaciones que enlistamos al principio de este apartado:

Gracias al mecenazgo de Vasconcelos, estos artistas obtuvieron los recursos y la oportunidad para crear la escuela de pintura mural de México, cubriendo las paredes de los edificios públicos con frescos que ilustraban las luchas revolucionarias del pueblo mexicano, su historia a partir de la conquista española y su búsqueda de una verdad universal (Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, 1973, págs. 12–13).

No obstante, desde el inicio e incluso ya dentro de las filas de los propios pintores que respondieron al llamado y pusieron manos a la obra en el “renacimiento de la cultura”, la idea de una “escuela de pintura mural mexicana”, estuvo envuelta en fuertes disputas, de las cuales hay que subrayar la tensión que se producía

entre, “la ambición por crear formas de significación universal y la insistencia en las raíces indígenas”. Por un lado Orozco pensaba que el nacionalismo “en cuestiones de estética” era opuesto al gran arte; mientras que Siqueiros “rechazaba las formas históricas... románticas” privilegiando “las formas geométricas básicas”. No estaba claro que el muralismo tenía que ser parte de la Cultura y el Arte Nacional. Además, el famoso llamado de Vasconcelos tampoco fue seguido unánimemente por los antiguos colegas *ateneísta*, como sucedió con Antonio Caso, quien no se distinguió por su apoyo entusiasta al ministro de Educación y prefirió “alejarse de la política” y “ensimismarse” en las tareas de la Universidad. También, fue muy significativo que Ramón López Velarde, uno de los más distinguidos poetas del momento, que habría sido clave para el proyecto, dando la espalda al renacimiento cultural, “huyó de la retórica nacionalista o revolucionaria” pues para él la Patria no era histórica, ni política sino “íntima”, una *Suave Patria*. De todas formas el llamado *Poeta Nacional*, joven aun, murió el año en que Vasconcelos asumió la Secretaría de Educación, en 1921.

Y para remarcar la indiferencia o franco vacío que muchos intelectuales mexicanos le hicieron a Vasconcelos, Brading destaca la postura radicalmente opuesta de Samuel Ramos quien en su libro emblemático (Ramos, 2003, pág. 23) sobre la personalidad de “los mexicanos”, establecía que “*a priori*” “no se podía afirmar ni negar la existencia de una cultura mexicana”. Por ejemplo, que no se podía negar “que el interés por la cultura extranjera ha tenido para muchos mexicanos el sentido de una fuga espiritual de su propia tierra” y que tal actitud mental (negativa), apuntalada en el siglo XIX, a la larga había propiciado la “auto denigración”, lo cual explicaba la reacción nacionalista y el “resentimiento contra la tendencia cultural europeizante”. Pero que tampoco se justificaba el desprecio “popular” o pro-indianista por la “cultura europea” de cuyo distanciamiento supuestamente nacería una cultura propia. Para Samuel Ramos, a los mexicanos “los gobierna un sentimiento de inferioridad” que ha traído como consecuencia “una personalidad ficticia” que “busca el poder”, y que se traduce en una “falta de confianza en la persona” que finalmente le lleva a *mimetizarse* en lo que le parece “superior” a sí misma.<sup>145</sup> Y el fenómeno se da a todos los niveles, lo mismo en las capas pobres, que en la clase media y en las élites. Hay una desconfianza generalizada y un deseo de poder que “conduce a un individualismo extremo y a

un «malestar interior». México independiente —sigue Brading— gobernado por una “minoría dinámica” aplicó ideas francesas para destruir el pasado español, pero sin conseguir transformar un País que estaba poblado mayoritariamente por un pasivo e inmenso “campesinado indígena”. La “clase media” que mostró más interés por una “historia nacional” operó una Reforma liberal que se manejó ambiguamente entre la negación y la afirmación de la religión. Pues —pregunta Brading siguiendo a Samuel Ramos— “¿qué eran los jacobinos en México sino católicos sin Iglesia o sin Dios?” La desconfianza en sí misma de la decimonónica sociedad mexicana, es decir su élite cultural, cayó en “el vicio” de imitar los modelos extranjeros. No obstante que al “anti-gachupinismo” luego se añadió un sentimiento “anti-franchute”, al final los “mexicanos” —la clase media— ya se habían hispanizado y afrancesado.

Un cuadro de la situación que ya se había generado por la adopción y aplicación de “modelos extranjeros” a la realidad mexicana de la segunda mitad del siglo XIX, nos lo proporciona el mismo José Vasconcelos: Una definitiva escisión cultural de México se produjo desde que (Sebastián) Lerdo de Tejada, uno de los “directores mentales de (Benito) Juárez”, “reconociéndose incompetente”, confió la dirección de la Escuela Nacional Preparatoria a Gabino Barreda (en 1868). A este peculiar médico (que en París fue alumno de Augusto Comte), filósofo y jurisconsulto es al que debe México la introducción del positivismo en los Planes de Estudio de la Preparatoria y la reorientación definitiva de la educación. Escribe José Vasconcelos en su *Ulises criollo*:

Los viejos liberales (Lerdo de Tejada) la advirtieron —la escisión— demasiado tarde y cuando ya los asuntos políticos estaban fuera de sus manos. Los políticos positivistas, escépticos en la cuestión religiosa, desentendidos de la cuestión anticlerical, acogían lo mismo a católicos que ateos con tal de que reforzaran el partido llamado “Científico” (el partido de Porfirio Díaz), cuyo credo definiera Justo Sierra y cuyas ventajas usufructuaba una docena de cortesanos hábiles. A los viejos jacobinos les quedaba tal o cual puesto en la judicatura; ninguno casi, en la enseñanza. Se sentían pues despojados y traicionados en la doctrina, y más que al cura, ya reducido a impotencia, odiaban a los agnósticos y evolucionistas posesionados de la situación. El

Dios abstracto de los jacobinos: Supremo Arquitecto Masónico, estaba suplantado por el Becerro de Oro de los negociantes, partidarios de la sumisión a *la realidad*. Además, las dos influencias reconocidas de nuestra época, Justo Sierra, tolerante y culto y al final de sus días converso, y Pallares, irónico y escéptico, pero de confesión católica, no eran para mantener vivo el “fuego sagrado” del juarismo. Si acaso algún compañero, procedente de retrasado Instituto de provincia, nos llegaba con arrestos jacobinizantes, en seguida el ambiente culto de la capital lo aplastaba. Los capítulos más radicales de la ley religiosa no sólo no se observaban, sino que maestros positivistas como don Miguel Macedo, propugnaban la modificación de las Leyes de Reforma en el capítulo de personas morales, a efecto de dotar a éstas de la capacidad de adquirir bienes para enseñanza y beneficencia. La decadencia de universidades y fundaciones por causa de un sistema legal equivocado y sectario era prueba patente de la esterilidad de la Reforma (Vasconcelos, *Ulises criollo*, 2006, pág. 177).

El cuadro en efecto se ajusta al análisis de Brading: políticos positivistas que acogen igual a los ateos y a los católicos; viejos jacobinos que se sienten traicionados doctrinalmente y que odian más a los agnósticos que a los curas; masones cosmólogos suplantados por comerciantes realistas; tolerantes conversos, católicos escépticos; unas in-funcionales e irreales *Leyes de Reforma*. Y en el siguiente párrafo que ya antes hemos citado, añade Vasconcelos (él mismo un evolucionista y cristiano), en su *Ulises criollo*:

En general, mi generación era escéptica, indiferente a la cuestión religiosa. Por mi parte adopté el comtismo y el evolucionismo y después el voluntarismo de Schopenhauer, como otras tantas etapas del largo experimento filosófico que sería toda mi vida. Aceptaba la cosmografía mecánica, pero sin prescindir del primer motor misterioso, y en vano pretendía Spencer convencernos de que la aparición de Cristo era un episodio sin mayor importancia en el desarrollo humano. Lo que él no perdonaba a Cristo es no haber sido inglés. Asimismo, le molestaba Platón, cerebro superior al suyo, no obstante sus dos mil y tantos años de atraso en la cadena evolutiva... Pero no por eso sentía el impulso de volver a la fe de mi infancia.



Saber positivista, modernismo poético, nacionalismo cultural, intelectualismo y letras *ateneístas*, todo coadyuvó a “reanimar tanto el espíritu latino como el catolicismo latente”. ¿Acaso Vasconcelos podía ser una deriva de estos jacobinos, que no eran otra cosa que católicos sin Dios y sin Iglesia? Al menos, él había renunciado explícitamente al catolicismo, pero seguía siendo un cristiano radicalmente anti-protestante, pero que podía tolerar los desplantes comunistas de los pintores. Vasconcelos estaba convencido de la necesidad de la actuación del Estado en la educación y en la culturización de las masas mexicanas. Así, no obstante “las guerras civiles de la Revolución”, los “pensadores mexicanos” se van a ver involucrados en la “empresa heroica en favor de la renovación de la cultura mexicana”, aplicando “ideas universales” y “actuando como «el alma de México, aún cuando esa alma careciera de cuerpo»” (Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, 1973, pág. 16).

Entonces, siguiendo la lógica de Brading y la nuestra:

1. La pintura mural apoyada (incluso a regañadientes) por José Vasconcelos, deriva de un nacionalismo cultural, que se dispone a toma distancia del falso patriotismo de unos pretorianos que habían corrompido la revolución.
2. El “renacimiento mexicano” no fue (ni en su origen ni en su desarrollo) un proyecto que logró concitar el apoyo de la totalidad de un joven movimiento intelectual y artístico “formado” a contracorriente de la cultura del *porfirismo*.
3. No había tampoco unanimidad acerca de la “existencia de una cultura nacional”, ni mucho menos de “un alma mexicana”, más bien existía la tendencia a preferir los “modelos culturales extranjeros”.
4. Incluso aceptando la existencia del “alma nacional”, se presentarían problemas para identificar y aceptar qué productos culturales tendrían el estatuto de nacionales, un arte nacional, una pintura mexicana, un ballet mexicano, etc.<sup>146</sup>
5. Por ejemplo, en el campo de los poetas, con la *Antología de la poesía mexicana moderna* (publicada en 1928) reunida por Jorge Cuesta quien había dejado fuera a Manuel Gutiérrez Nájera considerado el “iniciador

del modernismo literario en México”. La *Antología* fue ferozmente criticada por Carlos Pellicer que entonces pertenecía al círculo de una “literatura comprometida y nacionalista”, “afín al Estado revolucionario” (González Mello, 2003, pág. 21).

Fue en abril de 1921 cuando presentó ante el Consejo Universitario su propuesta de lema y escudo. Según lo explicaría más tarde, el lema “significa [...] la convicción de que la raza nuestra elaborará una cultura de tendencias nuevas, de esencia espiritual y libérrima”, mientras que el escudo representa a “Nuestro continente nuevo y antiguo, predestinado a contener una raza quinta, la raza cósmica, en la cual se fundirán las dispersas y se consumará la unidad”. Imaginé así el escudo universitario que presenté al Consejo, toscamente y con una leyenda: *Por mi raza hablará el espíritu*, pretendiendo significar que despertábamos de una larga noche de opresión, dijo entonces.

El escudo se conforma de los siguientes elementos: una penca de nopales y la silueta de los volcanes que circundan el valle de México, en la parte baja, que remiten al mito fundacional de México–Tenochtitlán; un águila bicéfala en la parte central, formada a su vez de la unión de un águila mexicana y un cóndor de la región de los andes, que simboliza la unión de las naciones iberoamericanas; la emblemática frase “Por mi raza hablará el espíritu” que rodea el mapa de Iberoamérica; y por último, el nombre “Universidad Nacional de México” que corona el escudo en la parte superior.



7. VASCONCELOS Y LA CONVOCATORIA A LOS INTELLECTUALES, A LOS ARTISTAS... ¿EL VIRAJE, DE UNA EDUCACIÓN ELITISTA A UNA DE MASAS?



Detalle del fresco del Muro Occidental de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México. El retrato de Vasconcelos, al lado de Posadas y de Magón. José Vasconcelos advirtió: «Lo que este país necesita es ponerse a leer la Iliada. Voy a repartir cien mil Homeros, en las escuelas nacionales y en las bibliotecas que vamos a instalar...» El Maestro de América, introdujo en el debate el tema de la educación y la cultura de masas (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

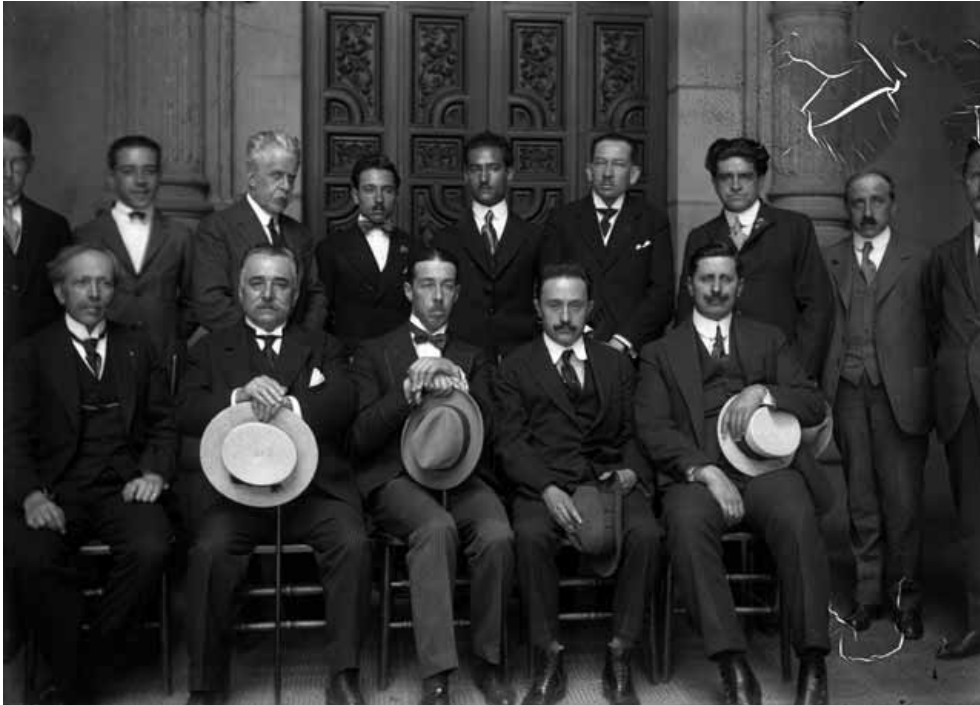
### 7.1. “EL LOCO VASCONCELOS”

En Octavio Paz (1914–1998), encontramos el texto de *Los privilegios de la vista*, en donde el poeta vierte sus reflexiones sobre lo que para él han sido las relaciones entre las artes, especialmente entre la poesía, la arquitectura, la música y la pintura en el Arte de México (Paz, 1987). Sólo queremos muy brevemente empezar este capítulo, aislando la auscultación que hace el poeta Paz, a propósito de una frase muy extendida sobre José Vasconcelos (1882–1959), relativa al apoyo oficial que brindó al muralismo mexicano. Dice Octavio Paz:

Tal vez no sea ocioso recordar que José Vasconcelos fue el iniciador del movimiento muralista. Era ministro de Educación Pública del régimen de Álvaro Obregón y en 1921 decidió encargar a los pintores más conocidos en esos días la decoración mural de varios edificios públicos. (El subrayado es nuestro, Paz, 1987, pág. 20).

Dice Octavio Paz, “tal vez no sea ocioso recordar que José Vasconcelos fue el iniciador del movimiento muralista”. Paz no se detiene en el tema de aclarar “quién” fue “el primero” que tuvo la idea de pintar los muros de los edificios públicos, como la interrogante que se planteaba Olivier Debrouse en su memoria sobre los años del cubismo del Diego en Montparnasse ¿Siqueiros? ¿Rivera? ¿Vasconcelos? Octavio Paz marca inmediatamente la diferencia.

Ministro de una Revolución triunfante, soñaba con el renacer de nuestro pueblo y de nuestra cultura. Probablemente es más exacto hablar de fundación que de renacimiento; aunque la base de la construcción histórica que soñaba era nuestro pasado indoespañol, el Vasconcelos de esos años estaba poseído por un ideal que no es exagerado llamar cósmico. Sus modelos eran no los imperios mundiales del pasado sino las grandes construcciones religiosas, y sus héroes se llamaban Cristo, Buda, Quetzalcóatl. (Los subrayados son nuestros, Paz, 1987, págs. 20–21).



José Vasconcelos, atrás a su izquierda Antonio Caso. El peso de la Educación, entre la Cultura y la Política.

En 1929, sus detractores, atizando el fuego de la contra campaña de su candidatura presidencial, le llamaron “el loco Vasconcelos”. Veamos un botón de muestra de la Prensa *pro Callista* de aquellos días:

¿Quién es Vasconcelos? ¿De dónde ha surgido este predicador con pretensiones de Nazareno, que se presenta en todas partes cubierto con la túnica del profeta y que nos sorprende con sus discursos con sus arengas y con sus arranques?

¿Quién es este iluminado que va predicando impasible la fraternidad, el perdón, la justicia y la honradez y al mismo tiempo incita al aniquilamiento de los que tilda de tiranos y a la liberación de los esclavos que afirma gimen en un país mancillado por el caudillaje, el militarismo y la corrupción?

¿Quién es, nos preguntamos?... ¿Es un vidente o acaso un súper-hombre?... Porque, en verdad hay en este individuo el fervor, la irritabilidad y la violencia de un antiguo apóstol, o de un precursor (subrayado nuestro, Vázquez, 1929).<sup>147</sup>

Contrariamente a lo que dice Octavio Paz de José Vasconcelos que este “soñaba con el renacer de nuestro pueblo y de nuestra cultura”, la Prensa, de aquel año, mostraba lo que decía era “el verdadero rostro” del Ex Ministro de Educación.

Sostenía un reportero de nombre Samuel G. Vázquez, del que entresacamos parte de la “evaluación” que él hacía de la obra del también Ex Rector de la Universidad: Había puesto trabas a la enseñanza, afectó el presupuesto de las Facultades como Medicina, la Preparatorio sólo le interesó para que se enseñara la economía política moderna, es decir el bolchevismo, en la Facultad de Altos Estudios afectó las investigaciones científicas. Paralelamente hacía miles de ejemplares en ediciones imposibles de entender... Homero, Esquilo, Eurípides, un inútil Plotino (neoplatónico). En Bellas Artes no se atrevió a dar al traste con la enseñanza académica de la pintura; pero apoyó manifestaciones de un “modernismo malsano y extravagante”. Contrató en la SEP a un bolchevique (Roberto Haberman), nombrándole Jefe de Enseñanza de Lengua Extranjera, corrió a “ameritadísimos maestros mexicanos”, dando cabida a una “legión de agitadores extranjeros”, para dirigir desde ahí la conversión de México y toda América al comunismo, doctrinas que se difundieron desde las oficinas de la Secretaría de Educación, pretendiendo bolchevizar a los niños de México, para lo cual incorporó una veintena de agitadores, aventureros que en su mayor parte eran judíos alemanes. Echaron a la calle a muchos profesores mexicanos, que elevaron su protesta ante los oídos sordos de Vasconcelos (Las locuras de Vasconcelos. La Verdadera Obra de Vasconcelos, por Samuel G. Vázquez, en *El Nacional*). Ya nada se sabe de lo que fue del “reportero”, pero del maestro...

Vasconcelos fue un intelectual de la revolución, de pluma muy ágil, tal vez por su temprano y bien aplicado oficio de leguleyo. Al final de la intensa vida política, ensayó historia pero más bien fue un temprano ideólogo. Aunque diletante, también ensayó sobre filosofía (durante un tiempo llevaba en su maleta

de viajero, su grueso manuscrito para una Estética). Fue un estudioso crítico y re-ordenador de su propia lectura de las “teorías sociales” de Augusto Comte y del evolucionismo de Herbert Spencer, pero que pudo advertir, como otros de su generación, los límites del positivismo y por lo mismo voltear la mirada también hacia el “voluntarismo” de A. Schopenhauer y del *Uno primordial* de F. Nietzsche. Y todo esto, escribía el mismo Vasconcelos: “como otras tantas etapas del experimento filosófico que sería toda mi vida” (Vasconcelos, Ulises Criollo, 2006). Lector atento del pensamiento de Pitágoras y de Plotino, en donde encuentra los fundamentos de su personal concepción estética. Pero también un lector de Homero, Esquilo, de Platón, Virgilio, Dante, Shakespeare, Goethe (los poetas, los trágicos, los románticos). El mismo recordaba que no le había interesado leer a escritores “segundones”, sino “enderezar la vista en las cumbres”, como les había recomendado el maestro Justo Sierra, el porfiriano Ministro de Educación. Si su preparación intelectual, que en efecto incluyó una formación cristiana literaria y doctrinal, no le daba para ser el gran Reformador de las Américas, parece que su currículum, en efecto, al menos daba para ser Rector de la Universidad y para ocupar la función de secretario de la educación pública (la SEP).



Tal vez es la única foto en donde aparecen juntos José Vasconcelos y Diego Rivera.



Su llamamiento a los pintores correspondía a la visión de un arte orgánico, por decirlo así, que fuese la natural expresión de la nueva sociedad universal que comenzaba en México y que se extendería a toda la América hispana y lusitana. En su decisión influyó sin duda el antecedente del *Quattrocento* y, sobre todo, el del arte bizantino. Su visita a Santa Sofía lo movió a escribir páginas exaltadas y luminosas. (Paz, 1987, pág. 21).<sup>148</sup>

Veamos. José Vasconcelos, en su terreno y a su modo y en su momento, también se incorporó a “la bola”, interviniendo en materia de Educación, durante la época de la revolución constitucionalista de Venustiano Carranza (1917).<sup>149</sup> Pero, mal que bien, desde la revolución Maderista anti-reeleccionista (1910-1913), él y algunos de los integrantes del Ateneo de la Juventud, también se pusieron al servicio y fueron empleados en las tareas intelectuales del nuevo gobierno revolucionario; tareas que los generales no podían, no querían y/o no sabían atender, pues lo suyo era quemar cartuchos y dar órdenes y nunca fueron muy afectos a “la pluma” y a redactar las leyes, actividades que consideraban que era trabajo de “los catrines”. Vasconcelos y don Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, fueron de los primeros “catrines” que se pusieron al frente de la tarea intelectual de la revolución, el primero dentro de la panza del monstruo revolucionario apoyando a Francisco I. Madero y el segundo, al principio en modesto perfil, desde las legaciones en el extranjero, en Europa. Los otrora jóvenes del ateneo que pasaban horas en veladas y debates literarios y filosóficos, ya más maduros vivían de cargos públicos a la par que se esforzaban por mantener su actividad intelectual, publicando sus primeros libros.<sup>150</sup> En materia de Educación, por lo que ha quedado registrado en las discusiones constitucionalistas y por lo que él mismo refiere en sus Memorias, José Vasconcelos ya venía concibiendo desde tiempo atrás, su proyecto de Educación Nacional para México.

Formando parte de un balbuciente gobierno revolucionario y burgués, José Vasconcelos concibe un nuevo proyecto de Cultura para México, que pasa por la edificación de la Secretaría de Educación Pública, pero que se prepara desde la mayor Casa de Cultura de México, que era la Universidad, con todo el peso de una tradición primero pontificia y luego positivista.<sup>151</sup>

## 7.2. LA CULTURA O EL RENACIMIENTO DEL ESPÍRITU

Una de “las locuras” de José Vasconcelos fue acuñar la frase, que es el lema de la Universidad Nacional Autónoma de México, *Por mi Raza Hablará el Espíritu*, que debió nacer en el discurso de toma de posesión de la Rectoría, en donde el tema fue la Cultura y México. Discursos en donde lo usual es oír definiciones más o menos generales como: «Entendemos la cultura en el sentido más amplio, como todo lo que ha sido hecho por el ser humano, lo producido por la civilización humana» y donde nadie puede estar en desacuerdo. Pero cuando de lo que se trata no solamente es ponerse al frente de un *aggiornamento* de la máxima casas de estudios, sino de re fundamentar la Cultura Nacional o sobre una base Nacional, los que emiten los discursos no sólo tienen que ser “responsables de sus palabras”, sino muy explícitos en su concepto de Cultura. Y en principio, es necesaria la integración de un vigoroso equipo que posea la voluntad de cambio, pero no en veladas literarias o en debates filosóficos de cenáculos, por muy clarividentes que sean todos y muy bien intencionados. José Vasconcelos, en medio del «desastre», los buscó y convocó a todos los más que pudo, como se puede leer en la correspondencia de aquellos días. Por ejemplo, le dice a don Alfonso Reyes:

Hay la idea persistente de crear otra vez la Secretaría de Instrucción, no sólo como funcionaba antes, sino con carácter Federal [...]. Si se llega a crear este ministerio y me encargo yo de él como es el proyecto actual, quiero saber si estás dispuesto a venirte, pues creo que entonces se te podría ofrecer la Subsecretaría.<sup>152</sup>

Y en otra correspondencia:

Contesto tu grata de 26 de junio, confirmándote mis anteriores, es decir que no he podido conseguir que te nombren primer Secretario<sup>153</sup> como lo mereces, a causa del sinnúmero de compromisos políticos que hay después de una revolución, pero seguiré pendiente para aprovechar la primera oportunidad favorable.<sup>154</sup>

El mensaje del Rector planteaba el desafío de cambiar el fundamento mismo de la cultura, es decir, llevar adelante un Renacimiento Mexicano. Los términos los pensó José Vasconcelos para diferenciarse de los retóricos y ya desgastados de Cultura Nacional que habían sido esgrimidos por el discurso decimonónico independentista, del cual habían sido herederos los Científicos porfirianos, los maestros de Vasconcelos y de su generación. Para un pionero pensador de la Cultura en México como don Samuel Ramos, los decimonónicos habían vivido creyendo que *hacían* dentro de una cultura nacional, pero en realidad solamente practicaron una mimesis que les impidió mirar su realidad, incluso que les pudo llevar a despreciar su realidad (complejo de “auto denigración”, Ramos, 1987, págs. 19–38). La generación de Vasconcelos, aprovechando el resquebrajamiento de la dictadura porfirista, pensó que era el momento de dar un giro radical a la cultura, lo cual lleva implícita la tarea de reorganizar profundamente la enseñanza mexicana. Pero es obvio que hacer renacer a México implica re-proyectar la cultura, lo cual significa remover las anteriores bases pontificias y positivistas de la Educación (moral católica, orden y progreso) concentradas en una élite.<sup>155</sup> Parece que entendieron que hacer renacer México, implicaba hacer partícipes a la masas campesina mayoritariamente india, que en la rebelión o revolución armada había aportado la mayor cuota de sangre. Una revolución cultural como la que estaba implícita en el Renacimiento Mexicano, no podía prosperar sin hacer participar a la masa.

El famoso Proyecto Vasconcelos no se reducía a conseguir “consensuar” y aprobar una Ley de Educación Pública, como decimos, para *aggiornarla*. El plan implicaba remover la anquilosada situación en la que se aún se encontraba la Educación y la Cultura, no sólo porque mantenía marginada a la masa de campesinos, a la cual sólo debía inculcarse los preceptos católicos que ayudaban a moralizarla, los mínimos “valores de respeto y convivencia” y de trabajo. En México, antes de 1910, la educación y la cultura, estaba concentrada en un élite, principalmente de la zona urbana, entre los ricos y la clase media, mientras que más del 80 % de la población era analfabeta, según los cálculos que se han hecho (Raby, 1974, pág. 11).

Por sistema, a la masa de la población se le mantenía en situación de analfabetismo, lo cual impedía la más mínima modernización del País. Pero incluso el propio modelo que se aplicaba a la elitista enseñanza, así como el concepto de cultura que le acompañaba, hacían de México un País marginal, con todo y su positivismo y cientificismo. El modelo elitista se aplicaba verticalmente, concebía un “modelo” de hombre sumiso y estrecho de miras, concebía la cultura como “actividad” frívola y que sólo idealiza el mundo, fabricando individuos “soñadores” que sólo cierran los ojos a la realidad. Es una educación necesariamente rígida, que solo persigue o consigue “uniformar a los educandos (Claude Fell). De aquí que en México, incluso ya implementada la modernización de la enseñanza, prevaleció durante mucho tiempo la imagen de la Educación como una Señora rígida, agria y aburrida, y la Cultura, como una Señora relajada, pero frívola, de la que había que huir para no caer en la indisciplina.<sup>156</sup> Con este cuadro, México no llegaría muy lejos, en una época de despunte y ascenso de los Países Industrializados y aunque poseyera una cultura muy en lo profundo de su ser nacional, con esos métodos ningún plan conseguiría despertarla. Así las cosas, se imponía la re fundamentación cultural, sobre bases modernas, de una Educación y una Cultura modernas y desde luego los correspondientes y agueridos sujetos sociales que la implementaran lo más conscientemente posible.

Por tanto, había que implementar el vínculo entre la Cultura y la Masa y cambiar los métodos de enseñanza y el concepto de Cultura. Esto se le impone a todo proyecto modernizador, no es demagogia populista, pues la masa aislada de la educación, analfabeta, deliberadamente embrutecida, contando con tan sólo herramientas y métodos rudimentarios de trabajo, no sirve para crear una economía moderna (ferrocarriles, explotar los recursos naturales, presas para el riego de los cultivos, etc.). Y los métodos rígidos sólo van a alejar a la masa potencial de educandos, pues el conocimiento de por sí no se entrega sólo y es más fácil la contemplación o el trabajo mecánico. Nos parece que los primeros gobiernos revolucionarios, impulsados por los Caudillos, más o menos así debieron ver la complicada situación, como el presidente Álvaro Obregón, quien fue el que pensó en José Vasconcelos y le asignó la tarea de iniciar los primeros

contactos culturales con la masa. Primero como Rector y luego como Secretario de Educación, cuando no había nada y todo estaba por hacer.

Por eso, el concepto de Renacimiento Mexicano, en la práctica va a ser entendido bajo la modalidad de “cultura de masas”, concepto que indica Claude Fell, llega por primera vez a México (Fell, 1989, pág. 56). De gran contraste con el período anterior, elitista.<sup>157</sup> Por eso no es extraño que el Rector y Ministro de Educación, sintiera afinidad e incluso que adoptara algunos elementos de un modelo cultural que, en un lejano país (aparentemente tan exótico como México) por esos años se ponía en marcha, el de Anatoli Lunacharsky, que lo estaba aplicando a las condiciones de una economía socialista de vanguardia. Cuando a José Vasconcelos lo acusaban sus enemigos de contratar agitadores profesionales comunistas en la SEP y aportaban como prueba, entre otras, que sólo le interesaba implementar cursos de economía política (aunque eso no era de esa manera) no estaban tan desencaminados en sus ataques.<sup>158</sup>

Para implementar este concepto, el de Renacimiento ligado al de “cultura de masas”, hay una pieza clave que es el maestro, un actor social de primera importancia, así como también los intelectuales y los artistas, pues estos constituyen verdaderos y modernos agentes sociales para enfrentar a la emergente e “inculta” sociedad de masas, para convertirla en palanca de crecimiento individual y colectivo, no sólo material, sino espiritual, para que “por la raza hable el espíritu”. José Vasconcelos en esto siguió a Lunacharsky, cuando ambos entendieron que para implementar una vida nacional interiorizada, era imprescindible elevar el arte y la cultura a “derecho de ciudadanía”. No deja de sorprender que, en el caso de Vasconcelos, hayan sido reconocidos el arte y la cultura y elevados a la categoría de un “derecho de los mexicanos”, verdadera medida moderna, dentro de los límites históricos de un incipiente Estado burgués, aun sin desprenderse del todo de una fuerte presencia católica que no dejaba de inmiscuirse en la vida íntima de los mexicanos. Y el Rector–Ministro mexicano, era contundente, pues el proyecto para la verdadera cultura nacional, afirmaba, estaba pensado para el provecho de la mayoría y no sólo de cenáculos (Fell, 1989). Por eso don José fue tildado de ‘bolchevizante’, aunque al paso de los años todo haya sido medio abandonado o medio implementado.<sup>159</sup>

### 7.3. EL DISCURSO DEL RECTORADO

La “tarea histórica” de levantar un Estado Nacional, implica la adopción de medidas concretas de todo tipo, que lleven a la formación de la comunidad nacional, reglas del juego, mínima voluntad cívica, sentido de pertenencia, voluntad de adhesión y participación, implementación de procesos identitarios, desde los más nimios hasta los más gradilocuentes. El Rector lo avizó y desde la Universidad, propuso una de esas medidas, la Ley de Educación Nacional, que ahí fue diseñada sin grandes aspavientos. En esos años la mayor casa de cultura del País no era exactamente una gran caja de resonancia, pues “su radio de emisión” sólo comprendía la Capital Mexicana. Mientras tanto, la mayor parte del territorio seguía funcionando con los antiguos sistemas y peor aún, pues por todo el territorio se arrastraba la estela del caos que había dejado la revolución. Por eso convocó, en aquel discurso de toma de posesión de la Rectoría, a “la gente pensante” a que se sumara y se enlistara en la tarea, que paulatinamente se convirtió en una especie de “misión”, que rápidamente alejó a los cazadores de oportunidades. Recordemos lo que dijo el Rector en su toma de posesión, en 1920.

Según el nuevo Rector, el plan era transformar radicalmente la ley que regía la Educación Pública, mediante un Ministerio Federal. “Agarrando el toro por los cuernos”, les dijo a los ahí reunidos que la Universidad, era una institución cultural que aún se encontraba en “estado simiesco de imitación”, que hasta esos momentos sólo había servido para impresionar a los extranjeros con “grandes programas de literatura francesa”, mientras que en los barrios y las aldeas “del México profundo” proliferaba una niñez sin educación y sin alimentación, abandonada a su suerte por gobiernos que no habían cumplido con “el deber más elemental de una verdadera civilización”.

Por más sabios y buenos profesores que tuviera la Universidad, si en México seguía existiendo una niñez desamparada, el estado seguiría siendo “cruel y rematadamente bárbaro”. Pero, reflexionaba el Rector, “el fracaso social no era culpa de los profesores”. Les informaba que el Departamento de Educación del País era un gran desastre, y que el Rector no había llegado a la Universidad

con el objetivo de “pisar títulos académicos”, pero que tampoco estaba ahí para “cuidar monumentos”. Asumía el puesto porque el gobierno que “cristalizaba la revolución” se había propuesto la obra “basta y patriótica” de abatir la pobreza y la ignorancia, principal enemigo del progreso de México, siendo así que “el problema de la ignorancia” toca resolverlo a la Universidad. Y a continuación expresa la frase que luego muchos evocan:

Yo soy en estos instantes más que un nuevo rector que sucede a los anteriores, un delegado de la revolución que no viene a buscar refugio para meditar en el ambiente tranquilo de las aulas, sino a invitaros a que salgáis con él a la lucha, a que compartáis con nosotros las responsabilidades y los esfuerzos. En estos momentos yo no vengo a trabajar por la universidad, sino a pedir a la universidad que trabaje por el pueblo. El pueblo ha estado sosteniendo la universidad y ahora ha menester de ella y por mi conducto llega a pedirle consejo.



Tablero Los Sabios, Diego Rivera, corredor en el edificio de la SEP, en Ciudad de México. Diego, valiéndose de la figura de José Vasconcelos, de don Ezequiel Chávez y de José Juan Tablada, una cantante, el viejo sabio oriental, recrea una leyenda indostánica, en donde cada sabio quiere ajustar su teoría como la única verdadera. José Vasconcelos tomó la pintura como una ofensa para el veterano pedagogo don Ezequiel, y él interpretó que Diego lo pintó, con la pluma en la mano y una letrina abajo, él sentado sobre un elefante, para decir que de su pluma “sólo salía mierda” (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

El Rector les decía que no se trataba de que un individuo solitario redactara una Ley de Educación. Más bien él llegaba a la Universidad para trabajar con sus integrantes en “un sólido proyecto de educación pública y federal”. México “ansía educarse” y por eso la Universidad debe “fundirse con los anhelos populares”, debe “difundir la ciencia con el alma nacional”. Pedía la colaboración de cada especialista y también de todo el pueblo, pero la Universidad tendría reservada “la redacción de la síntesis de todo esto”:



Nuestras aulas están abiertas como nuestros espíritus, queremos que el proyecto de ley que aquí salga, sea una representación genuina y completa del sentir nacional, un verdadero resumen de los métodos y planes que es necesario poner en obra, para levantar la estructura de una nación poderosa y moderna.

Los intelectuales debían “salir de sus torres de marfil”, interpretar “la aspiración popular” y sellar un pacto con la revolución —es decir con el pueblo— y así contribuir a “la obra de redimirnos mediante el trabajo, la virtud y el saber”. Luego, es muy enfático para identificar el tipo de “sabios” que “ahora buscaba” la revolución, muy lejos de aquellos *elitistas*:

Las revoluciones contemporáneas quieren a los sabios y quieren a los artistas, pero a condición de que el saber y el arte sirvan para mejorar la condición de los hombres. El sabio que usa su ciencia para justificar la opresión y el artista que prostituye su genio para divertir al amo injusto no son dignos del respeto de sus semejantes, no merecen la gloria, la clase de arte que el pueblo venera es el arte libre y magnífico de los grandes antiguos que no han conocido señor ni bajeza, recuerdo a Dante proscrito y valiente y a Beethoven altanero y profundo. Los otros, los cortesanos, no nos interesan a nosotros los hijos del pueblo. Los hombres libres que no queremos ver sobre la faz de la tierra, ni amos ni esclavos, ni vencedores ni vencidos. Debemos juntarnos para trabajar y prosperar, seamos los iniciadores de una cruzada de educación pública, los inspiradores de un entusiasmo cultural semejante al fervor que ayer ponía nuestra raza en las empresas de la religión y la conquista.

Ni “torres de marfil” ni profesionales que sólo sean una carga para el pueblo, es decir “parásitos sociales”. La educación tenía que incidir en la “capacidad productora de cada mano que trabaja” y en “la potencia de cada cerebro que piensa”. Educar para el “trabajo útil y productivo”, que significa “acción noble y pensamiento alto”, y que sólo puede ser cimentado en “la dicha de los de abajo”. Por eso había que empezar con el campesino y el trabajador. Para “centuplicar sus productos” el trabajador tiene que emplear mejores utensilios y mejores

métodos, pues para tales fines de poco le sirve “saber conjugar verbos”. “La cultura es un fruto natural del desarrollo económico”.<sup>160</sup>

La tarea —decía Vasconcelos— requería “verdadero fervor apostólico” como aquel que llevó a los evangelizadores a propalar la fe por el mundo. La diferencia es que a esta nueva misión la mueve el “ideal de la educación nacional” y para eso México contaba potencialmente con personas disponibles. Por ejemplo, las mujeres de “nuestra raza”, son portadoras de “almas refinadas”, que al “no ver misión elevada que cumplir” suelen buscar refugio en los conventos, desperdiándose así un enorme potencial. Si a estas almas se les pone en condiciones de contactar y educar al indio, veremos cómo todos “acuden entusiasmados a la obra de regeneración de los oprimidos”.<sup>161</sup> Un ejército de educadores sustituirá al de destructores (militares). Así, jóvenes abnegados, hombres cultos, almas sensibles, todos los “nuevos héroes de nuestra raza”, hombro con hombro, pondrán manos a esta inédita “obra de redención nacional”.

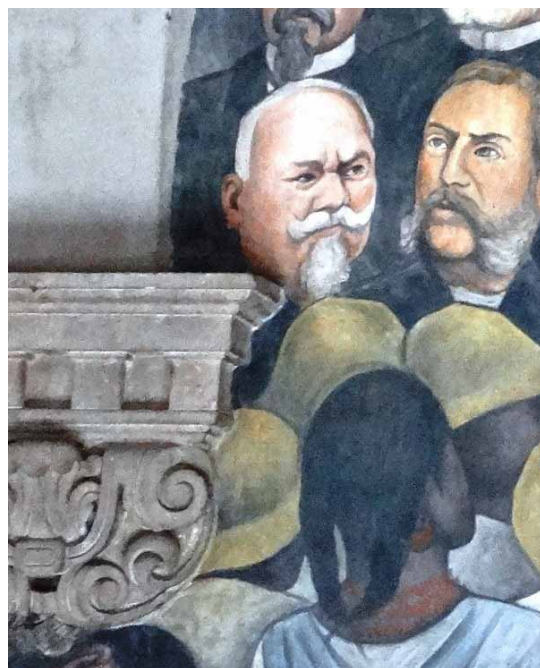
Vasconcelos puso al Consejo Universitario a discutir y afirma que de ahí emergieron “proyectos sabios”, como por ejemplo los de Don Ezequiel Chávez, viejo pedagogo que había trabajado para el “antiguo régimen” porfirista.<sup>162</sup> Pero afirma que él “ya tenía” la ley en “su imaginación”, aunque admite su deuda con Lunacharsky.



Detalle del fresco Los Sabios, de Diego Rivera, en los pasillos de la SEP, de Ciudad de México. Don Ezequiel Chávez está sentado sobre las teorías mal imitadas (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Entonces, el Renacimiento Mexicano, como se puede ver (más allá del tono impositivo y a veces soberbio del gran Vasconcelos y que era lo que no le toleraban a veces ni sus amigos), no es un simple *aggiornamento* de un anterior modelo de Educación y Cultura, en el que ambiguamente se manejó el decimonónico Nacionalismo Cultural. Realmente tiene momentos brillantes, como el de la “cultura de masas”. Y en este punto, luego de la convocatoria de José Vasconcelos, abierta a todo mundo, desde el más sabio hasta el más sencillo y analfabeta de los mexicanos, la discusión e implementación más concreta del Proyecto Cultural y la configuración específica de la Ley de Educación y su difusión hacia todos los rincones del País, para convencer a los gobiernos locales de convertirla en Ley Federal, todo esto ya fue obra de un grupo más compacto, en donde estaban contemplados los maestros, los poetas, escritores y los pintores. Discutieron y todo giró en torno al concepto de Cultura, desde luego el concepto de cultura de masas. En el pasado reciente, el concepto que se había manejado era completamente “afrancesado”, con pretensiones cosmopolitas, que sólo habían imitado modelos y que lo habían hecho mal (¿Gabino Barreda?). En esta discusión está implícita la concepción del Estado Nación, la categoría de «pueblo» o de «hombre del pueblo», que no era nueva, pues ya se había dado e implementado 100 años atrás cuando la revolución francesa y

el nacimiento de la república francesa. Algunos procedimientos que se implementaron son parecidos a los adoptados en México, como el de la reducción de la lengua nacional, etc.



Detalle del fresco del Muro occidental de Diego Rivera, del Palacio Nacional, en Ciudad de México. A la izquierda El Maestro de América, don Justo Sierra. Arquetipo del viejo magisterio elitista y afrancesado, abajo, los analfabetas (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

En México, el Proyecto de Educación es altamente simbólico, está implicado con el Proyecto de Nación y el de Cultura Nacional y forma parte de un gran proceso o “ejercicio de imaginar la Nación”. Por eso, figuras específicas como la de Justo Sierra, Maestro de América, la del propio José Vasconcelos, también Maestro de América, que no fácilmente se pudo desprender del peso del prime, se han convertido en íconos, modelos del magisterio y que están en el origen de la Secretaría de Educación Pública. Esta historia de la Educación y la Cultura en México quiere convencernos de que a partir de la Revolución Mexicana hubo una ruptura con la educación elitista, que dio pie al enorme proyecto Nacional, que gradualmente tuvo que soportar una masa magisterial, que debe hacerse cargo de la educación, del enorme conglomerado humano,

que aún sigue siendo comprendido bajo el concepto patriótico de pueblo mexicano. Si al principio el proyecto se vio con reticencia, poco después mostró que José Vasconcelos estaba en el rumbo correcto, para una sociedad no sólo abrumadoramente analfabeta (lo cual sucedía más o menos en todo el mundo en donde emergieron las sociedades de masas), sin creciendo aceleradamente, sin que proporcionalmente creciera la infraestructura contemplada por la Ley de Educación Federal. Pero, independientemente de esto, el proyecto dio para un debate, como decimos, en torno al concepto de Educación y Cultura. Obviamente desecharon el concepto anterior, elitista, rígido e ilusorio y lo trocaron en otro por otro de masas, flexible y más realista, teniendo siempre por delante el lema: Educación Laica y Gratuita.

El Proyecto SEP, desde el principio está interesado en generar símbolos a los cuales la masa se adhiere, a través de los rituales de masa. Todo en aras del Proyecto Nacional, del conceso. Se está discutiendo si acaso la historiografía ha estado exagerando el papel del Proyecto y Ley de Educación de José Vasconcelos, si más bien tenemos que verlo en su continuidad, lo cual impacta en la otra historiografía de la “ruptura” que habría implicado la revolución mexicana. Por eso vemos trabarse un conflicto no entre los funcionarios que fungen como «autoridades» y los artistas y maestros ahora forman el proletariado de la educación y de la cultura. Lo que podemos observar es un conflicto que implica los diversos proyectos culturales, que van a hacerse confluir en una sola dirección. No educan los afrancesados, ni educan los indigenistas, es el Estado el que finalmente toma la batuta, al margen de una “personalidad fuerte”, sea la de un vigoroso secretario de Educación, se la de un genio pintor. Habrá una coincidencia, pues con el ascenso de las masas y del discurso de la cultura popular, todos van a converger, a veces con remilgos, “alrededor de los símbolos prehispánicos”. La raza, el pueblo, el proletariado, el consenso, todos girando entonces alrededor de esos símbolos, bajo el poder del Estado aglutinador, que pretende borrar las diferencias y los conflictos de clase. Es el Estado, a la vez cosmopolita y local ¿Quién educa a las masas?

El escritor y crítico de arte José Juan Tablada, a propósito de la publicación de un libro auspiciado por Vasconcelos, titulado *Método de Dibujo. Tradición,*

*resurgimiento y evolución del Arte Mexicano* de la autoría del pintor Adolfo Best Moagard, subrayaba que “por primera vez en la historia de nuestra cultura” se producía por parte del Estado “una intervención económica y sistemática en las relaciones entre los artistas y el pueblo” (Best Maugard, 2002, pág. 11).<sup>163</sup> El libro no sólo fue publicado con cargo al “erario público”, sino también se difundió y llegó a ser usado como “libro de texto” por la recientemente refundada SEP, como parte del movimiento del *Renacimiento* cultural, que se proponía llevar a los pintores a las Escuelas elementales. Los dos personajes, J. J. Tablada y Best Moagard, en esos años (1921–1923) eran *vasconcelistas* convencidos y activos. No fue distinto el trato que le dispensó Vasconcelos al trabajo encomendado a Diego Rivera y a los demás muralistas, al “intervenir económicamente” para propiciar una “pintura popular”. Parafraseando a Tablada, para hacer posible las relaciones entre la obra artística de Diego y el pueblo. Pero a diferencia de Tablada y Best M., el pintor nunca perteneció a las filas del *vasconcelismo*.<sup>164</sup> A Tablada le interesa destacar que por primera vez había apoyo económico y sistemático para las artes.



## 8. UNA CASA PARA LOS MEXICANOS



Foto tomada y digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

Aún no daba fin a los Murales del Palacio Nacional, en 1940, cuando Diego ya estaba diseñando y proyectando lo que sería una obra “de gran calado” y de alta simbología, a la cual se le asignó un nombre en lengua náhuatl, el *Anahuacalli*,<sup>165</sup> «la casa de Anáhuac».



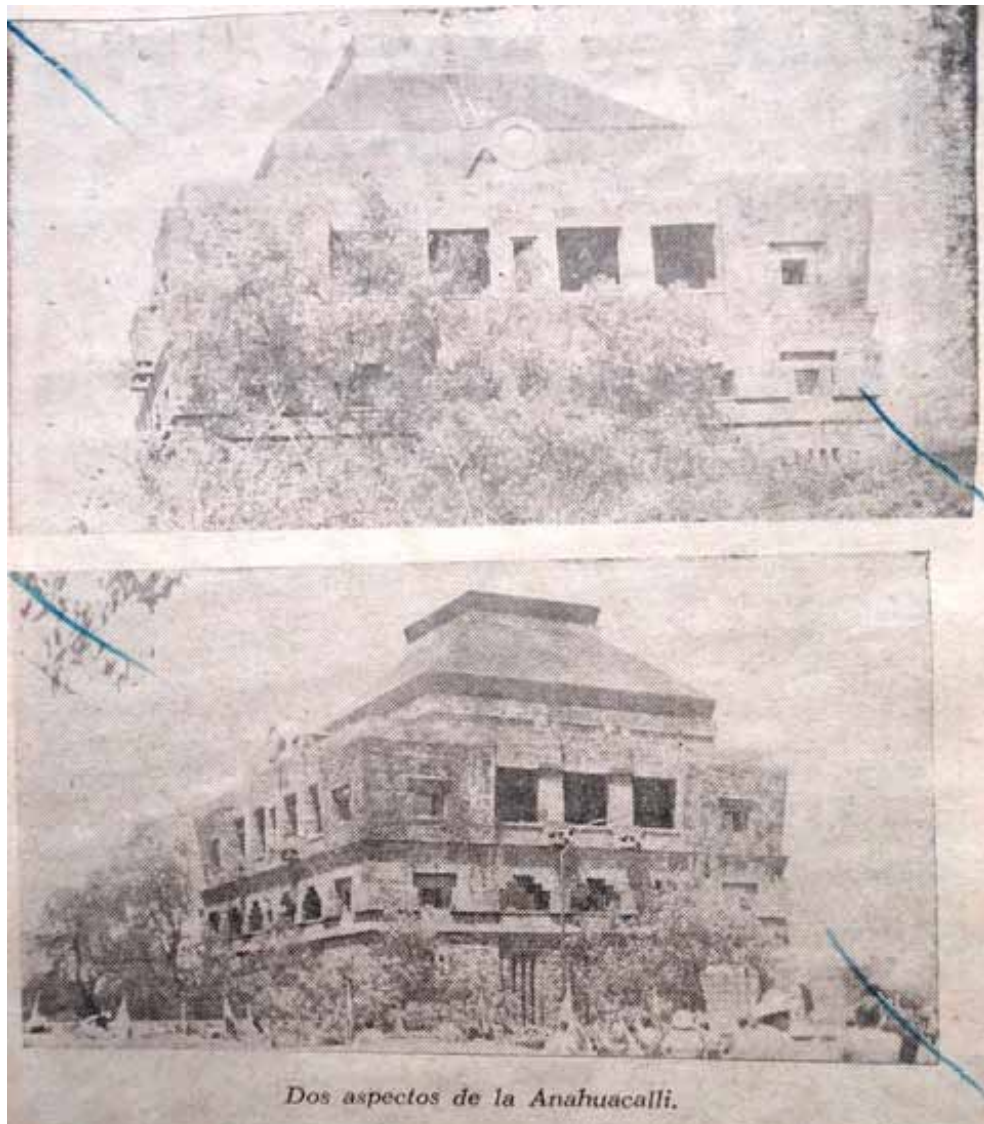


Imagen Recorte de nota periodística del Archivo económico de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada en la CDMX, digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

Pero esta vez se trataba de una construcción arquitectónica, una “mole” edificada entre 1940 y 1963 hecha a base de roca volcánica, la misma roca que hace 2000 años en forma de magma expulsó el *viejo* volcán del *Xitle* y que cubrió gran parte del sur de lo que hoy es la Ciudad de México, la llamada zona del Pedregal, pero que no se restringía a la moderna zona del barrio *popof* del Pedregal de San Ángel. La forma del *Anahuacalli*, deriva de todos los bocetos y diseños concebidos por el imaginario que Diego tenía de los llamados

«Templos precolombinos», quizá más particularmente del imaginario de los «templos aztecas».<sup>166</sup> El *Anahuacalli*, tiene de particular que desde la fecha de su inauguración, 18 de septiembre de 1964, alberga una colección de poco más de 59 mil «piezas arqueológicas», de las cuales 2 mil, de “las más bellas”, fueron escogidas en aquellos días por el poeta Carlos Pellicer para su exhibición pública. Al ingresar a esta construcción *sui géneris*, que el joven periodista Julio Scherer García, en su momento, asemejó con una “pirámide de moldes prehispánicos”, el visitante puede leer en una lápida:

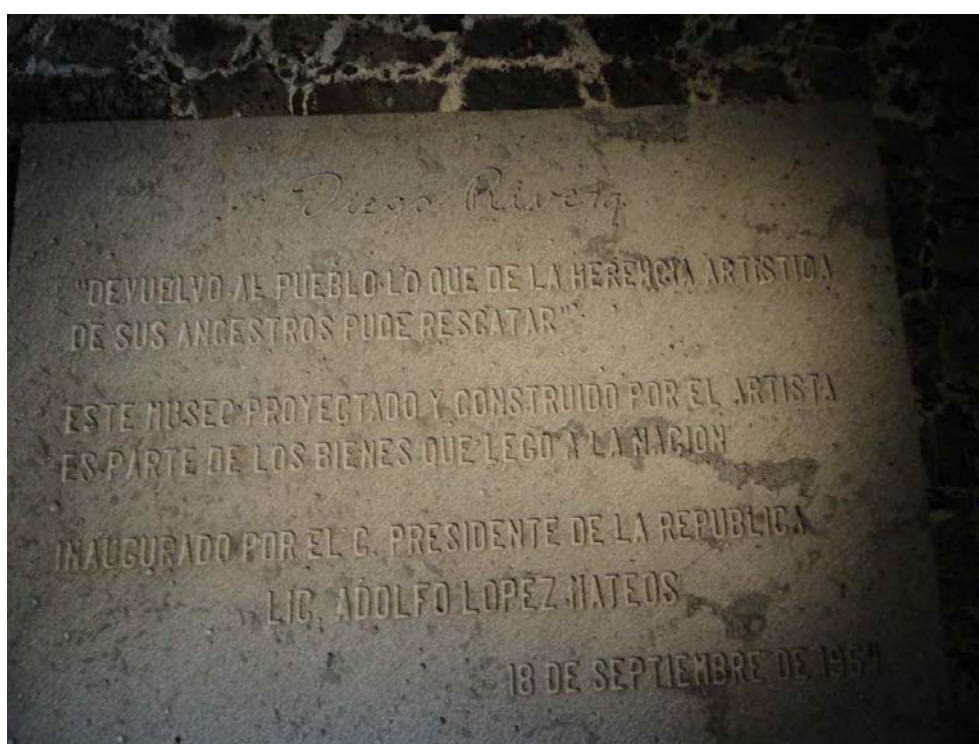


Foto digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

DEVUELVO AL PUEBLO LO QUE DE LA HERENCIA ARTÍSTICA  
DE SUS ANCESTROS PUDE RESCATAR

La frase nos está indicando que no se trata exactamente del legado de un particular al «pueblo», sino de la “devolución” de unos pocos fragmentos del arte precolombino, un arte que había sido brutalmente negado o que había estado secuestrado por el olvido (programado o no), pero que el pintor, a lo largo de

35 años de su particular rescate, haciendo justicia, ahora se lo devolvía a su dueño, tanto bajo la forma de un Museo precolombino, como también bajo la forma de su propia obra plástica. El edificio y la colección, sin duda son una prueba palmaria del gran afecto que nuestro pintor sentía, pero también de la identificación íntima que establecía entre las llamadas «culturas precolombinas» con su heredero natural «el pueblo de México». Y esta inter-vinculación que el pintor establece con su gesto de “devolución”, quiere que sea independiente de un uso Oficial que lo ha hecho funcionar, una y otra vez, en los momentos convenientes, como discurso del mito moderno de la fundación de la nación mexicana, discurso del cual el propio Diego intentaba deslindarse en cada paso de su obra, construyendo, desde su obra artística y en su práctica política, su propio discurso de la mexicanidad, está la duda de si lo consiguió, al menos desde el Arte.<sup>167</sup>

Al “acto de inauguración del Museo”, 18 septiembre de 1964, acudieron el Presidente mexicano, el *priísta mayor* en turno,<sup>168</sup> el Lic. Adolfo López Mateos, funcionarios, también *priístas* (p. ej. el legendario Ernesto P. Uruchurtu),<sup>169</sup> diplomáticos, hombres de letras y científicos, la actriz mexicana María Félix «la Doña», la señora Dolores Olmedo (una de las millonarias amigas y mecenas de Diego), el arquitecto y también pintor Juan O’Gorman, la historiadora Eulalia Guzmán, el poeta y “museógrafo” Carlos Pellicer que “instaló las salas de exhibición”, entre otros más. Desde luego, en el acto y codeándose con los hombres de letras y los científicos, hizo acto de presencia todo el pueblo de San Pablo *Tepetlapa*<sup>170</sup> al que pertenecía la señora Benita de Luna, de quien —nos dice Marte R. Gómez— Frida Kahlo adquirió los terrenos y la que originalmente levantó ahí un establo, que sería administrado por una pareja de «refugiados españoles». Los del pueblo lanzaron vítores tanto al Presidente como a «la Doña» Félix. El nombre asignado a los dos terrenos (*Tlapoc* Primero y *Tlapoc* Segundo) originalmente identificados como *Las Piedras*, ya nos da una idea o imagen del pétreo paisaje en el que Diego había implantado la Mole “semejante a Pirámide prehispánica”, de aspecto entre culturas maya y Xochicalca. El discurso, o parte de este, estuvo a cargo del poeta Carlos Pellicer, quien pronunció las palabras que coronaban el doblemente simbólico acto:

“No seremos completamente mexicanos si no nos acercamos para conocer y admirar el arte indígena”.

En la “frase admonitoria” —como la refiere el periodista que hace la crónica del acto laudatorio— (autor, 1964), pronunciada a 6 años del fallecimiento del pintor, y desde luego en el acto mismo de la inauguración del Museo, aún se puede percibir una gran carga del discurso del nacionalismo cultural, otrora promovido desde las oficinas de la Secretaría de Educación Pública de los años de José Vasconcelos, años en que, desde ahí, se había fraguado la primitiva obra muralística de Diego Rivera. Parte del pintoresco grupo de funcionarios e intelectuales, protagonistas del acto que venimos comentando, habían participado en su momento como integrantes del equipo de José Vasconcelos; desde el propio Licenciado Adolfo López Mateos hasta la historiadora Eulalia Guzmán, pasando por los poetas Jaime Torres Bodet y Carlos Pellicer. De esta manera, desde la tumba, Diego removía las ya para entonces quietas y apacibles aguas del nacionalismo revolucionario. Pero las removía solo un poco, pues el acto no puede interpretarse como un síntoma de una reanimación nacionalista, sólo equivalía a una más de las re-funcionalizaciones de su discurso; en todo caso marca tan sólo el fin de una de sus etapas, la etapa política que en México es identificada como *Cardenismo*.<sup>171</sup> Es altamente significativo que en 1963, un año antes de poner el *Anahuacalli* “al servicio del pueblo”, se habían iniciado las obras faraónicas de construcción del Museo Nacional de Antropología e Historia, dentro del legendario Bosque del Castillo de Chapultepec, institución en la cual se terminaría de fijar el discurso del nacionalismo, pero esta vez plena y científicamente depurado y oficializado, creando el espacio moderno y espectacular en que se depositarían “las sagradas piezas del arte precolombino”, en donde Diego ya no podía “molestar”, ni tenía nada que hacer. Un Museo Nacional, el de Antropología, que había sido precedido, desde la década anterior (1950) y más intensamente en la presidencia de López Mateos, por la fundación de Museos de Historia nacionales y por una campaña de difusión internacional del «Arte Mexicano». En 1964 era tanta la “euforia museística” que algún gobernador decretó en su Estado “el año de la plástica”.

Aunque la Prensa de aquellos años —en que coincidían ambos Museos, el de la casa del Anáhuac de Diego Rivera y el Nacional de Antropología del Arq. Pedro Ramírez Vázquez— refería y anunciaba con tonos algo melifluos, la inauguración del Museo *Anahuacalli*, presentándolo como “un museo del pueblo y para el pueblo”. El enfoque, para el *Anahuacalli*, más que a “las piezas arqueológicas”, estaba dirigido a la figura de Diego Rivera.



Imagen Diversas piezas arqueológicas en el Museo *Anahuacalli*,  
Foto digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

Los diarios decían en sus encabezados: «El “Anahuacalli”, Sueño del pintor Diego Rivera, ha sido concluido» (Aguilar, 1963); «”El Anahuacalli” Legado de Diego Rivera» (Prats, 1963); «El Anahuacalli, Síntesis de la Admiración» (R. E., 1963); «Diego Rivera Gran Coleccionista de Esculturas» (Editorial, 1964); «“El Anahuacalli” la enorme pirámide diseñada y construida por el pintor... y que constituye el más importante museo de arte prehispánico de México y del mundo entero»...; «“El Anahuacalli”... un museo de tesoros inapreciables. 60 mil piezas arqueológicas auténticas. Mensaje vivo de un mundo remoto» (Prats,

“El Anahuacalli” Legado de Diego Rivera, 1963); «La casa de Anáhuac Rica en Obras de Arte» (Editorial, Dejó Diego Rivera Gran Colección de Esculturas, 1964); «El Anahuacalli ya Pertenece al Pueblo. Emotivo Ceremonial» O bien, el enfoque, a Diego y a las “piezas arqueológicas”. (Editorial, 1964).



Imagen Recorte de nota periodística del Archivo económico de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada en la CDMX, digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

Es conveniente destacar uno de estos curiosos textos de la Prensa (artículos decimos en México), que entre muchas otras cosas permite entrever más que las piezas mismas, la atmósfera político-cultural que las envolvía. Un poco antes del tratamiento arqueológico o “científico” de las “figurillas” antiguas de la colección de Diego, y de cara a la poesía de Carlos Pellicer, conocedor de este tipo de “vestigios del pasado mexicano”; don Carlos poseía una visión poética y hasta humorística de estos modelados no occidentales. El artículo que aludimos es de Julio Scherer García, y es más que un reportaje, y no se elaboró en los días

previos, sino tres años antes de la inauguración del Museo. El periodista Julio Scherer, en los siguientes lustros se convertiría en un paradigma de la “libertad de prensa en México”. Desde luego que no se trata de un “experto en arte prehispánico”, ni de un perito en arqueología. Nos vamos a atrever a reseñarlo, a mutilarlo, conscientes del peligro de trastocar su sentido. El periodista se deja guiar por el poeta Carlos Pellicer ¿acaso al inframundo?:<sup>172</sup>

Tan sólo entrar (al edificio), nos envuelve una atmósfera de misterio, una conciencia vaga. Palpamos el frío natural de las estancias de Piedra. En la primera galería o catacumba, hay la sensación de estar penetrando a una construcción antiquísima. Percibimos un olor a siglos. Observamos nichos de fondos oscuros. Gruesas franjas de cantera confrontadas con el humilde mármol de vetas oscuras y multiformes. Estamos en un ambiente extraño, propicio para las fantasías. Franquear no un muro, sino un estado de conciencia, nos sustraemos a la rutina citadina, apertura de la sensibilidad. Por el diseñador Pellicer, presenciemos el nacimiento de un museo, la colocación de las numerosas figuras. Distribución relajada y poética de las galerías. “¿Qué manera tan distinta de comprender el arte en ese poeta museógrafo?” no sólo arqueología, también humor. Evitar principios rígidos de la colocación de las piezas. Entre incontables muestras de la cultura de Colima, se observa una serie de caprichos del escultor, el culto a la nariz, nariz superlativa en minúsculas piezas. Nariz aristocrática, levantada, con un dejo de desprecio. Algunas que parecen meros “pegotes”, otras como la nariz de Charles de Gaulle. Una gran pieza de Nayarit, idea abstracta pero realista. Dos hombres sentados, uno quiere beber, el otro le acerca el cántaro de agua, representa la sed. Perderse en “las épocas prehispánicas a las que el museo y la pieza misma te transporta”, después, comparar con la escultura contemporánea. A la escultura, hay que arrancar el encanto con paciencia. El hombre de brazos desproporcionadamente largos que acerca el agua, conmueve por su toque artístico. Presencia de antigüedades de mil años, alarde museográfico, el conocimiento de la cultura prehispánica Antigua. Pellicer poetiza las figuras de Teotihuacán, figuras no más grandes que la falange de un dedo, van siendo señaladas con su dedo. Centenares de rostros, pequeños objetos hechos con pedazos de barro. La más ligera presión desvanecería su arte

contenido. Minúsculos ojos en que vive la alegría o la tristeza. (Perturba) el alma, suscita gama de sentimientos. Hay toda clase de gestos de contemplación. HUEHUETEÓTL, el dios, se repite, dios del fuego. El “más antiguo de los elementos conocido por nuestros antepasados”, por eso es representado como un viejo. Deidad representada en milímetros, muchas arrugas, rostro senil, hastío de vivir, un dios nacido del cansancio supremo. Un electricista que hace instalaciones en las vitrinas, le comentó a Pellicer: “Esta, señor don Carlos, es vitrina de joyería”. El barro deja de ser barro. Coloración de siglos. Muchas y bellas piezas, las hay que aparecen en nichos destinados a figuras del tamaño de un hombre. Negra cantera impositiva, que desaparece sólo en “la altura de la pirámide”. Lugar en donde habría sido el estudio del pintor, que se abre “a un escenario majestuoso y típicamente mexicano, cuajado de nopales y eucaliptos” y que gira en horizontes de montañas y cerros de tono morado. Del pintor, quedaron ahí, proyectos para murales, óleos de los años de San Carlos y de las últimas etapas. En el centro de una vitrina ahí instalada, una bella mujer desnuda, una odalisca, en el fondo de la misma vitrina, otras pequeñas figuras, un “especie de harén prehispánico”, “para delicia del sensual Diego Rivera”. Otra vitrina, la vida en la calle, vendedores, compradores, un caracol que anuncia un día de TIANGUIS.<sup>173</sup> Una orquesta en que se golpea un y otra vez un tambor, un personaje abanicándose que se muestra despreciativo con su corte de honor. Muestra humorosa de las piezas. Originalidad de la concepción en la pieza. Humanidad retratada escultóricamente, la imaginación esculpida con raquíticos instrumentos del artista. Otras escenas, conjuntos de animales (tarántula, perico, perros, centenares que tenían el afecto de Diego, un tiburón va hacia una sirena, un pescuezo de cisne). También hay tragedia, unos hombrecitos meditando, unas cuencas por ojos, un rostro enjuto, demacrado, advierten estragos del hambre y el sufrimiento, un cerebro que no se perturba y trabaja. Y el joven Scherer vaticina:

“Sobre este museo se escribirán, llegado el tiempo, muchos reportajes”... “Los que vengan aquí, experimentarán, al encuentro con la mole del Anahuacalli, un choque espiritual.” Fantasía. Belleza. Exotismo.(Scherer García, 1961).





Imagen Escultura de Huehuetéotl de piedra en posición sedente, de la colección arqueológica del Museo Anahacalli. Foto digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

La información sobre el tiempo que le llevó a Diego Rivera la acumulación de unas 60 mil «piezas arqueológicas», casi siempre señala que le llevó 35 años en reunirlos. Queremos aclarar que cuando entrecomillamos las palabras *piezas arqueológicas*, es porque es muy probable que no todas esas piezas sean originales, como se dice en el argot de los expertos puristas. Adela Fernández F., la hija del *cine director* Emilio Fernández “el Indio”, refiere que su padre solía visitar a Diego o viceversa, pues cuando una montaña no va a otra montaña..., que cuando se reunían hablaban de muchas cosas y que ambos hacían gala y presumían de ser, cada quien, el más grande de los mitómanos, algo más que ser unos simples mentirosos de gran talla. El asunto tenía más que ver con la capacidad de imaginación para crear una mentira que fuese la más extravagante y que a la vez fuese la más verosímil o convincente. Emilio Fernández Romo, como dijo Adela: “hizo un mito de sí mismo”, y parece estar claro que Diego María de la Concepción Rivera y Barrientos, también tenía mucho de esto, de hacer un mito de sí mismo. También Adela reveló que una de las aficiones

compartidas entre el «Sapo–Rana» y el «Indio»,<sup>174</sup> era coleccionar todo tipo de «piezas arqueológica», pero estas piezas eran tanto antiguas como “modernas”, incluso tenían contactos directos con ceramistas y verdaderos maestros de escultura en barro y cantera, algunos de la zona arqueológica de Teotihuacán,<sup>175</sup> de esos que *modelaban* las piezas para los turistas incautos, que se las vendían como originales.<sup>176</sup> Adela Fernández heredó y conservó con mucho cariño la colección de su padre, en donde cada una de las piezas (que son reproducciones cuasi exactas de las antiguas y a veces en sí mismas ya son obra de la propia imaginación del moldeador o escultor lírico) verdaderamente poseen gran belleza y alta calidad. Cuando algún “experto” les interpelaba sobre la dudosa autenticidad de alguna pieza, los dos, Emilio y Diego, se aferraban a sostener que no importaba, que igual en el trabajo del artesano de Teotihuacán se encontraba algo como “el alma de los antiguos teotihuacanos”, que para los dos era lo mismo que “el alma de México”. Ésta que parece una anécdota más, en realidad es reveladora del sentido que Diego y muchos de sus cómplices de generación, compartían con la idea de una esencia o “alma mexicana”.

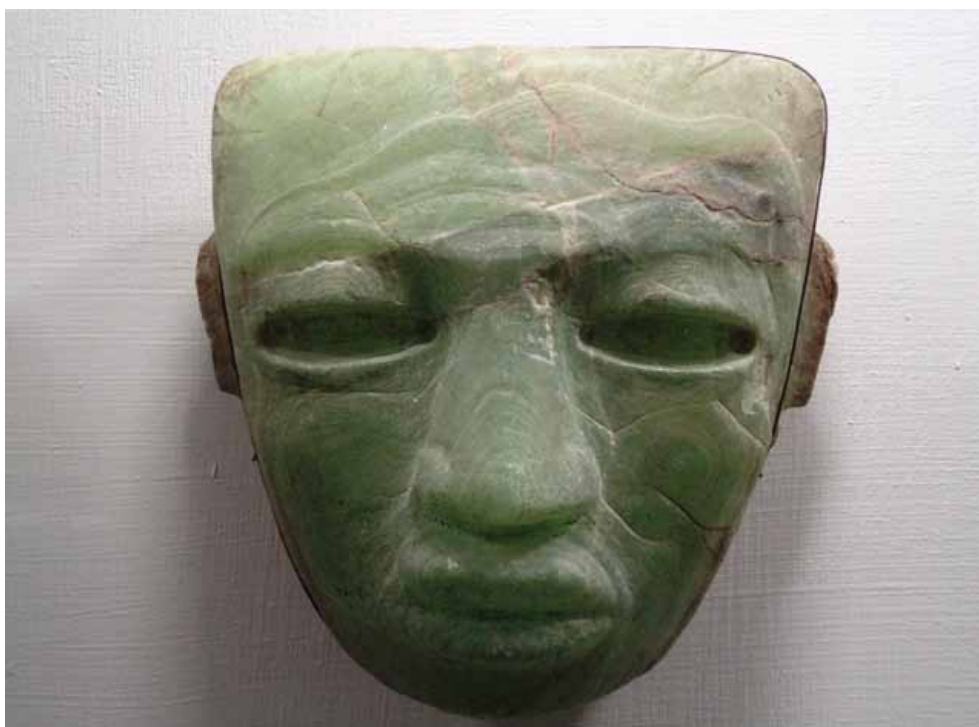


Imagen. Máscara de la colección arqueológica del Museo *Anahuacalli*.

Foto digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.



Imagen escultura con atributos femeninos de la colección arqueológica del Museo *Anahuacalli*. Foto digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.



Imagen escultura de la Colección Arqueológica del Museo *Anahuacalli*.  
(Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Imagen Escultura de la Colección Arqueológica del Museo *Anahuacalli*.

“*El beisbolista*” (Foto Digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Así, encontramos que “el método” que Diego Rivera aplicaba para el “rescate de piezas arqueológicas”, consistía en hacer contactos y relaciones con gente de los pueblos que las “custodiaban” o con particulares, mexicanos rasos y a veces a partir de ciudadanos norteamericanos, que “negociaban” con el *mexican currious* y que le ofrecían toda clase de objetos “arqueológicos”. Es decir que Diego literalmente recuperó un conjunto de piezas que se encontraban dispersas en

manos de particulares, muchas de estas sin ningún control (pese a que antes del movimiento de 1910 ya existía un decreto de nacionalización de estos objetos).<sup>177</sup> Veamos algunos de los documentos que parcialmente nos permiten constatar estos métodos y estas relaciones que derivarían en la *colección Diego Rivera–Anahuacalli*.

En los Archivos que custodia el Museo Frida Kahlo *Casa Azul*, se encuentra la relación o registro de las piezas de la Colección *Anahuacalli*; ahí mismo se encontraba almacenada la colección antes de ser trasladada al *Anahuacalli*. La costumbre de adquirir «piezas prehispánicas» o neo prehispánicas, le viene a Diego poco después de su retorno de Europa en 1921. Posiblemente Diego lo puso en práctica cuando acompañaba al grupo de José Vasconcelos en sus viajes hacia “el México profundo”, o cuando acompañó a Manuel Gamio a Teotihuacán, interesado en hacer un estudio multidisciplinario de sus pobladores indígenas, que según don Manuel tenían ascendencia de Don Fernando de Alva Ixtlilóchtli. También es muy conocida la anécdota en que la explosiva Guadalupe Marín, en aquella legendaria casa de Mixcalco,<sup>178</sup> sirvió de comer a Diego, presuntamente un plato de pedazos de cerámica o de piezas arqueológicas, reclamando así al pintor, simbólicamente, que se gastaba en la compra de “ídolos” todas las ganancias producto de la venta de sus cuadros.



Imagen Recorte de nota periodística del Archivo económico de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada en la CDMX, digitalizada por Rubén Espinosa.

Pero bien. En el Archivo citado encontramos un documento, entre otro que también contienen relaciones de piezas «arqueológicas», un sobre de correo desgastado y desdoblado y reusado, en el que, a lápiz está manuscrita una relación a cuatro columnas: En el delantero del sobre refiere: 20 mascaritas, 20 (no especificadas), 20 figuras rotas, 25 figuras enteras, 30 figuras grandes, 5 cajetes, (otra vez) 5 cajetes, 10 molcajetes, 4 bolas, 6 (no legible), un subtotal de 145 piezas. Continúa la lista: 35 Figuras (grandes tachado), 30 figuras medianas, 6

cabezas, 1 cabecita, 3 calabaza, 5 bola grande, 6 tenamates, 15 (ilegible) y número 4 que no especifica, en este subtotal son 103. En el reverso del mismo sobre: 180 figuras, 75 figuras, 45 figuras, 60 figuras, 120 figuras, 20 cabeza (ilegible) quebrada, Figura (ilegible) 10, 8 Pedazos, 10 molcajete, 10 botellón entero, 5 botellón quebrado, 5 cajete sin labrar, 21 jarros, 5 jarros (ilegible), 20 mascari-ta, un subtotal de 599. Un total de 847 piezas anotadas en una breve relación escrita a lápiz, al parecer de puño y letra del pintor, en un viejo sobre de correo blanco. Además sobreescrito, en letra con tinta roja, hay dos anotaciones que no tienen relación con la lista, que dice: “I. Sentido de la post-guerra en México. II. ¿Cuál deberá ser la actitud del intelectual mexicano (ilegible)?” Y la firma legible de Arturo Sotomayor. Además de la alusión a la post-guerra (¿ ?) no hay fecha especificada.

En otro documento, una hoja suelta de un *block* del (Hotel) Barbizon-Plaza (Central Park South. New York),<sup>179</sup> sin fecha, otra relación, esta vez con mayor descripción e incluso con cifras que indican precios por cada pieza: 1. Ídolo de barro culto fálico de 47 cm de altura, 150.00; 2. Un ánfora de *Casas Grandes* con una figura humana de 27 cm, 100.00; 3. Guerrero tarasco de 40 cm, 50.00; 4. Mujer desnuda con niño 46 cm altura, 80.00; 5. Danzante tarasco (20 cm), 15.00; 6. Mujer sentada cm, 15.00; 18. Cinco ídolos tarascos (30 cm c/u) a 25.00 c/u, 100.00; 26. Quince ídolos pequeños de 10 a 15 cm. A 10.00 pesos c/u, 125.00; 37/piezas 5 ánforas a 20 c/u, 100.00. Hace un total de 735 dólares, pero a esta cifra suman otros 260 que da un total de 995, pues añade a la lista: perros (150), ídolos (50), y *teponaxtle* (60).<sup>180</sup> Se trata entonces de figuras antropomorfas, algunas de las cuales son denominadas como “ídolos”, otras son representaciones denominadas como mujeres y hombres-guerreros, ordinarios o simples mortales.

Otro documento, una carta manuscrita, dirigida a Diego, con tinta azul y re-dactada por un norteamericano, en un mal castellano, cuya firma no es del todo legible, y en que deja ver sus intenciones de obtener pingües ganancias, le dice:

*Muy Señor mio: Tengo una piedra volcánica, clase Opalo azul 2 x 2 x 3 centi-metros, en esto estar en (la masa) 30 dibujos natural, cabezas de 16 hombres,*



4 mujeres, 6 niños, 1 caballo, 1 perro, 1 papagayo, 1 gato (!). Estas cabezas son muy originales y humorísticas. Esta piedra tengo yo ofrecer a un Museo en USA por 10 000 dolares. Si estas cabezas será dibujar, es posible tarjetas a imprimir y son de estas 100, 000 o de ejemplares vender. Además lo posible un película. Si estos dibujos será presentar con esta piedra, yo opino lo posible una más gran suma. En caso Ud quieras hacer estos dibujos yo busco por noticia. Atentamente (firma poco legible).”

Está fechada con un sello postal en el barrio de Tacuba Distrito Federal (DF) el 17 de abril de 1936.

Resalta que el ofertante de “la piedra volcánica” la tiene considerada como una «Joya» que aparentemente está labrada con “dibujos” originales y humorísticos, tal vez quería decir “curiosos”. Pero no hay consideraciones de otro tipo que no sean las monetarias.

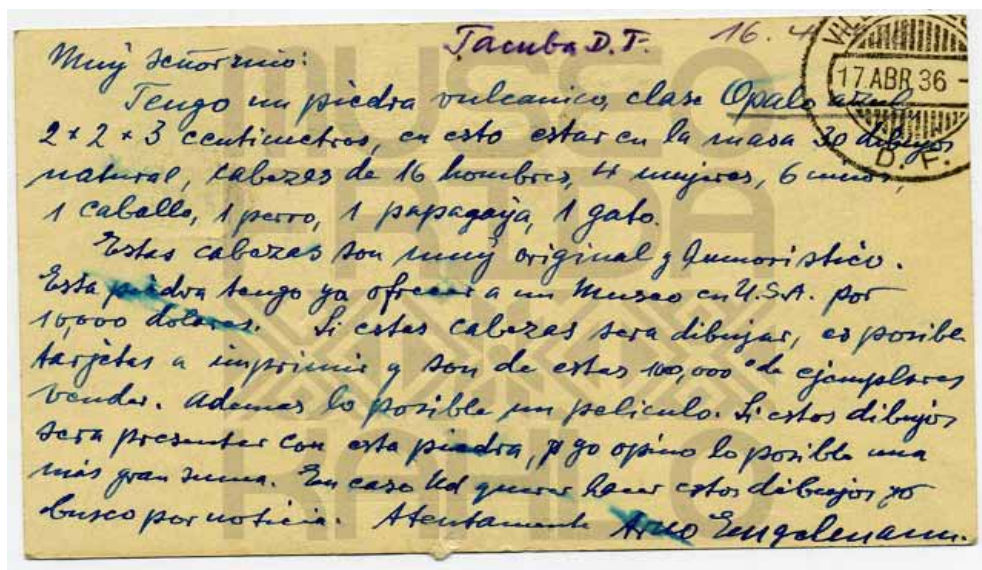


Imagen digitalizada del Archivo del Museo Frida Kahlo.

Luego un documento manuscrito, en una hoja de un cuaderno de rayas, en donde le comunican:

Sr. Rivera

Estas son los datos que me proporcionaron en Ameca<sup>181</sup> de las *piesas* que nos *abian* dicho que de *ayí* eran y su *autentisidad* es de la *asienda* el (ilegible) y fueron encontradas en una barranca formada por los deslaves a mas de *sien* metros de profundidad en parte alta o sea de ladera el terreno muy blando y su color Blanco *notandose* distintas *betas* arenosas y distintas tierras.

El que *bendio* las *piesas* es don Jose Tapia y vive en Cordoba 147 Mexico.

El documento no tiene fecha, pero aluden al pueblo de Ameca del Estado de Morelos. Escrito con faltas ortográficas, tiene la particularidad de informar espontáneamente sobre el terreno en donde las “piesas” fueron encontradas, pero no indica el tipo de las mismas.

Se encuentra también una carta ‘mecanuscrita’ al señor Diego Rivera a la dirección de San Ángel (la casa–estudio de Altavista en DF), conservo la ortografía y la sintaxis:

Muy señor *mio*.

En vista de que hace poco un hermano *mio* fue a esa su casa a venderle un *lotesito* de curiosidades arqueológicas *echas* por *hantesesores* *ho* sea por los aztecas que nombramos, y me *dise* mi hermano Tomas salgado, que ud, le dio mucho la *recomendacion* de que le llevara mas curiosidades, me he permitido *dirijirle* esta carta para manifestarle a Ud. que me venden un lote de 30 a 40 Muñecos es *desir* este lote se compone entre Mascaras muñecos y otras *mas* curiosidades, pero todas estas *piesas* son de regular tamaño, Ahora, para poder comprar yo este lote deseo *saver* si Ud, *podra comprarmelo*, para que *hasi*, lo compre(yo) y se lo lleve luego, Le ruego me conteste luego para llevar *acavo* esta operación, sin *mas* me es grato *ofreserme* a sus estimables *hordenes*, affo atto y s, s. (firma legible) Estanislao Salgado.

La carta está fechada en Teloloapan, un pueblo de ascendencia nahua del Estado de Guerrero el 24 de Agosto de 1936. Además de la “mala ortografía” y del uso de un lenguaje en trasnochado estilo de oficina, y de la correspondiente negociación, destacan las palabras: “curiosidades arqueológicas”, “muñecos”, “otras mas curiosidades”, “*echas por hantesesores ho sea por los aztecas*”. Quienes las poseían (por medios desconocidos) les llamaban “ídolos”, o bien, en este caso como don Estanislao Salgado, “muñecos o curiosidades aztecas”. Al denominarlas “curiosidades aztecas”, hay una reticencia para asumirlas como auténticas producciones de una civilización, pero no hay una completa descalificación en la medida en que los que las ofrecen (venden) saben que se dirigen al famoso Diego Rivera, quien “por algún motivo inexplicable” se interesa en “comprarlas” ya que les ha “recomendado” le avisen cuando haya este tipo de objetos de los “*hantesesores aztecas*”.

Otra carta ‘mecanuscrita’ también dirigida al Señor Diego Rivera en Alta Vista y Las Palmas:

Respetable señor:

Teniendo conocimiento de que es usted aficionado a coleccionar objetos de origen azteca, tolteca, o de las otras razas que poblaron nuestro suelo antes de la conquista española; la presente es con el objeto de ofrecerle en venta un collar con algunas piezas de jade, parecido a los encontrados en las tumbas de Monte Albán, estimándole que si se interesa por la pieza lo comunique para así llevársela para que la examine. Muy atentamente. (firma legible) A. M. Díaz.

La carta está fechada en la Colonia «General Anaya» de la Ciudad de México el 17 de julio de 1937. Tiene buena sintaxis y buena ortografía y su redactor posee cierta cultura “histórica”, pues además de hacer mención de los tolteca(s), y de “las otras razas” (haciendo uso del discutido término arqueológico de «raza»), asevera que la pieza que vende tiene parecido con las piezas halladas en Monte Albán y que don Armando M. Díaz, el vendedor, define como un collar o

«joya» (¿sugiriendo que puede pertenecer al «Tesoro de Monte Albán» sacado a la luz por el arqueólogo Alfonso Caso? o un simple “parecido” para embaucar a Diego, o simplemente porque sí se parecía); lo cual también de paso denota el interés monetario que prevalece y que también ya se había difundido que el pintor era “aficionado a coleccionar objetos” prehispánicos.

Otro mecanuscrito:

Sr. Diego Rivera  
Villa Alvaro Obregón. D.F.  
Respetable Sr:

La presente me sirve para desearle se encuentre *vién* y en la misma le adjunto la *fotografía* de las figuras de piedra que son sien, y aparte de estas hay como otras ochenta que no fotografiamos porque son *mas* grandes.

Sr. Rivera, mucho le *agradeceré* me informe si como a fines del *precente* mes lo encuentro a Ud. en *Mexico* y si algo se le ofrece de Colima estoy a sus orden.

Mientras tanto me *ofresco* a Ud. como su afmo atte y S. S. (firma legible) E. Zaragoza.

Nuevamente, lo que llama la atención es la mala ortografía que es abundante, que da la impresión de que el trabajo mecanográfico se ha hecho por uno de aquellos mecanógrafos que ofrecían en los portales de alguna plaza pública sus veloces servicios, lo mismo mecanografiando una carta de amor, que un oficio o *memorándum*, etc., mismos que le habrían sido dictados por la narrativa pintoresca del interesado en tratar un asunto. Pero igual, también pudo ser el propio E. Zaragoza, pues en la esquina derecha superior estampó su sello personalizado: «Esteban Zaragoza. Taller Mecánico. Av. Revolución No. 73. Colima, Col.», lo cual denota que se trata de “gente sencilla de la Provincia mexicana”, pero que tiene un numeroso lote que tal vez es de las famosas “pequeñas figuras colimeñas”, que se distinguen muy bien de otras. La fecha es Octubre 8 de 1937.

ELEANOR CORINNE STENDAHL  
342 W. Brown Ave.  
Los Angeles, Calif.  
Sun. May 31, 1942

Dear Señor Rivera,  
We are at last home in Los Angeles  
and I thought I would drop you a line  
thanking you for the very pleasant after-  
noon spent with you and to let you  
know that I will not forget it. I also  
wish to thank you for the clay figures  
and to tell you that they will be the  
beginning of the fine Pre-Columbian  
collection I hope someday to have. See-  
ing your grand collection even brought  
tears to my eyes because some of the  
pieces were so lovely - and that is the  
way things like that sometimes affect  
me.

I completely loved my every mo-  
ment in Mexico and would certainly

Imagen digitalizada del Archivo del Museo Frida Kahlo.

(La carta de Eleanor Corinne Stendahl, de Los Ángeles, California, de mayo 31 de 1942).

También otra carta ‘mecanuscrita’, para el Sr. Don Diego Rivera, en Alta Vista y Palmas, San Ángel Inn.:

Tengo en mi poder una “vertebra de tamaño colosal” el diámetro de la circunferencia mide cincuenta centímetros; la he llevado al Museo de Historia y no cuentan con un ejemplar semejante, ya que de la vértebra más grande que posee el Mamut que tiene reproducido, representa una quincuagésima parte del ejemplar que poseo.

Créame usted que es digna de verse, como tengo el propósito de venderla y se que usted se propone formar un Museo, ya que se trata de una vértebra tan especial, he creído prudente hacerlo de su conocimiento, rogando que si se interesa me haga saber que tarde puede venir a verla a la casa de usted, Avenida Carrillo Puerto número 42, Colonia Anáhuac, a un costado de la reja del Colegio Militar. Atentamente. (Firma Celeste Garza Pérez).

La carta está fechada también en México, DF en Julio 3 de 1946. Aquí, además de ser una noticia paleontológica, por una parte puede asombrarnos que el “Museo de Historia” al que se refiere la carta, que sólo podía ser el Museo del Chopo que en esos años fungió como Museo de Historia Natural y como Gabinete de Historia Natural, aparentemente no hizo nada por quedarse con la “vértebra de tamaño colosal”. Por otro lado, a esas alturas ya se ve que la intención de Diego Rivera no es sólo el coleccionismo por el coleccionismo, sino que ahora ya se sabe que el pintor “se propone formar un Museo”, aunque algunos proveedores de piezas tal vez veían a Diego como un recolector de algún “gabinete de las maravillas”.

Nuevamente, carta ‘mecanuscrita’:

Al Pintor Diego Rivera  
Domicilio Conocido  
Villa Obregón, DF

No conozco la dirección exacta de usted, y aunque se me ha dicho que vive usted por San Angel, no se me dio ningún otro dato. Pero no creo necesario para que le llegue a usted una carta saber su dirección precisa pues es usted conocido por todos. Tal vez bastaría poner: “Al pintor Diego Rivera, en México”.

Le envió la fotografía de una escultura totonaca. (Sus dimensiones, en centímetros, son: alto 20; ancho 18; profundidad 15). Creo que solamente es igualada en belleza por la “Cabeza de Muerto” o por el “Caballero Águila”.

No incidiré en querer elogiar ni describir la escultura cuya fotografía le envió: nadie más capacitado que usted para apreciarla.

Sé que ha formado usted una amplia colección de esculturas precolombinas, y la adquisición de esta cabeza en su colección, ciertamente la enriquecería.

Me permito ofrecérsela en venta, si es que, por la adjunta fotografía, cree usted interesarse por ella.

Atentamente lo saluda

(Firma legible) Terencio Higareda e Íjar.

La carta, fechada en la ciudad de Querétaro en abril 30 de 1948, además de poner de manifiesto el carácter ya muy público de Diego Rivera, es un texto bien escrito y que va directo a su ofrecimiento. Pero sobre todo, destaca la identificación de la pieza: una escultura que al parecer se trata de una pequeña cabeza tolteca de las llamadas cabezas olmecas colosales. Las cabezas olmecas “descubiertas” por Matthew W. Stirling en 1940 en las cercanías del pueblo de Tlacotalpan y del río Papaloapan, en el Estado de Veracruz; en su caso la cabeza más grande medía 2.41 metros y la más chica 1.47 metros. El texto no dice de qué material está hecha, ni alguna otra característica más, pero sí usa dos figuras simbólicamente impactantes, el de una escultura que modificó las conjeturas arqueológicas acerca de una “cultura más antigua” que la cultura Maya y la escultura de una figura altamente venerable que mueve los instintos patrióticos (que hoy se dicen de identidad), el de “la élite de los guerreros aztecas”; Diego debió sentirse atraído ante la sola mención del “caballero águila”.<sup>182</sup> La carta, como otras, también alude a una fotografía y tal vez puede estar en los registros del Archivo Diego–Frida de la Casa Azul, lo cual nos sacaría de dudas.







9. DEL ANÁHUAC A PARÍS.  
LOS PRECOLOMBINOS CONQUISTAN OCCIDENTE



Detalle de la escultura de la Coatlicue en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Foto tomada y digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

El Museo *Anahuacalli* fue edificado todavía dentro de los juegos de la política del nacionalismo cultural, conocida como *cardenismo*, tal vez como uno de los últimos “resabios” del carácter popular de la revolución democrático burguesa, que dentro del discurso de la Historia Nacional la conocemos como la Revolución Mexicana. El Museo *Anahuacalli* fue proyectado, en la cabeza de Diego Rivera, como una Ciudad de las Artes o Casa del Pueblo, a la usanza de aquellas Casas del Pueblo del *Cardenismo*, o tal vez yendo más atrás, para terminar de apabullar el recuerdo de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, la Escuela de Escultura y Talla Directa y los Centros Populares de Pintura, que,

en su momento, pretendieron marcar la cesura con la Academia de San Carlos de los Pelegrín Clavé y compañía. No cabe duda que fue una acción impulsada por la voluntad de un artista que todo el tiempo buscó vincularse con el “arte de los mexicanos antiguos” y con el arte popular. También, un proyecto así, posiblemente daba para ponerse a estudiar “la problemática perceptivo cultural del arte mexicano” y, en consecuencia, emprender un verdadero proyecto que fincara las bases de un arte propio, que entonces sí rompiera con el arte de las academias e incluso con el arte occidental, ya ensayado tiempo atrás, por Picasso y compañía. Está claro que Diego siguió su ruta de los Murales.

Pero, en este terreno de los Museos Mexicanos, el Museo Nacional de Antropología e Historia, siguiendo su curso institucional, desde la Casa de Moneda al Castillo de Chapultepec, de los decretos de Porfirio Díaz a las iniciativas de Adolfo López Mateos,<sup>183</sup> emprendió desde el aparato ideológico, la articulación del discurso museográfico precolombino y etnológico. Un Museo que tiene la tarea de insuflar en la población el amor por la cultura indígena del pasado y del presente, fomentando mediante su museografía el orgullo por lo nacional. Con tareas científicas y pedagógicas, que han buscado articular la Historia Nacional con el Pasado precolombino; pero que igualmente ha servido para respaldar los protocolos de los gobiernos posrevolucionarios. El Museo Mexicano, transitaba de su fase aún poética (Jaime Torres Bodet, Agustín Yáñez) a otra ya de pretensiones científicas del estudio del pasado prehispánico y del presente indigenista, ya que el Museo de Antropología se propuso también como moderno Instituto de Investigación antropológica.

Pero la historia del Museo no cabe aquí. Y nuestro objetivo sólo es mostrar algunos elementos institucionales que terminaron definiendo y que acabaron apropiándose de la categoría de Arte Mexicano, consiguiendo absorber el trabajo de los mismos artistas que aunque lo percibieron y se defendieron como en el caso de Diego Rivera, terminaron siendo incorporados. Un proceso institucional museístico, que se movió ambiguamente entre un impreciso concepto de arte contemporáneo y una naciente disciplina antropológica y arqueológica; pero que no supo o no quiso entrar, o simplemente no le interesó adentrarse en el significado del Arte Primitivo y de su relación con las tareas del arte moderno.

Tal vez porque todos estaban enfrascados en acomodar el discurso del Museo Antropológico y de la Historia Nacional y el mismo Diego Rivera, con todo y su filia por el arte de lo precolombino y lo popular (y con el peso del Anahuacalli), no fue más allá del alegato de lo que era pertinente mostrarle al mundo, como representativo del Arte Mexicano, a la hora de pasear 3000 años de historia por algunas de las capitales del mundo occidental, durante doce años. Estamos conscientes de que aquí sólo mostramos declaraciones y crónicas de la Prensa,<sup>184</sup> pero aún en estas limitadas y borrosas fuentes ya es posible observar la perplejidad y el azoro que un conjunto pétreo, de formas que absolutamente contravienen los cánones académicos y occidentales, provocó no sólo entre los curiosos, sino aun entre los eruditos.<sup>185</sup>

Parafrasearemos el material intentando mostrar la perplejidad de la que hablamos y el escaso conocimiento que había sobre el sentido de una arte de estas proporciones. Vamos a empezar por el final. Pues fue en el año de 1964, cuando Fernando Gamboa, el museógrafo oficial y encargado de toda la operación, entrevistado por Alardo Prats, daba cuenta de los 12 años anteriores durante los cuales «tres mil años de Arte Mexicano», habían sido exhibidos por diversas ciudades del mundo, en algunos de los Museos más famosos, del año de 1952 a 1964. Prats en su artículo en *Excelsior* del 26 de junio de 1964, hacía el recuento:

[...] Dos mil doscientas cincuenta piezas de inapreciable valor artístico e histórico, producto de las diversas culturas que florecieron en tierras mexicanas desde mil quinientos años antes de Cristo hasta nuestros días, han regresado al país después de haber sido exhibidas en quince capitales de Europa y en Los Ángeles , California.

[...] Convenientemente empacadas en quinientas cajas de madera, con un peso total de ciento sesenta toneladas, han recorrido entre 1952 y 1964, en barco y en ferrocarril, sesenta mil Kilómetros, repartidos en ciento dieciséis traslados.

El cargamento cruzó el Atlántico dos veces. Por Europa se transportó en la red ferrocarrilera:

[...] Se emplearon en cada viaje once vagones y una plataforma, ésta para las piezas más grandes, algunas de las cuales, como la cabeza olmeca, los colosos de Tula, el Jaguar del Templo Mayor de Tenochtitlán y el retablo de San José, del ex convento de Tepotzotlán, pesan de cuatro a ocho toneladas.

Pese a tanto movimiento y ajetreo al que fueron sometidas las piezas...

[...] El tesoro peregrino ha vuelto intacto a México después de haber llevado el impacto directo de su mensaje y de su esplendorosa magnificencia a más de doce millones de personas en las dieciséis ciudades en las que fue expuesto. Fueron estas: París (en 1952 y en 1962), Estocolmo (1952), Londres (1962), Bruselas (en 1958), Zurich, Suiza (1959); Colonia, Alemania Occidental (en 1959), Viena (1960), Leningrado (1960); Varsovia (1961), Roma (1963), Copenhague (en 1963) y Los Ángeles, California (1964).

Luego de la «odisea» de los pre y postcolombinos, Fernando Gamboa, devolvió a los museos nacionales, regionales y a los particulares todas las piezas que habían sido prestadas. El Museo Nacional de Antropología e Historia “aportó al catálogo de la exposición, 310 piezas. Otras 2,250 diversos Museos de los Estados de la República, o como el Museo de Arte Moderno (creado en esos mismos años) y la Biblioteca de la Secretaría de Hacienda. Prats también nos refiere un dato curioso, que las instituciones de algunos países en que fue exhibido el Arte Mexicano, aportaron sus propias colecciones como:

El Museo Etnográfico de Viena (que) prestó entre otros objetos el multicolor penacho de Moctezuma (y el británico) un considerable número de piezas prehispánicas.

Pero además también hubo colaboración, de nacionales y extranjeros particulares, de ex presidentes, pintores, mecenas, arqueólogos y funcionarios del régimen:

[...] Coleccionistas mexicanos, franceses y norteamericanos de obras de arte, antiguas y modernas, prestaron piezas de gran valor. Los citaremos:

licenciado Miguel Alemán Valdés, Raúl Anguiano, Ema Shotter de Bracho, doctor Alvar Carrillo Gil, Frederik V. Field, Salomón Hale [...] Ricardo Martínez [...] Annete Naucarrow, Dolores Olmedo de Philips [...] Emilio Portes Gil, doctor Kurt Stavenhagen, doctor Manuel Rubén [sic] de la Borbolla, ingeniero Marte R. Gómez [...]. (Prats, 1964).

Según Prats, lo que se perseguía era “despertar en países muy diferentes entre sí, la simpatía por México y universalizar los valores permanentes de su cultura y espiritualidad”. Así mismo, esta acción de gran envergadura de promoción cultural de México suscitó libros, películas, programas de televisión, reportajes, ensayos, críticas literarias, y todo esto en diversos idiomas. Además de Gamboa, apoyaron otros técnicos del montaje: Emeterio Guadarrama Romero, carpintero e hijos Tello y Jorge Guadarrama; Jacqueline González Quintanilla y Adriana Félix, secretaria y fotógrafa, las voluntarias Elvira Gándara de Niro (catalogadora) y Vera R. de Tagliolini (decoradora):

Los medios de financiamiento, procedieron obviamente del Gobierno Mexicano. La propuesta inicial la conocieron el entonces presidente Miguel Alemán Valdés y el director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Carlos Chávez. El presidente Alemán “con clara visión” en difundir los valores nacionales y universales del «Arte de México». Luego sus sucesores, los Adolfo(s), Ruiz Cortines y López Mateos, el licenciado Salinas Lozano..., el diplomático y poeta José Gorostiza... célebre por su *Muerte sin fin* y otrora integrante del grupo *Contemporáneos*, 1939. También formó parte del equipo de promoción el ilustre maestro universitario Leopoldo Zea (director de Relaciones Culturales de México), el dramaturgo y cineasta Celestino Gorostiza (director del Instituto Nacional de Bellas Artes), entre otras muchas “celebridades” de México. La “promoción costó al gobierno setecientos mil pesos”. Pero, añadía Gamboa que los gobiernos extranjeros también aportaron y que la misma afluencia del público a las exhibiciones —fueron millones, según informaba Prats— permitió recuperar gastos, e incluso quedaron ganancias que se destinaron a becas para estudiantes de arte, antropología y arqueología.

## 9.1. DAR SU LUGAR UNIVERSAL AL ARTE MEXICANO

¿Cuáles fueron las piezas? ¿Cuáles fueron los temas? ¿Cuáles eran esos valores universales y eternos como refiere Prats que le comunicó el museógrafo Fernando Gamboa, haciendo eco a las declaraciones de los gobiernos mexicanos?<sup>186</sup> Parte de la respuesta la podemos ver en la misma Prensa de esos días. Por ejemplo un par de años antes, en 1962, en plena conferencia en el Louvre, García Fomentí, el consejero cultural de la embajada de México en Francia pedía a las autoridades culturales francesas, que como un reconocimiento definitivo, “se diera su lugar al arte mexicano”. Es decir, cuando menos “dos de las piezas que desde hace tiempo se encontraban en el «Museo del Hombre» de París” (debían pasar) al Museo del *Louvre*: el «cráneo de cristal de roca» y la «serpiente emplumada». Todo porque ya no era justificable que “las puertas del famoso museo no se abrieran para recibirlas”, ya que el arte mexicano estaba a la altura del egipcio, del griego y del hindú (Solsona, 1962). Aducían que el ministro de cultura de Francia, André Malraux ya tenía en consideración la solicitud informal que había formulado Formetí, el consejero cultural de la embajada mexicana en Francia.



Fragmento de la réplica del Templo de Quetzalcóatl de San Juan Teotihuacán, que se exhibe en el Museo Nacional de Antropología e Historia, en Ciudad de México. Una de las cabezas de la Serpiente Emplumada (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

La conferencia y petición de Formetí tenía como preámbulo la Exposición de Arte mexicano largamente preparada para “viajar” a París, y que por esos días, por segunda vez, se exhibía en el Petit Palais y probablemente apoyado en las palabras pronunciadas por un entusiasmado André Malraux, que en la Exposición Obras Maestras del Arte Mexicano en marzo de 1962, había pronunciado grandilocuente discurso: “Esto es una gloria del arte... no es solo una obra mexicana, sino de la humanidad” (Editorial, La apertura fue un acontecimiento extraordinario, 1962).



Una de las esculturas en piedra de La Serpiente Emplumada en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Foto tomada y digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

La «serpiente emplumada» o *Quetzalcóatl*, es una de las figuras de mayor significación no sólo para la arqueología mexicana, sino de la más alta simbología en el discurso de la historia de los antiguos mexicanos. Encontrada en diversas excavaciones, como escultura; formando parte de la decoración de las estructuras piramidales, en esas pirámides escalonadas de (San Juan) *Teotihuacán* (excavada por Leopoldo Batres en 1918) o la llamada de *Kukulkán* de Chichén Itzá, o en el relieve del basamento piramidal de Xochicalco; sin olvidar su representación en pinturas sobre todo de los llamados Códices Mexicanos. Esta pieza icónica por excelencia, no podía dejar de estar presente en exhibiciones de altos vuelos, como las que aquí presentamos. En cuanto al “cráneo



de cristal” (¿se trata del cráneo de Lubaantun también llamado “Calavera de la Muerte”, cuyo origen precolombino es sospechoso?). En cuanto a este tipo de piezas, los cráneos, de alto impacto para ser exhibidas en las vitrinas de los museos, sus interpretaciones más bien provienen de la *arqueomanía* ligada a “las nuevas revelaciones de las profecías mayas”. No sabemos cuáles eran estas piezas aludidas por el consejero cultural mexicano Formetí (¿o tal vez el mismo F. Gamboa?), ni tampoco sabemos sobre el resultado de su “petición”; pero es seguro que su intencionalidad diplomática no prosperó y mucho mejor que así haya sido, dada la sospecha sobre el “cráneo”.

El conjunto de piezas que se exhibían en el Petit Palais, constituían una “síntesis de las etapas y evoluciones (del arte mexicano de) cuarenta siglos”.<sup>187</sup> (Rodríguez, 1962). Un arte que “se expresó en verbo e imagen”, en palabras “elegantes unidas al color” de “paisajes nativos y obras pictóricas”, desde los murales de “Teotihuacán y Bonampak hasta producciones de Rivera y de Tamayo”. En el paroxismo de la conferencia (y verdades de Perogrullo de su discurso) Formetí confrontó la “Venus (de) Milo” y la “Coatlicue azteca”, “dos mundos, dos civilizaciones, dos artes diferentes”. Un “arte religioso en el fondo, simbólico en la forma (no comunista, insistió) en cuanto a su creación y a su función social”. Un arte hecho en una época en la que “no había traficantes de arte”.



Escultura en piedra de la Coatlicue en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Foto tomada y digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

Para ese año, el décimo de la exposición itinerante o peregrina, los promotores culturales de México, al menos el Sr. Formetí, por lo que podemos entrever en la Prensa, buscaban la aprobación de sus homólogos franceses, dejar clara y contundente, la “dimensión universal del arte mexicano”. Podemos ver en la crónica de Julio Manuel Ramírez, del 24 de junio de 1962, que no escatima y no deja de esgrimir este objetivo y que afirma pudo “observar” e interrogar al

público parisino asistente, desde el ama de casa, hasta la interpretación profesional de la comisaría de arte, pasando por la visión de escultores contemporáneos visitantes, como un alumno de Brancucci (Ramírez, 1962).



Escultura en piedra de la Cabeza Olmeca de San Lorenzo en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Foto tomada y digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

Las piezas. Una sola: la *monumental cabeza de piedra de San Lorenzo* ‘Tenochtitlán’, a la entrada del Petit Palais, de pie, iluminada, y “descansando en su sueño milenario”. A veces dura, casi agresiva, luego dulce y tierna que trasmite comunicación real, casi humana. Al mirarla de lado, altera su gesto. Pese a la “belleza de su línea”, no es la piedra labrada la que constituye su forma de expresión, sino su “vida interior”. Es, esta cabeza monumental, “a manera de síntesis de la Exposición Mexicana”, ya que posee “la ambivalencia eterna”, “la contradicción”: entre lo que “ata al hombre a la tierra y lo que lo eleva a lo metafísico”. Dos dimensiones contradictorias del hombre que lo acompañan día a día, segundo a segundo. Al recorrer por las veinte salas, el visitante puede sentir mundos espirituales recónditos, en donde lo humano acentúa su presencia. La poderosa “arquitectura exagerada, rococó” del Petit Palais, empequeñece, “desaparece ante el valor sin artificios de la creación mexicana que expone”. No hay sorpresa —indica el reportero— se percibe “un origen común de las obras de arte, una línea invisible que las une, una especie de corazón gigantesco que

las alimenta una a una”. El espectador, el francés exquisito, que no se deja engañar, acostumbrado a ver extravagancias, cuando llega al final del recorrido, ha comprendido, con los ojos de la emoción y con el entendimiento. Los franceses se han entregado, como aquella madre que, con la guía en la mano, explicaba y sensibilizaba incansable a sus hijos, pieza a pieza, “humanizando sus pequeños espíritus”, en medio de 4 mil espectadores. Al ver la *cabeza de guerrero de Palenque* (del Estado mexicano de Chiapas) —dijo la dama— entendió por qué puede ser considerada “obra de arte de la humanidad” y no solamente de un pueblo. La *figurita prehispánica de dos cabezas* (lucha incesante de “fuerzas que tiran hacia lo terrenal, hacia lo metafísico”), un ser que no sucumbe sino que surge de la lucha ennoblecido.



Figura femenina con dos cabezas, cerámica, Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Foto tomada y digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

El escultor francés (Ossip) Zadkine (alumno de Brancucci) ante el *caballero-jaguar*: “Yo jamás he visto nada más bello (rotundo) aconsejaría a mis alumnos que dejaran sus clases para venir a ver estas esculturas”. Ante la pregunta —del reportero— ¿cuál elegiría entre las sobresalientes piezas? Zadkine reviró la pregunta, usted: ¿entre el portal de Chartres y el de Reimes, cuál elegiría? “la belleza tiene un límite”. Ideas y sentimientos que se mueven en una atmósfera de sala de conciertos, reverencia de la multitud que observa en silencio. La

Señora Susana Kahn, conservadora del Petit Palais: «La Exposición permite, estoy persuadida, la comprensión de una cultura donde la unidad aparece a través de la complejidad de culturas y pueblos. Se encontrará siempre, en efecto, el sentimiento de la fatalidad, la unión íntima de la vida y de la muerte, la inestabilidad de un mundo que demanda el sacrificio, a fin de que por la muerte continúe la vida. “La conquista española no rompe este espíritu, ella lo prolonga y lo transfigura. Del sacrificio se pasa a la Pasión de Cristo, del ídolo a Dios, del dios Quetzalcóatl al Dios hecho Hombre, de las pirámides gigantescas donde reina la serpiente de plumas a la exuberancia de iglesias barrocas, y todo ello con un lazo indisoluble» (el subrayado es mío).

Al crítico de arte, L. P. J. Braat del *Die Gromer Amsterdamer* le parece “la más grandiosa instalación de arte mexicano en los últimos diez años” (exclamó ¡bien por Fernando Gamboa!). El reportero se extiende con otro crítico de arte, un “joven, alto, de aspecto tranquilo y concentrado” “Gerard Talbot, de la Revista *Arts*, quien volcó su emoción alrededor de los cuatro grandes, del célebre grupo universalmente conocido: Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo, que evocan la Escuela Mexicana de Arte, (en ese orden en el que el pintor de las *sandías* procedía a ser incorporado). Diego Rivera funda el arte revolucionario, pues “cree” que “todo arte rebelde presenta una cualidad estética superior”, es un dogmático pero también un poseedor de fuerza creadora y coordinadora. Buscó la eficacia de su arte a la adhesión de un pueblo combatiente y sufriente. El reproche a esta expresión declamatoria, no importa ante la autenticidad y los méritos plásticos, lo prueba un estilo muralista que ha superado el perímetro mexicano, verdadero seductor. Rufino Tamayo, figura aislada, poético, factura de “complejidad refinada”, cromatismo “raro, atonal, paradójico” lo que lo convierte en “el más europeo de los pintores mexicanos”. Orozco y Siqueiros, “los más representativos y originales”. Siqueiros, grafismo nervioso, pintura matérica y volumétrica, telúrica (*Lava con mujeres*). La violencia de Orozco, cortejo de cuerpos mutilados y atravesados, rictus y sarcasmo expresionistas. Pasión y sueño colectivo de México. Y añade el crítico, todo París agradece el esfuerzo de México. Mientras que el museógrafo Fernando Gamboa simplemente prefiere que “hable el público francés”. Ahí mismo se dijo que la exposición

del Arte Mexicano había sido requerida ya por Yugoslavia, Israel, Dinamarca (Copenhague). También Checoslovaquia, Turquía y Suecia, que pedían “los tesoros” para “contemplar tres mil años de arte mexicano”.

## 9.2. EL MURAL DE DIEGO QUE NO FUE A LA EXPOSICIÓN DE ARTE MEXICANO DE PARÍS: *SUEÑO DE PAZ Y PESADILLA DE GUERRA*

Pero todo empezó con un altercado entre un Diego, con toda su fama internacional y ya en la etapa final de su trabajo pictórico y muralístico, enfrentado a las autoridades del Arte en México, que él calificó como burocracia autócrata. En marzo de 1952, a través de la Prensa, Diego Rivera hizo virulentas declaraciones contra el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en el sentido de que “debía terminar el reinado de Carlos Chávez<sup>188</sup> y Fernando Gamboa<sup>189</sup> y “dar principio el reinado de los artistas mexicanos sobre sí mismos y al servicio de la patria”. La causa, aparentemente, que Chávez junto con Gamboa se negaron a enviar un mural que él estaba ejecutando (encargado por el propio INBA) para la cercana «Exposición de Arte Mexicano» de París (EAM). Estos eran especialistas en música y pintura, pero —según Diego— diletantes para las demás artes y letras. El pintor denunciaba que estaba siendo pisoteado en “su libertad de expresión”. Dos hombres estaban decidiendo sobre la totalidad del arte mexicano, mientras que los artistas quedaban excluidos en sus respectivas competencias. En su momento, Diego llegó a plantear que el INBA, ni más ni menos, debía desaparecer y crearse entonces el Ministerio de las Bellas Artes y Letras de México. Interpretaba la negativa de llevar su Mural, porque la exposición también la pretendían enviar a Estados Unidos. Se quejaba de que en la selección de pinturas, no figuraban “los jóvenes pintores” y que, en esto último, los funcionarios aplicaban un criterio “porfiriano musolinesco”. Declaró Rivera a los del diario *Excélsior*:

La negación de enviar mi mural a París no es una cuestión política —como han querido hacerla aparecer—, sino una cuestión de autocracia burocrática por parte de Carlos Chávez y de Fernando Gamboa.

Las decisiones concernientes al arte de México deberían depender no de un aristocracia burocrática, sino de la representación del total de los artistas mexicanos.

Declaraciones irónicas, pues a Diego, un sector de los artistas, lustros más adelante, lo verán también como un “autócrata” que monopolizó el rumbo del arte en México. Y Diego agregaba más:

El INBA actual ha cumplido ciertamente una labor muy útil, pero incompleta, debido a su organización todavía deficiente no por falta de eficiencia personal de sus empleados, sino por falta de una concepción realmente funcional en la estructura misma de la Institución.

La producción del arte en México es ya suficientemente importante en escala nacional e internacional para que constituya uno de los factores esenciales en la vida del país, cuya cultura se ha desarrollado con una rapidez que podría calificarse de asombrosa en los últimos años, por ejemplo en la arquitectura.

Debían —dictaba Diego— desarrollarse las letras, seguir haciendo justicia al arte popular, lo cual “exige una nueva técnica en el organismo del Estado (INBA) concerniente a la cultura”. Para evitar conflictos e inconformidad en la familia artística, como el que le afectaba, había que hacer a un lado posiciones omnímodas:

Es preciso crear una Secretaría de Bellas Artes con personalidad federal y presidida por un funcionario ejecutivo que haga valer las decisiones que tomen un conjunto de Institutos autorizados, es decir, integrados por profesionales, especialistas de cada una de las ramas del arte.

Sus ideales y su llamado:

En los institutos debe haber delegaciones de todos los artistas y hombres de letras mexicanos, formando consejos que defiendan sus intereses de todo género, pero especialmente y por encima de todo, los intereses patrios.

El Ministro cultural tendría “derecho de veto”. El organismo “daría prestigio a México” y “entrada de muchos millones de pesos anuales”, con suficiente “entusiasmo e inteligencia daría [...] desarrollo total de nuestras artes”. Exaltando el “genio y producción de nuestro pueblo” generaría “sucesos artísticos” de atracción para cientos de miles de personas cultas y solventes, que “a cambio de altos placeres” dejarían una gran renta anual.

En cuanto a su mural, Chávez debería dejar que se envíe, pues el funcionario “no tiene por qué hacerse solidario de lo que el mural representa”. Y agrega la nota periodística:

Si el mural fuera objetado en Francia, cosa que estoy seguro no sucedería, no habría sino dejarlo en manos amigas del arte revolucionario mexicano, que harían de él una exposición privada.

Así, no habría pisoteo de su derecho humano a la libre expresión. El Presidente Alemán, reveló Diego, le habría dicho en conversación privada, que la Exposición iría a los Estados Unidos, país al que el pintor no podía ir, por “la situación medieval y transitoria que reina allí”, pero no por el respetable pueblo norteamericano. Y pensaba Diego que tal vez esta era la clave de la negativa, la cual podría remediarse trasladando el mural de Estocolmo (segundo País que la Exposición visitaría) a México, sin transitar por Estados Unidos. Y en cuanto al hecho de no incluir a los jóvenes artistas en la Exposición de París, eso se debía al “criterio porfiriano musolinesco” que consistía en “admirar a los consagrados”, haciendo esperar mucho tiempo a los nuevos talentos.

Nombraron una comisión de artistas plásticos para tratar el caso de lo que Diego consideró “una censura a su nuevo mural”. Se reunieron y decidieron mantener las obras seleccionadas para la EAM, discutieron y concluyeron que la Exposición de Arte Mexicano había sido considerada útil para México y no para censurar a Diego, quien a su vez contestó que defendería su punto de vista, pero que obedecería la decisión colectiva. En cuanto a la decisión gubernamental de enviar algunos de sus cuadros a París, en ese caso, él “se lavaría las manos”. Según Diego, él no se oponía a ese envío, aunque se trataba de un envío “por la



fuerza”, pues “sus cuadros” ya no eran de él, sino de los diversos museos que los tenían. Diego —añadió el mismo— no tiene armas para “oponerse a la violación gubernamental” [sic]. Bueno, ese era Diego Rivera, en 1952 (Editorial, 1952). (Diego Rivera... *Descontento porque la obra que Ensalza a Stalin se Queda en México*, y no va a la EAM en París).

Por su parte, los del Frente de Pintores Revolucionarios (FPR) Siqueiros, Chávez Morado, Xavier Guerrero y otros, que formaban parte de la comisión, reaccionaron. Aunque —decían— “condenan la discriminación política” a su mural, “censuraban” al pintor, pues sostenían que el responsable era el Gobierno y no Chávez ni Gamboa. El pintor Siqueiros sostenía que, aunque el mismo Rivera era miembro del FPR, la comisión “desaprobaba” toda acción tendiente a debilitar la EAM que era “del mayor interés para la divulgación de la cultura nacional de México en el mundo entero”. Primero —decían— está la «cultura nacional» y luego cualquier otra cosa, aun el mismo Diego.

Una exposición que es la consecuencia inmediata del enorme éxito que tuvieron las obras de Orozco, Rivera, Tamayo, y el declarante en la 25ª. Bienal de Venecia, la correspondiente a 1950.

Los de la comisión consideran que la “negativa al colega Diego” sobre su Mural *Pesadilla de guerra y sueño de paz*, para formar parte de la EAM (en París), es un “grave atentado a la libertad de expresión ideológica” [sic]. Por eso le externan a Diego “su más absoluta solidaridad” y, en esa ocasión declararon:

Está por demás decir que el Frente aplaude íntegramente el tema escogido por el pintor Rivera y no considera que ese tema en favor de la paz pueda implicar ataque a gobierno alguno con el que México, sostiene relaciones diplomáticas.

Pero, los de la comisión (es decir Siqueiros y compañía) declaran que no están de acuerdo con lo sostenido por Rivera, cuando este decía que no enviaban su mural a París a causa de la autocracia burocrática de Chávez y Gamboa. Pues según la comisión, la “actitud” de los funcionarios culturales “no es más

que un parte integrante de un línea política que sigue el Gobierno Federal, en materia internacional...”, es decir, una política internacional de sumisión al imperialismo (Editorial, 1952).



Foto anónima (¿ ?) de Frida Kahlo y Diego Rivera en donde posan ante el Mural Perdido *Sueño de Paz y Pesadilla de Guerra*, que ahí se ve inconcluso. En el Museo Anahuacalli existe un enorme boceto del mismo mural.

El mural de la desavenencia. Diego lo había pintado en el tercer piso del palacio de mármol de las Bellas Artes, previos tratos y precios con Carlos Chávez (10,000 pesos de anticipo). Luego de los problemas suscitados por la inconformidad de Rivera (al parecer Rivera aparentemente se quería llevar “un mural

que ya no le pertenecía”), el mural fue trasladado a la casa de Coyoacán. El mural, según la crónica periodística “ponía como campeones de la Paz a los comunistas”.<sup>190</sup> Carlos Chávez dijo a la Prensa: amistosamente, a petición del maestro Rivera, se canceló el contrato con el INBA, que comprometía a llevar el mural a la Exposición. Rivera devolvió los diez mil pesos que se le habían anticipado... y Chávez lamentaba que el pintor no fuese representado con una obra mural directa; pero aun así iban reproducciones fotográficas de otros murales más 25 cuadros seleccionados por el mismo pintor. Por lo pronto el INBA se deslindaba del destino de dicho mural, al que se le había asignado el nombre de *Sueño de Paz y Pesadilla de Guerra*, el cual, para Carlos Chávez, se trata de una “de las mejores obras” del pintor. En el conflicto entre Digo y el INBA, había mediado legalmente, Alejandro Gómez Arias (González, 1952).

Mientras tanto, también en la Prensa, algunos observadores del “escándalo”, intentando meter paz, sostenían la grandeza y la maestría plástica hasta entonces alcanzada por Diego Rivera, y aseveraban “no confundamos el arte con la política”, decía el guatemalteco Dr. Luis Ferrer de Mendiola (Ferrer de Mendiola, 1952), posición difícil de asumir para el caso del arte de nuestro pintor. En ese mismo año, para el mes de Noviembre Rivera solicitará su reingreso al Partido Comunista Mexicano, del cual, como todos saben, había sido expulsado en 1929 precisamente por temas de política en parte relativos a sus pinturas murales: “Diego Rivera, con Frases Expresivas se Llama a sí Mismo Traidor Inmundo” (Editorial, Novedades, 1952).

### 9.3. UN TERCERO EN LA DISCORDIA, GERARDO MURILLO, EL *DR. ATL*

En el mes de abril del mismo año 52, soslayadamente, el legendario pintor Gerardo Murillo (1875–1964), el *Dr. Atl*, participa en la confrontación de Diego con Carlos Chávez y Fernando Gamboa, a propósito de las obras del arte contemporáneo que serían enviadas a la EAM. Decía el *Dr. Atl*: “Mucha gente opina”... que la exposición “servirá de plataforma a la propaganda comunista; que “ha costado mucho dinero”; que en ella “no están todos los que son, ni son

todos los que están”; que “se van a perder tesoros de arte nacional”. Pero —*Atl* lanzaba preguntas— ¿Qué es, en realidad, y en fin de cuentas, la exposición mexicana en París? En principio una expresión de la cultura artística mexicana que abarca más de seis siglos.” Arte prehispánico, colonial, y contemporáneo. El *Dr. Atl* hace una somera descripción del conjunto ya seleccionado o que estaba siendo seleccionado, mostrando sus juicios estéticos, nos deja ver que al menos fue testigo de la pre-curaduría de la Exposición o incluso que él mismo formó parte de los seleccionadores.

Palabras más, palabras menos. Entre esculturas de piedra y de barro, sabiamente seleccionadas, representativas de las culturas maya, totonaca y náhuatl, habrá algunas piezas de gran dimensión que presentarán a las “diversas tribus europeas una expresión completa y por lo mismo de un altísimo valor plástico, del sentimiento estético de las tribus que habitaron lo que hoy es México”. Será mostrado el profundo sentimiento religioso que está grabado en los “monolitos inmortales”. Podrá ser vista “la cosmogonía, en un arte tan extraño y tan apartado de las formas que caracterizan la escultura del mundo antiguo”, un arte singular, nunca visto. La habilidad de los escultores, que “sin instrumentos de acero o hierro labran las piedras más duras con una perfección incomparable”, despertará la admiración tanto de los conocedores y los profanos. En los trabajos, es posible ver la “potencia emotiva del artista indígena y su dominio de la técnica. La “escultura arqueológica es lo más valioso”. El mundo sabrá “que el arte de los náhuatl y de los mayas —por sí mismo— alcanza una altura igual a las manifestaciones plásticas de Babilonia o de Egipto” (*Atl*, 1952).

Ante el público de París y de otras ciudades será reunido, junto con el arte precolombino, el arte colonial (pinturas, maderas talladas y policromadas, altares y esculturas). Un arte que es “síntesis de aportaciones europeas fundidas en el crisol de un sentimiento mexicano”. Arte barroco y ultra barroco, es decir “más decorativo que profundo (y) al servicio de una religión que aunque menos cruel, es también idolátrica”. Y, en cuanto al arte contemporáneo, casi exclusivamente pictórico, se reunirán obras de fines del siglo XIX al presente (1952), pero que no fue posible incluir lo “más característico” del periodo revolucionario y postrevolucionario (1914–1952), esto es, el muralismo. Una obra

plástica —decía el *Dr. Atl*— de tendencias artístico políticas, inspirada por “la ideología soviética”. Indiscutible, los artistas que pintaron los muros de los edificios públicos son “eufónicamente [...] gentes de izquierda”. Los Secretarios de Educación Pública: José Vasconcelos, José Manuel Puig Casauranc, Moisés Sáenz, Ezequiel Padilla, Arón Sáenz, Narciso Bassols, Gonzalo Vázquez Vela..., es decir desde la Presidencia del General Álvaro Obregón (1920) hasta la del General Cárdenas (1940) —sostiene el *Dr. Atl*— “fueron decididos protectores de los pintores marxistas”. Y agrega el veterano pintor, en una declaración que seguramente no compartiría José Vasconcelos...

Pero se debe al entusiasmo del licenciado Vasconcelos la eclosión de un arte hecho por mexicanos totalmente al servicio de Moscú. Vasconcelos será coronado en el paraíso soviético —en el de ultratumba naturalmente— como campeón de la propaganda artísticocomunista en el mundo (*Atl*, 1952).

Y toda esta intervención de don Gerardo Murillo, el *Dr. Atl*, tenía el propósito de desmarcarse respecto del “la censura” que según Diego Rivera se había ejercido hacia su Mural.

Rusia —continúa el *Dr. Atl*— nunca tuvo un arte ni un gobierno... tan así. Pero, independiente de ideologías comunistas, el vasto conjunto del muralismo, aun no valorizado, no hay duda de que es “expresión del arte pictórico contemporáneo”. Los murales no van a París, pues “no se puede cargar con ellos”, pero incluso aun los ejecutados “con miras a ser transportados [...] no son los mejores”. En cuanto a la “pintura de caballete” que se enviará, “son obras abominables”, sólo que tienen “el sello comunista” o de “un modernismo de carpa”. No obstante, admite, va pintura de alto valor. Eliminadas las parodias, dice...

El juicio que sobre esas obras puede emitir Europa, será parcial, y necesario depurarlo (*Atl*, 1952).

Los escultores se quejaron —con razón— por no ser invitados, lanzando la especie de que “pintores y pintoras mediocres” fueron seleccionados “nomás porque son de izquierda”. Seleccionar las obras... era previsible que “creara una

atmósfera de descontento entre los réprobos”, no obstante la forma en que se procedió “fue la mejor”. *Atl* había dicho a Gamboa que no admitiera peritos, que él mismo debía “asumir toda la responsabilidad”, todo “el supremo papel de seleccionador”. Sobre todo, porque Gamboa había sido quien contactara la idea con el extranjero y porque previamente había “popularizado el arte” por todo el País por medio de exposiciones. De modo que pese a los defectos y omisiones y el peligro que corren las piezas al ser transportadas, la Exposición “demostrará universalmente que México...” es País de “primer orden en el campo del arte”. Así pues, concluía el *Dr. Atl*, no son importantes las omisiones (*Atl*, 1952).

No obstante todo lo señalado por el *Dr. Atl*, para julio del mismo año, luego de haber estado en la Exposición en París y de regresar a México, el legendario pintor, también lanzó una crítica a los organizadores de la Exposición:

La mayor parte de los cuadros exhibidos en la sección de pintura contemporánea de la exposición realizada en París son parodias o caricaturas de la pintura moderna francesa y han disgustado al público de Francia, sobre todo porque se ha dado cuenta de que su organización obedeció a un espíritu partidista, archicomunista.

La sección de pintura moderna [...] fue una confabulación partidista de los comunistas, organizada en nuestro país con efectos en Francia.

Según *Atl*, el público y no los críticos entendieron la confabulación. A estas alturas hace público que él había pintado tres cuadros para la Exposición de París, pero que Gamboa se los había rechazado (es decir, siguiendo las consejas del propio *Dr.*). Aprovechó para decir que las obras que le habían rechazado, más tarde serían exhibidas en México. Se trataba de dos paisajes de enormes proporciones, que:

“No tienen (nombre), pero ahora se los ponemos: este se va a llamar “*El Valle de México*” y el otro (el de mayor mérito artístico según el juicio del autor) “*El sol y la Erupción*”.

#### 9.4. LA EXPOSICIÓN DE ARTE MEXICANO.

##### UN EXORDIO NADA NACIONALISTA

Vale la pena introducir “el artículo” de Manuel M. Reynoso que quiere precisar el sentido de la Exposición de Arte Mexicano de París, sobre la confianza que él tiene en el espíritu científico francés para captar la esencia de “nuestro arte”. Aclara que no es un desplante nacionalista, que es una muestra de cómo un pueblo se lanza en la brega patriótica de su libertad, lo cual es imposible que el pueblo francés no comprenda, dado que es junto con Napoleón (legión de honor) la libertad por antonomasia. El exordio es también dedicado al Secretario de Educación Pública, en la presidencia de Miguel Alemán, a quien las autoridades francesas, un año atrás, 1951, le habían otorgado la medalla de la Legión de Honor, primer mexicano y civil en recibir la presea. El Lic. Manuel Gual Vidal, a quien podemos ver en este despliegue inicial del peregrino Arte Mexicano. (Reynoso, 1952) (El artículo es “Exposición de Arte Mexicano en París. Nuestro Secretario de Educación Pública Lic. Manuel Gual Vidal, va al frente de ella”, por Manuel M. Reynoso, 19 de mayo 1952).

El exordio de Manuel M. Reynoso para Manuel Gual Vidal, escrito un día antes de la inauguración. Usando una escritura y un lenguaje que ya no era usual en los diarios de esos años, en un tono más ceremonioso que diplomático que no disimula su incondicionalidad con el gobierno mexicano, dice lo siguiente:

Que los principales diarios ya hablaron profusamente de la Exposición (el evolucionar de esa categoría espiritual del pueblo, nuestro,) que se “establecerá en París, patrocinada por el Gobierno del Presidente Alemán.” *El Universal* publicó el remite de su corresponsal, del 7 de mayo. Que se inauguraría la Exposición en el Petit Palais (Museo de Arte Moderno), en donde acudirían diplomáticos, funcionarios de cultura de ambos países. Los franceses verán de los “ejemplares más valiosos de la cultura prehispánica, colonial y contemporánea de México”.

Que el 21 la Academia de profesores de la Sorbona recibiría al Secretario de Educación Pública Lic. Manuel Gual Vidal, ahí pronunciaría un discurso “muy importante” el Rector Sarrail. Tan singular acontecimiento —dice Manuel

Reynoso— “merece los comentarios de nuestras mejores satisfacciones”. “Rompiendo rutinas diplomáticas”, a juicio de Sr. Reynoso, las invitaciones “debían haber sido suscritas desde México por el presidente de nuestra patria, a los respetables miembros del Gobierno de Francia y al noble pueblo francés.” Por la época que se vive, conviene “acercar a los pueblos con la máxima sinceridad”, el Arte es la más “grata y persuasiva forma de hacerlo”. La política como vehículo para la solidaridad puede despertar sospecha de simple “propaganda nacionalista”. Mi país, dice el “periodista”, no quiere “imponer determinadas convicciones”, sólo quiere “mostrar al talentoso pueblo francés”...

[...] la sensibilidad y esperanzas del corazón y el pensamiento moral de México, en idioma propio, responsable y sencillo.

El arte de México, “significa la conciencia mayormente pura”, lo demás son accidentes históricos en las generaciones. Al principio es una conciencia “demasiado elemental” una “traza recia y enigmática”.

Los ídolos de Anáhuac expresan una ruda versión teocrática y guerrera. Empero en la plástica del Arte Azteca late una emotividad segura y majestuosa...

El Sr. Reynoso habla del lujo subjetivo de los aztecas... lo cual explica el hondo fenómeno de su fe y orgullo. Antes de que el conquistador destrozara este arte, “el destino (azteca) aparecía incierto, pero heroico”.

[...] y por ende el Arte prehispánico en México registra impulsos característicos de un pueblo que desafía a cualesquiera contingencias y se apega al territorio que domina.

Ese Arte primitivo de México es el sentido trágico y valiente para entender a la Muerte; porque el antiguo pueblo indígena de México, era hijo del misterio de la Muerte. Y sabía retornar a la Muerte.

El Arte prehispánico de México no “raya en lo bárbaro”, pero “borda lo fatal del mundo de la Muerte.”



Luego. El Arte Mexicano, recibirá “las inspiraciones del alma española contraria o temerosa de la Muerte”. De ahí nace “el preliminar Arte Colonial en México”. El indio “subyugado” por el momento “no pudo comprender del todo al cristianismo de los misioneros traídos por el conquistador político”, por lo que “siguió pensando en la muerte, debido a los malos tratos de sus sucesores.” La piedad cristiana emblandeció el alma del indio, por lo que hace un Arte inhibido y resignado. Luego los evangelizadores le convencen y “el indio nuestro” —dice el Sr. Reynoso— crea un Arte...

[...] para salvar, si nunca su atormentada carne, al menos a su ánima al morir.  
Y empezó a darle valor al existir...

Los vencedores ahora implementan para el indio vencido, las “tareas para la Vida terrena”, las cuales —según la religión de Cristo— son prueba para el misericordioso de la vida eterna, el “premio postmortem”.

Surge así el Arte Colonial de México, aunque escéptico y apenas deteniendo rebelión libertaria.

Choque entre “la psicología del culto a la Muerte” y la afición “al espíritu de la Vida”, “engendra” “mezcla violenta de atavismos” en el “pueblo mestizo de México”, lo cual surge en el Arte y ciertas actitudes políticas. El Arte Colonial así, “oscila entre —el horrible— Huichilopochtli y la bella figura de Jesús el Crucificado” [sic]. A ratos “gana Jesús”, pero “los símbolos del rencor no eliminado” resurgían en “las obras artísticas del mestizaje”, llevando “el vigoroso complejo del paganismo prehispánico”. Así...

El secreto del Arte Colonial en México es una desigual pugna del cristianismo con los resabios paganos sangrientos.

Procede de dos grandes pasiones que prosiguen y se resisten a sucumbir y gloriosamente luchan aún en el alma de México.

El Arte Mexicano por sus profundas raíces “le convierten en personalísimo y

trascendental” “mensaje maravilloso”, por este choche entre Muerte y Vida “¡oh fuerza íntima del Arte de México!”

El Arte Contemporáneo de México, embellecido con “el iris de la libertad”. Arte es libertad...

Los indígenas de Anáhuac y sus hijos mestizos tuvieron Arte peculiar a despecho de las europeas influencias religiosas que éstos asimilaban, para libertarse; los indios pre coloniales, para libertarse de la Vida; y los españoles y mestizos, para libertarse de la Muerte. Todos ellos iban en pos de la inmortalidad a través de la vida y de la muerte.

Móvil perdurable, arcano. Así, el Arte Moderno, es inmortal de libertad. Entonces, tenemos nosotros que, la libre Francia coincidirá con el Sr. Reynoso, en la “interpretación” que hacía del Arte Mexicano.

Y para ir “al frente de la Exposición” nadie como el Lic. Manuel Gual Vidal a quien la propia Francia lo ha reconocido con la “La Cruz de la Legión de Honor”, creada por Napoleón Bonaparte “el genio de la guerra”, como prueba del “espíritu universal”, pues Don Manuel funde en su vida “la investigación, la acción con el pensamiento desinteresado y la autoridad, de ser, a la vez, un idealista y un realizador”, según habría dicho el embajador de Francia en México, “el Excelentísimo señor Gabriel Boneau”, en diciembre de 1951.

Digno Gual Vidal de tamaño homenaje, digno igualmente será de la recepción académica que el profesorado ínclito de la Sorbona le dispensará el 21 de próximo, y de los conceptos del Rector Sarrail. Pero es tan patriota Gual Vidal, que declaró honores a México los rendidos gentilmente al señor Gual Vidal. Y así tendrá los que se le tributen en Francia personalmente hoy.

Menos mal, decimos nosotros, que no hay “nacionalismo patriótico” de por medio en los ampulosos tonos usados por don Manuel M. Reynoso, sólo es que Manuel Gual Vidal “connota una de las más claras glorias de la calidad mexicana.” Y vienen a continuación todos sus títulos y cargos del Doctor en

Derecho. Discreto ha hecho en el extranjero “el papel más acertado”. Así, “con ese comportamiento se honra más aún al prestigio de nuestra patria”. (Reynoso, 1952). (Exposición de Arte Mexicano en París. Nuestro Secretario de Educación Pública. Lic. Manuel Gual Vidal, va al frente de ella”. Por Manuel M. Reynoso, 19 de mayo 1952. *El Universal*).

Hay que decir que en abril, la Exposición pasó por Nueva York; Federico Gamboa dijo sobre el valor del conjunto que aproximadamente estaba asegurado en dos millones de dólares. Estará desde mayo a junio en París, luego en octubre en Estocolmo. Panorama completo de la historia del Arte Mexicano; pero posiblemente “lo más impresionante de ella sean las pinturas contemporáneas”. Es “la contribución de México al arte universal”, dijo Gamboa.

Existe en mi país un movimiento artístico extraordinariamente activo, cuya principal característica es su continuidad a través de las edades”.

“Se necesitó más de un año para integrar la colección, según el profesor, y fue motivo de gran interés personal del Presidente Miguel Alemán y del Secretario de Educación Pública licenciado Manuel Gual Vidal.” (Anónimo, Nuestro tesoro artístico ya llegó a N. York. Figuran objetos que tienen edad de 3,500 años, 1952), (Anónimo. Nuestro Tesoro Artístico ya Llegó a Nueva York. Figuran objetos que tienen Edad de 3,500 años, 4, abril de 1952. *El Nacional*).

Por su parte, el INBA organizó gran banquete a quienes “facilitaron obras de arte” para ser expuestas, lo cual permite ver la lista de quienes poseían importantes piezas y obras. Presidió el acto Carlos Chávez, el licenciado Alfonso Caso, la señora Margarita viuda de Orozco y el doctor Alvar Carrillo Gil. Obras “representativas del arte pictórico” de México. Manuel Gual Vidal envió mensaje. Agradece a los coleccionistas. Lograr “la universal consagración” para “el arte secular de México”. Se contó con la colaboración de:

Licenciado Manuel López Hernández, gobernador de Campeche. Ing. Salvador Gómez Colín. Ing. Manuel Mayoral Heredia, de Oaxaca. General Rafael Ávila Camacho, de Puebla. General Dámaso Cárdenas, de Michoacán. Licenciado J.

Santamaría, de Tabasco y licenciado Marco Antonio Muñoz, de Veracruz. El director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, arquitecto Ignacio Marquina. Licenciado Alfonso Caso, director del Instituto Nacional Indigenista. El Museo de Artes Plásticas, de Antropología, de Historia, de Arte Religioso, de Artes e Industrias Populares, del Carmen. Convento de Churubusco. Museo de Arte Religioso de la Basílica de Guadalupe. Tesoros de Catedral. Convento de Tepetzotlán. Museo Taller José Clemente Orozco. Museo Regional de Villahermosa, de Michoacán. Biblioteca de Jiquilpan. Museo de Guadalajara, México, Campeche, Puebla, Oaxaca, departamento Antropológico de Jalapa, Veracruz.

Los coleccionistas: Lic. Antonio Carrillo Flores. Ing. Pascual Gutiérrez Roldán. Juan C. Lutman. José Queralt Mir. Arq. Carlos Lazo. Ing. Eduardo Morillo Safa. Sra. Dolores Álvarez Bravo, señor Eduardo Villaseñor, señor Arturo de Córdova, Salomón Hale, doctor Raúl Fournier, licenciado Manuel Perusquia, Frederik W. Davis, licenciado Alfonso Ortega, ing. Marte R. Gómez, ingeniero José Domingo Lavín, ingeniero Eugenio Riquelme, doctor Josué Sáenz, ingeniero Gustavo Maryssael, señor Inés Amor, Thomas Mills, doctor Alvar Carrillo Gil, señora Valladares de Orozco, licenciado Ramón Beteta, señora Guadalupe Marín, Bernard Collins, licenciado Miguel Alemán Valdés, Jacques Gelman, Miguel Covarrubias, Kurt Stavenhagen, Franz Mayer, señor Artemio del Valle Arizpe... Del extranjero, Museo del Hombre de París, de Arte Moderno de París, los Tesoros de la Iglesia Catedral de Notre Dame, París y la Biblioteca de la Cámara de Diputados de París. Instituciones norteamericanas. (Anónimo, Importancia de la exposición de arte en París, 1952), (Importancia de la Exposición de Arte, en París, 23 marzo 1952. Novedades. Anónimo).

Se juzga a México no siempre favorablemente, por el “relativo aislamiento en que hemos vivido”. Oportunidad para ver reacción europea ante calidad artística, y seguir en lo sucesivo y evitar malos entendidos. Instalación de las 2000 piezas. 218 cajas, distribuir las en salas y desempacarlas y colocar las piezas. El personal técnico, preparado, como si volviera a colocar en su sitio las piezas, en 8 días. En el “hall” y primera sala Arte prehispánico, en el centro **Cuatlicue**, detrás en pequeño escenario un **Chak-Mol** (símbolo cultural maya). Internándose a la derecha, dos salas de Arte Colonial, del arte barroco **altar** del Convento

de **Tepotztlán**, señoreando cuadros y esculturas. Luego, salas destinadas a la pintura, la del siglo XIX, cuadros de **Jose María Velasco**, muestran “la suave transparencia del valle de México; **Estrada y Bustos** hablando de “los tipos humanos. Luego cuatro salas **Tamayo, Orozco, Rivera, Siqueiros**. Luego 3 salas de muchos otros pintores. Una sala destinada a **pintura mural**. Al final una sala del **grabado**, de aquí a otra de **arte popular**, deslumbrante de **textiles, lacas, juguetes, cerámica, muebles**, etc.

Todos los concurrentes al espacio en que se preparaba la exposición, pese a que están habituados a todo tipo de exposiciones, “no han ocultado su sorpresa” ante la “fiesta de líneas y colores”. Admirable el trabajo de los organizadores y trabajo de instalación. (México en París. La Exposición de Arte Mexicano. Por René Avilés, *El Nacional*, 17 mayo 1952). Poco más de 600 piezas arqueológicas, procedentes de Museos y de colecciones particulares. De las segundas destacan las de Jorge Enciso, Kurt Stavengahen, Miguel Covarrubias, Salomón Hale y Feutchwanger. (Avilés, México en París. La exposición de arte mexicano, 1952).

En basas, en pedestales, elegantes vitrinas. Hay obras de arte de la estatuaria de sutil expresión y belleza. Figurillas femeninas tipo olmecoide (Tlatilco), máscaras, vasijas, hachas, pectorales de cultura Olmeca, sartales de cultura Occidente, vasos finamente decorados de Teotihuacán. Urnas funerarias zapotecas. Inexplicables “yugos” del Golfo. Copas policromas aztecas. Líneas y colores de “la extraordinaria concepción estética” de los antiguos mexicanos.

Paréntesis sobre Jorge Ruffier Acosta, director de exploraciones arqueológicas del INAH, informó, “dio un curso de arqueología” a René Avilés. Por él sabemos que “las piezas más importantes” son: *El luchador Olmeca, El Adolescente Huasteco*, vasija de obsidiana de Texcoco, máscara de jade de Monte Albán y las “joyas” del mismo lugar. Ruffier, tomó parte en restauración de los edificios de Plaza Central de Monte Albán y en otros importantes sitios arqueológicos. Descubrimiento de **cariátides, entierros, jades, ofrendas, pirámides...** lo cual coadyuvó a “resolver el complejo problema tolteca”: el legendario Tollan, no es Teotihuacán “como se creía, sino precisamente Tula”.

Los comentarios de Paul Rivet, la señora Soustelle, Herni Lehman y Cassou. Rivet: “Gran esfuerzo mexicano, vaciaron sus museos para permitirnos ver. Soustelle y Lehman piden tener honor de desempacar, ditirámicos elogios salen de sus labios. Cassou con frases encomiásticas cuando acompaña a algún ilustre visitante, está enamorado del arte mexicano”. (Avilés, 1952) (México en París, por René Avilés, VI Arte Prehispánico, El Nacional, 26 de mayo 1952).

#### 9.5. PAUL RIVET, Y FERNANDO BENÍTEZ, RENÉ AVILÉS Y OTROS: CUANDO LOS AZTECAS CONQUISTARON PARÍS

Destaca la crónica que aún pudo hacer el veterano etnólogo Paul Rivet, en 1952:

Reacción de sorpresa y de admiración que constituye una lección de modestia para el fundador del Museo del Hombre que tenía la ilusión de que muchos franceses habrían conocido este arte exótico al visitar sus galerías americanas.

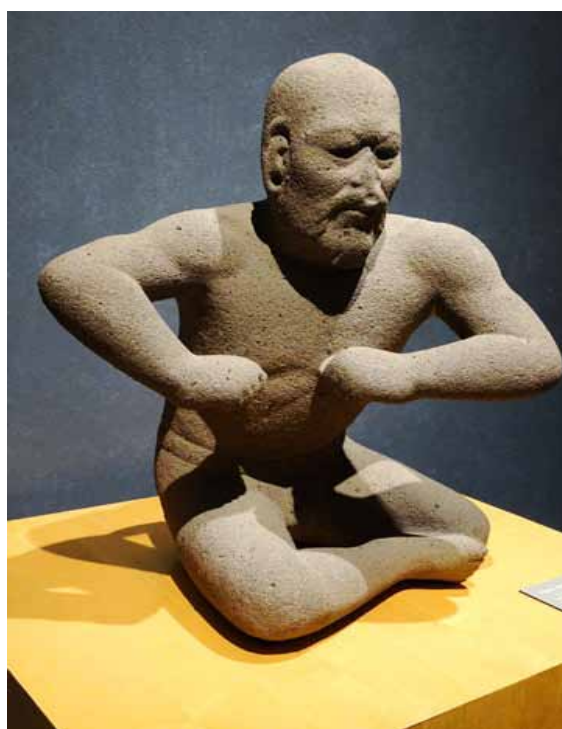
Con todo, la exposición del Palacio de Tokio sobrepasa con amplitud el marco arqueológico, puesto que, al lado de las obras maestras de la época precolombina, nos ofrece magníficos ejemplos del arte de época colonial, conmovedoras manifestaciones del arte popular contemporáneo e importantes series de pinturas y grabados de la escuela moderna (Rivet, 1952).

Veinte siglos de creación artística del complejo País. Diversas civilizaciones indígenas: arcaicas olmeca, zapoteca, mixteca, tarasca, totonaca, azteca y maya [...] “se han sobrepuesto en el curso de las edades”. A menudo características bien definidas “aun cuando tengan en su conjunto un aire de familia”.

Muchos visitantes expresan haber sido impresionados por el carácter cruel, mórbido, macabro (he oído los tres epítetos de la propia boca de los visitantes o los he encontrado en la pluma de los críticos) de la civilización indígena.

También la mitología griega tenía impresión similar “sobre la orientación psíquica de los pueblos del oriente mediterráneo”.

Sin embargo, reconozco que en los antiguos mexicanos la idea de la muerte era un elemento importante de su mentalidad. Las figuras de esqueletos o de cráneos humanos son numerosas. La estatua de la Coatlicue —diosa de la muerte y de la tierra—, el cráneo de cristal de roca cuenta entre los ejemplos más sobresalientes, sin que nos hagan olvidar las estatuillas femeninas sonrientes de Veracruz, la gravedad serena de numerosas máscaras olmecas, mayas, aztecas, la belleza inmóvil del caballero águila, el realismo armonioso del luchador de Uxpanapan, el gusto refinado de las joyas de Oaxaca, el hieratismo estático del escriba de Guelapan o del Chac Mool de Chichen-Itzá. Esta extraordinaria civilización recibe brusca y brutalmente el impacto de la civilización europea, al mismo tiempo que el de una nueva religión. Su vitalidad es tal que resiste a esa doble presión y que, aún en las manifestaciones del arte hispanoamericano, imprime la marca del genio indígena. Sin duda, el arte de la época colonial es de esencia española, pero ¡cómo es evidente que ese arte está interpretado por manos indígenas o mestizas! [...] (Rivet, 1952).



Escultura olmeca en piedra el Hombre barbado en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Foto tomada y digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

La ultranza misma de ciertas realizaciones churriguerescas más que la mezcla a menudo tan visible de motivos indígenas en la decoración de las iglesias, demuestra hasta la evidencia de esta dualidad de inspiración que tiende a fusionar, y que finalmente lo consigue para alcanzar en la escuela de pintura moderna el testimonio de una personalidad artística y de una poderosa originalidad, aun cuando no sea familiar a los europeos amantes de la mesura, pero que no puede dejar indiferente. La expresión puede ser brutal, pero siempre fiel al alma y al genio de un pueblo (indo hispano).

En el Museo de Arte de Nueva York, ahí, el visitante puede comparar el artista americano con el europeo. Ante lo precolombino no, pues ahí no hay punto de comparación.

Las pinturas de José Clemente Orozco, de Diego Rivera, de David Alfaro Siqueiros, de la dolorosa Frida Khalo, de Manuel Rodríguez Lozano no se relacionan con ninguna escuela del viejo mundo ni con ningún maestro europeo. Cuando más, algún cuadro de Juan O’Gorman evoca la manera y las tendencias de Brueghel.

El arte contemporáneo, resultado de la doble aportación. Síntesis de la expresión, fusión de herencias culturales “del antiguo mundo mediterráneo y del antiguo mundo indígena”. “Es este humanismo indomediterráneo”, el que da su potencia a las manifestaciones artísticas mexicanas modernas. La impronta indígena antigua, puede verse en la extraordinaria vitalidad “de las manifestaciones anónimas de las artes populares”, “supervivencia evidente de las concepciones precolombinas”: cerámica, la muerte en juguetes, barajas, dibujos, dulces de cráneos, esqueletos y ataúdes.

Y, ¿qué decir de esas figurillas representando una pareja de novios que es en realidad una pareja de esqueletos?

Un recorrido acompañado de múltiples impresiones, de la historia atormentada de un pueblo complejo. Reconocimiento de los franceses... por haber permitido magnífica historia artística. Críticas injustas contra México, instituciones,



costumbres políticas y sociales (Revista). Pueden presentar un balance tan hermoso... digno de respeto. (Significación del éxito del arte mexicano en París, Paul Rivet, 29, julio, 1952).

En medio de los Acuerdos de Bonn (1952), de protestas parisinas contra la OTAN, de la integración de la Comunidad Europea del Carbón y del Acero, de procesos contra comunistas francés... El presidente de Francia, el socialista Vincent Auriol, inauguró la Exposición de Arte Mexicano en mayo de 1952 y fue guiado por los dos comisarios de la Exposición: Fernando Gamboa y Jean Cassou. No se dejó esperar la crónica del indigenista Fernando Benítez, que acudió presto a la Exposición:

El señor Auriol preguntaba nombres y procedencias de las piezas, con vivo interés que se traducían en comentarios de admiración. Cuando “el embajador de México, señor O’Farril, tomó una pieza de cerámica del Arte Popular (el Presidente Auriol) le dijo “Prohibido tocar” (pero luego no resiste la tentación y él mismo cogió una “móvil viborilla de carrizo”). (Sorprendente Riqueza de Nuestra Exposición. Los Visitantes de la de Arte Mexicano en París se Muestran Gratamente Admirados, Anónimo 3 junio 1952).<sup>191</sup>

Tema polémico agriamente discutido: Exposición de Arte Mexicano, clausurado en París. Fue testigo presencial. Posible “reseña veraz y documentada”, acontecimiento extraordinario, primera vez aparece en Europa. México hacía acto de presencia en Europa. Dijeron cosas extravagantes y razonables. Fue polémico, dio pie a invectivas. Había que observar peripecias y reacción del público. Ver para deducir las enseñanzas de esta salida de los aztecas a las tierras un poco herméticas de Europa. Pero tuvo éxito, pues siendo México un país desconocido, compitió con el arte medieval italiano [sic] en el mismo Petit Palais, atrayendo la mexicana muestra más de 100 mil espectadores, consiguiendo despertar el interés de los franceses por viajar a México (Benítez, 1952).

Pierre Mazars:

*Le Figaro Litteraire*, reseña de inauguración: “Cuauhtémoc acampado en el Museo de Arte Moderno, hace la conquista de París.” Aztecas a la conquista de Europa. Henry de Warroquier, André Marchan, Yves Brayer, Sartre, Simone De Beauvoir “contemplan los viejos dioses indios”. Las grúas manejaban las cajas del tesoro mexicano como si tuviera dinamita”. En el “Paris-Soir”: “Es algo que puede ser comparado a lo mejor que han producido Egipto, Grecia, China y la Francia del siglo XIII”.

Paul Rivet (D. M. H):

*L'Observateur*: es la síntesis de la expresión de un humanismo de síntesis en la que se funden las herencias culturales del antiguo mundo mediterráneo con las del antiguo mundo indígena. Y es este humanismo indomediterráneo el que le da su sabor, su originalidad, su potencia, a las actuales manifestaciones artísticas mexicanas”. Una civilización [...] digna de respeto”.

Benjamín Peret:

“Yo no creo que ningún otro país del mundo pueda hoy presentar un conjunto de arte popular tan rico y tan variado como el de esta exposición ¡Y todavía este conjunto está lejos de representar la totalidad de la producción artesana de México!”.

Jean Cassou (curador Museo Nacional de Arte Moderno):

“Descubrir no sólo un espacio, sino un tiempo, ¡qué estupor! Qué pasmo y nunca llegaremos aún a representarnos su profundidad... Y este espacio y este tiempo se combinan para producir un universo perfectamente cerrado, absolutamente extraño, de una total e inconfundible unidad”.

El arte precortesiano:

“Esas formas sometidas a una implacable geometría, esas mandíbulas cuadradas, esos motivos decorativos implacables, todo ese peso ciclópeo, señala también una pesadez del alma que se inclina hacia los misterios subterráneos y macabros”. Esta marcha paciente, sorda, opaca, irónica, agresiva, esta marcha que se diría mineral y salvaje a la vez, debía acordarse con ciertos ritmos del alma española. Y sobre todo dos gustos de la muerte, dos sarcásticas meditaciones de la muerte deberían encontrarse: la muerte entendida como un juego.

La expresión moderna:

“En las combinaciones y las mezclas que son los productos y los testimonios de su historia, lo que se vuelve a encontrar siempre, es la dirección espontánea del pueblo, su dirección y su color. Todo el arte moderno mexicano es ingenuo y primitivo y es este el más hermoso título de gloria que puede otorgársele. Debe aparecernos como una explosión del elemento ingenuo y primitivo, del hecho popular bruto”. “El arte mexicano moderno no se puede comparar sino con el arte mexicano de siempre.”

Alberto Giacometti:

“El arte mexicano ofrece muchas lecciones al artista contemporáneo”. “El precolombino, particularmente, se ofrece como una síntesis modernísima de las formas. Admiro la perfección de lo Olmeca, su realismo humorístico, la diversidad del arte mexicano, su insistencia en la belleza”.

Marc Chagall:

Encontré mi pintura en los gigantescos judas colgados irónica y solemnemente en el techo del museo. Colores, frescura, gracia, originalidad de la cerámica, formas que no se repiten. Grandeza y evolución armoniosa de un pueblo.

Pablo Picasso:

No quiso “opinar de la pintura contemporánea”: “Soy un viejo amigo y admirador de México. Un hecho se destaca: la diversidad y la absoluta originalidad del arte mexicano”.

Fernando Léger:

El arte popular “Es el triunfo del color vivo”.

En París, toda la propaganda hablaba de México.

Los viejos indios, vencidos y estigmatizados durante siglos, sus dioses derribados y perseguidos, se habían lanzado a la conquista de París y ahora se hallaban en el corazón de la maravillosa ciudad, compartiendo la devoción de franceses y extranjeros con la sonrisa de la Gioconda y las naturalezas muertas pompeyanas y españolas que se exhibían en el museo del juego de pelota.

Es una idea del éxito del Arte Mexicano en París. ¿Gran reivindicación histórica? ¿Cobro demorado de una deuda espiritual de occidente con los pueblos indios de América? Le llamaron “triunfo del pueblo mexicano”. Más que nombres, se impuso el pueblo, lo anónimo, desconocido. ¿Cómo pudo ser este milagro? (Benítez, 1952). (Los Aztecas Conquistaban la Ciudad de París. Un triunfo del pueblo mexicano, por Fernando Benítez. *Novedades*, 31 julio 1952).

Exaltación del arte precortesiano y popular. Pero el contemporáneo... Los artistas europeos se abstuvieron de comentar. Silencio, reticencias. “La pintura es para gozarla y no para sufrirla. Las obras de los mexicanos son anticuadas, mórbidas o académicas. Sus temas, —fusilamientos, linchamientos, cadáveres, atroces dolores— carecen de interés, corresponden sin duda a la realidad mexicana pero en modo alguno a la europea. Se trata de un arte violento y cruel dominado por una fiebre de torturas. Cada pincelada es un puñetazo y cada color una brutalidad.”

Menos Rufino Tamayo. Los críticos y artistas “se llevaron atados de una gruesa soga a los pintores”, sólo a Tamayo lo llevaron cantando hosannas al cielo en donde estarán Renoir y Cézanne. Glorioso, el más revolucionario de todos, “el más mexicano”, problemas actuales, más cercano a pintura francesa. “Una poesía feroz, un colorido de encanto y de misterio, una fatal extrañeza señalan su obra”.

Abdijan, *La Cote d'Ivoire*:

“El arte (moderno) es digno del antiguo. Hay un gran pintor que se llama Tamayo. Es necesario ver sus obras. Hace gritar a los perros de las calles de México cómo aullaban los coyotes cerca de los templos hace dos mil o tres mil años”.

“Distinto a Diego, a Siqueiros y a Orozco y proyectado contra el academicismo de los “otros”, sus azules líricos y sus rojos exaltados y frutales, introducían en el recinto una poesía, sin cuya presencia, el arte mexicano habría resentido una mutilación. Y que no se nos venga con el cuento de que su obra no es mexicana. Ya es hora de separar el arte de las formas siniestras de cierto falso nacionalismo.” La crítica no debe ser “lesiva a nuestra nacionalidad”, no vivimos en “un nirvana” imperturbable. En el arte plástico mexicano, no desentona, sino que lo afirma. Sentido profundo de la vida, que no es mitin. Si muchos emplean el arte como denuncia o describen la realidad mexicana, es plausible que el artista sepa contemplar las estrellas como Van Gogh, vivas. A su manera entiende la muerte. Sarcasmo, concepto de lo trágico, nos hablan de un mundo con lenguaje no *orozquiano*, pero al que anima preocupación por la belleza.

José Clemente Orozco, la primera sala. Viejos cuadros de la revolución, pintura religiosa, frenesí purificador. Mostró su demoníaco autorretrato, su indio traspasado por una flecha, sus cadáveres, muladares humanos hundidos en pantanos de sangre. Su sentido de lo trágico mereció atención, diciendo que era la esencia misma del arte mexicano. Horrorizó su violencia. Obsesión por la muerte, difícil a franceses. Goya necesitó 70 años para ser entendido. El Greco centenares. “Y Voltaire, con toda su inteligencia, calificó a Shakespeare de salvaje” (Benítez, *Los Aztecas Conquistaron la Ciudad de París*). (III. El Punto Neurálgico de la Exposición: La Pintura Contemporánea, 1952). (Los Aztecas

Conquistan la Ciudad de París). (III. El Punto Neurálgico de la Exposición: *La Pintura Contemporánea*. Fernando Benítez, *Novedades*, 2 de agosto 1952).

El *Dr. Atl* critica a los organizadores de la Exposición del 1952:

La mayor parte de los cuadros exhibidos en la sección de pintura contemporánea de la exposición realizada en París son parodias o caricaturas de la pintura moderna francesa y han disgustado al público de Francia, sobre todo porque se ha dado cuenta de que su organización obedeció a un espíritu partidista, archicomunista.

La sección de pintura moderna [...] fue una confabulación partidista de los comunistas, organizada en nuestro país con efectos en Francia.

Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Camarena tienen méritos artísticos indiscutibles que les merecen ser considerados, en sus obras, con seriedad y respeto. En cambio, Rufino Tamayo, José Clemente Orozco, Velasco y Chávez Morado, ni siquiera son tomados en cuenta.

A pesar de todo, los muralistas mexicanos de valor, dentro de la sección de arte contemporáneo, demostraron ser los primeros en el mundo entero, aunque la grandeza de su arte sólo la hayan admirado los parisinos como “una cúspide que apenas se vio entre las nieblas”.

El *Dr. Atl* censuró la mala difusión entre los franceses.

La sección de arte prehispánico [...] éxito rotundo (pero no hubo satisfacción plena de franceses, pues) “las piezas no tenían indicación”. Por el interés de encargados en vender el catálogo, pero el parisiense común, la mayoría, “no compró el folleto.

Así las cosas, los dioses aztecas han permanecidos envueltos en los velos de la teogonía náhuatl y del espíritu financiero del señor Cassou.

Le dijo el director del Museo de Estocolmo, que allá aguardaba un éxito (*Atl*, *Severas Críticas a la Exposición de México en París, 1952*). (*Severas Críticas a la Exposición de México en París. Las Hizo Ayer al Regresar a Esta, el Famoso Pintor Dr. Atl, Excélsior, 5 julio 1952*).

#### 9.6. LOS AZTECAS, DE PARÍS A ESTOCOLMO, UN SUECO ESTUDIA A LOS ANTIGUOS MEXICANOS



Ofrenda del *Día de Muertos* en el gran comedor de la Casa del Indio Fernández, del 4 de Noviembre de 2012. Calaveritas de Azúcar con veladoras encendidas, esperando que el ánima vuelva al mundo para festejar su día (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

El secretario de SEP, Manuel Gual Vidal, en la Exposición de Estocolmo: “es un testimonio más del apego de mi Patria a los valores del espíritu y demuestra nuevamente, sus sentimientos arraigados por un mundo en que imperen la paz la dignidad y la justicia social. El señor doctor Miguel Alemán, Presidente de los Estados Unidos mexicanos, ha expresado el criterio de que, al decir Civilización, se comprende, también la idea de la Paz, implicando la posibilidad de la idea de progreso para toda la humanidad.” Cultura y libertad “no pueden estar disociados”, el desarrollo económico va con el mejoramiento moral. (Anónimo, Triunfo del Arte de México en Estocolmo. Galería Liljevalch, 1952). (Triunfo del Arte de México en Estocolmo, Galería Liljevalch, 14 sept 1952. *El Popular*).

Por nota de René Avilés, y de otros reporteros, que era corresponsal de *El Nacional* (mayo 30, 1952) nos enteramos de la recepción que tuvo el Arte Mexicano entre los suecos. Ahí, previeron instalar la Exposición en las Galerías de Estocolmo *Konsthall Liljewalch*. El doctor en filosofía, el sabio Sigvald Linné, destacado conocedor de la cultura prehispánica. La Ciudad de Estocolmo “ampliamente informada por la prensa sueca del éxito en París”, esperaban ansiosos la llegada de “las obras de arte”. El embajador de México en Suecia, Gilberto Bosque, para las relaciones mexicanas–suecas, dijo solemne, ningún tratado comercial puede hacer lo que hará el Arte Mexicano. Aquí saben poco de México, y tampoco en México saben de Suecia. El Dr. Linné hizo viajes de estudio a México desde 1932 a 1950 y de ahí conoció y estudió las culturas mexicanas. Excavó Teotihuacán junto a Georges Vaillant, trabajo del cual escribió un libro (1934), lo mismo para las “antigüedades zapotecas” (1938). En 1947 recorrió gran parte de la Sierra Madre del Sur, y tiene la hipótesis de que por ahí existe una ciudad más grande que la de Monte Albán.





El Sol Teotihuacano, de la Colección del Museo Nacional de Antropología e Historia, en Ciudad de México. Luego de una batalla, ha vuelto del inframundo (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Respecto a los franceses, hubo mucha más comprensión de la crítica nórdica para cierta temática del arte mexicano. Por ejemplo, en *Aftondidnigen*, Ivan Ivre, toca tema de la muerte:

En esta exposición hay un acorde fundamental. Es la proximidad a la muerte. Pero es una proximidad que parece ser sin terror, sin dudas y sin reservas. Lo oscuro y lo macabro, ciertamente, mira desde atrás de las viejas mascarillas, de las urnas funerarias, así como de las calaveras de azúcar o de confites que se venden habitualmente el “Día de Muertos”. Pero no hay oscuridad, es amistad “con un invitado esperado pero no temido”. Excepto:

“En algunos casos, sin embargo la muerte es cruel, espantosa y temible. De la época de los aztecas hay un par de calaveras: una de cristal y otra negra, con ojos y dientes de madreperla, que quedan grabadas en la memoria. Y en el phatos revolucionario de los pintores modernos, la proximidad de la muerte es aterradora y corta como una navaja en el sistema nervioso del espectador”.

Ivre: compara la pintura moderna con “lo que posiblemente haya sido en Europa la pintura más conocida, sino la única de nuestro país”, el *Fusilamiento de Maximiliano*.

Lo que muestra en sus salas (Clemente, Tamayo, Diego y Siqueiros) es un arte emocionantemente revolucionario y protestativo. Aquí estamos lejos de la composición teatral del cuadro del fusilamiento del emperador Maximiliano; con el perdón de ustedes, este cuadro tiene algo de mascarada.

No hay nada que hacer, pero la gran pintura de Adalen de Amelin parece sorda, a la vez que pomposa; un desfile de la guardia disparando contra las masas del pueblo; un abuso acompañado de metálicas voces de mando secas, que se echan contra las banderas rojas... En los cuadros mexicanos, las víctimas son anónimas, representan a una sola persona o a algunas que caen delante de un muro. La protesta es contra la fuerza y la matanza...

Recomienda Ivre:

Al contrario de lo que ocurrió en la exposición de Viena, la mexicana exige que el espectador se adapta al ambiente; no es suficiente el entusiasmo discreto por las preciosidades y joyas. Aquí, todo un pueblo muestra su arte y lo hace con tal intensidad, que no dejará de tener consecuencias posteriores en el arte.

Ruth Llink:

Comprender y apreciar realmente el arte mexicano. Lo que aquí vemos “podría afectar profundamente nuestra civilización”, son “trabajos ricos y honrados que están llenos de vida, vibrantes de vida —nosotros como gente no estamos— con los fuertes y bellos fundamentos de la naturaleza viril”.

Pararse frente a estas obras nos da una revelación de nosotros a nosotros mismos. No es una experiencia aduladora. Nos dice que en tres mil años de desarrollo, de lucha, de complicado cambio social y técnico, de descubrimientos,

no hemos progresado un ápice. Al contrario, con nuestros vastos conocimientos y recursos para crear belleza de los materiales que están a nuestra disposición, no hemos ido más lejos. No hemos mejorado.

Sus artistas y su pueblo de ahora son inseparables del pasado en que han evolucionado no sólo en tradición, sino también en la calidad de su arte contemporáneo. Un campesino mexicano está envuelto profundamente en el arte de su país como lo está en el ritmo de la alegría, religión, muerte, amor, sexo y demás actitudes que ese arte expresa.

Y la impresión más sorprendente de esta Exposición es la ausencia total de miedo como nosotros lo conocemos. No es la presencia de esqueletos, la brutalidad y la muerte, palpables en estos trabajos que nos sobresalta — todos sabemos que la muerte y la brutalidad existen, tanto para nosotros como para cualquier otra persona,— pero estos mexicanos pueden tomarlas en sus manos; pueden jugar y bailar con ellas. En una palabra, no tienen miedo. Y su intimidad con la muerte no sólo hace vida, sino algo más vivido”.

No apartarse de la naturaleza, ni de la naturaleza humana. Más bien familiarizarnos, aprehendemos la esencia de la belleza de la civilización mexicana (Zorrilla, 1952). (La Exposición Mexicana de Estocolmo Tuvo más Éxito y Mejor Acogida que en el Mismo París. Por Ramón Zorrilla, 19 octubre 1952).

Y volviendo a la crónica de París, sin poder faltar, Jacques Soustelle:

Hasta qué punto los mexicanos —indios o mestizos— han estado y continúan estando dotados, con qué sorprendente amplitud de registro... Así lo demuestra la selección de objetos y obras de arte. [...] desde las civilizaciones arcaicas y toltecas hasta los pintores actuales y los artesanos populares de hoy.

Arte precolombino que “ahora tiene derecho de ciudadanía”...

[...] y poco a poco se implanta en los espíritus la evidencia de que México, Teotihuacán, Monte Albán, Palenque, han sido cumbres de la creación artística comparables a las de nuestro viejo mundo.



Escultura en estuco de Xipetotec “nuestro señor el desollado”, de la Colección del Museo Nacional de Antropología e Historia, en Ciudad de México (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Rara fortuna, algunas piezas no se conocían, sólo en fotos. La estatuaria, el “*luchador olmeca*” (vida, ágil, vigoroso). Dios azteca de la juventud y las flores. Temibles diosas de la fecundidad y de la muerte, al *Xipetotec* cuyo pecho lleva la herida profunda del sacrificio humano. También escultura de temas profanos y familiares: pequeños jorobados contrahechos (animadores con sus muecas en “la corte del emperador Moctezuma”, coyotes de pelambre lanoso, tortugas, saltamontes, plantas. Todo con el “sello de un estilo”. Arte nada banal, de la

alfarería a la piedra, muy diverso y muy homogéneo. Plaza aparte las piedras duras: jade, feldespato, ónice y cristal, incrustaciones de nácar, de concha y turquesa (cincelado con herramientas de piedra y madera). Las caretas (caras rigurosas de perfección severa, con sonrisa secreta, una lleva enquistados en las órbitas, sus ojos de nácar y de feldespato, su jeroglífico en la frente, ornamentos de mosaico rojo y verde. Estatuilla en jade de mujer dando a luz un niño. Vaso de feldespato en forma de mono acurrucado. Cráneo en cristal de la colección del Museo del Hombre. Tesoro de Monte Albán: joyas mixtecas que seducen, lujo de la materia, seguridad en la técnica, elegancia de formas: oro plata y gemas, cincelado, filigrana, incrustación; sortijas, pectorales. Mirarlas de cerca, imaginación desplegada en simbolismo. Una hebilla de turquesa y oro (símbolo de la guerra). Un pectoral (mundo de los astros). Otro pectoral, dos fechas concordantes del calendario divinadorio. Huesos grabados. Cerámica de tonos cálidos (escenas mitológicas). Zapotecas, urnas funerarias. Figurillas de joven acurrucado, un “escriba” muy egiptoide, pecho y cabellera con jeroglíficos”.



Escultura en barro en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Foto tomada y digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.



Escultura en piedra de Xochipilli en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Foto tomada y digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

Las culturas del norte (Nayarit, Colima, Michoacán), figurillas en terracota, perros en cerámica: misteriosa civilización olmeca con hombres-tigres y sus jades; los mayas y pintura mural recientemente descubierta; rostros sonrientes de personajes totonacos, graciosa escultura de sus “palmas” de piedra; frescos de Teotihuacán. Escultura en madera del México central, espléndidos ejemplares de tambores verticales, de gongs a dos labios. Arte de “los sacerdotes adivinos”, los iluminadores de “libros sagrados”, el famoso *Codex Borbónico* “uno de los más bellos manuscritos rituales del antiguo México”.



Escultura en barro cultura totonaca en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Foto tomada y digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

Tras el hundimiento de la civilización autóctona bajo los golpes de los invasores europeos de principios del siglo XVI, empezó el largo proceso físico y cultural que hizo nacer el México moderno.





Figuras en yeso policromadas de *Angelinas* en el Templo de San Francisco Acatepec, del mexicano Estado de Puebla. Del arte indio barroco (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).<sup>192</sup>

Sin embargo, “el pueblo mexicano” poseedor de “vitalidad artística” genera “el barroco hispano-indio”, cinceló muros “rezumantes de oro” de conventos e iglesias. Sección “colonial”, bellos ejemplos de “arte religioso”, confuso de pasión y violencia del enfrentamiento México y España.

Y, la Escuela pictórica actual, con lienzos de los pintores más conocidos: Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo, los nuevos Covarrubias, Frida Kahlo, María Izquierdo, Montenegro, etc. Lo esencial de la pintura moderna, está desplegada en frescos en edificios, no se puede juzgar sin conocer frescos de Diego de “Chapingo y en Cuernavaca, y los de Orozco en la Escuela Preparatoria de México.”

Se pudo ver una importante sección de arte popular, “mundo abigarrado del folklore”. Artesanos indios o mestizos, muestran imaginación irónica, gusto del color, paciencia. Persistencia de lo macabro, que es una nota profunda del arte mexicano...



[...] hay evidentemente una continuidad multiseular desde la diosa–madre, con su careta de esqueleto, hasta las “calaveras” de hoy en cartón, pasando por los grabados de Posada.

Los franceses y los demás europeos podrán ver que...

América no es sólo el continente de los Rascacielos y de los teléfonos, sino el que ha vivido pueblos ricos en genio, cuya sangre y cuyo espíritu se mezclaron a los de los latinos de Europa, para crear nuevas naciones, nuevas culturas.

Antiquísimo y joven, México, tiene porvenir como pasado. Y remata Jacques Soustelle: La amistad que expresa México a Francia, afinidades, merece que les acompañemos en sus diversas manifestaciones artísticas. (Soustelle, 1952). (México Tiene Tanto Porvenir Como Pasado. La Exposición Mexicana en París, por Jacques Soustelle, publicado en semanario “Carrefour”, 8 jul. 52. Reproducido y traducido por *Excélsior* por Braulio Solsona).

Por el catálogo de la Exposición es posible saber que se exponen 14 obras de José María Estrada, 15 de Hermenegildo Bustos, 3 de José María Velasco, 4 de Icaza y 43 de Posada y otras de autores anónimos, Arrieta y pintores populares. En el primer catálogo, cada parte es precedida de explicación breve pero esencial. En el segundo, se pasa del siglo XIX al arte contemporáneo, sin nota alguna. La fase merece explicación sobre causas de su desarrollo, pero sólo es rápido y hay paso brusco del XIX al XX. Sólo mencionan escuetamente obra, dimensión y técnica empleada. No hay explicación de la pintura mural que “es el tronco de toda la plástica contemporánea de México”. El capítulo sobre el grabado sólo tiene leves indicaciones.

#### 9.7. LOS AZTECA Y EL ARTE MEXICANO, RETORNAN A LA PATRIA

La Exposición de Arte Mexicano, continuó su peregrinación que ya omitiremos por tiempo y espacio. Vamos al final. Las piezas fueron expuestas el 29 de

octubre de 1962, en Roma, en el Palacio de las Exposiciones y la presencia del arte mexicano “coincidió” con la realización del Concilio Ecuménico o Vaticano II de Juan XXIII, en aquel *aggiornamento*. Un crítico del diario independiente *Il Tempo* «dice que la exposición es “un mensaje de una civilización desaparecida (en donde) el espíritu moderno (el de Rivera, Orozco y Tamayo) gira en torno de tantos monstruos, buscando sus formas”». (Expectación en Roma: Mañana se Abre Allí la Exposición Mexicana (Cortés Cavanillas, 1962). (Por Julián Cortés Cavanillas, corresponsal especial *Excelsior*, 29 oct 1962). “Exposición Arte Mexicano. Desde la antigüedad hasta nuestros días”, más de 3 mil obras de arte. Experiencia estética, pero también “llave para introducirse” al conocimiento de un pueblo, sus tradiciones y “la calidad de su alma”. Doña Eva Sámano, esposa del presidente mexicano Adolfo López Mateos, declaró que así era como se refrendaban lazos de amistad entre los pueblos italiano y mexicano. Pero “México —añadió la señora Sámano— se propone colaborar con el pueblo italiano, no sólo en el plano cultural, sino en otro más importante aún, en el de la defensa de los valores de la civilización: la justicia, la bondad y la paz en otro más importante aún, en el de la defensa de los valores de la civilización: la justicia, la bondad y la paz”.<sup>193</sup> Acompañaban a la señora, los encargados de negocios, el director general de relaciones culturales de la cancillería, el director general de la exposición. Mientras tanto, el doctor Leopoldo Zea, director general de relaciones, quien se halla aquí con motivo de la exposición, anunció un ciclo de conferencias que sobre Arte, Historia, Religión, Economía y Filosofía mexicanas se celebrará en la exposición.” (Torres, 1962).

Alguien observó que algunas de las piezas (tal vez se refiere a las de orfebrería llevadas por Cristóbal Colón a los reyes Católicos), en su momento hicieron exclamar al pintor Alberto Durero: “Jamás mis ojos vieron cosa igual ni mi corazón palpité con más fuerza que cuando vi esos maravillosos y artísticos objetos hechos por los hombres de ese país tan lejano”.

Exaltación, turbación, misterio, suntuosidad, magia, potencia que desprenden. Unidad material y espiritual que le son propios, que tiene, por ausencia de contacto con civilizaciones antiguas que nosotros occidentales heredamos. Toda una revelación, pero de la cual aún no tenemos las llaves. No por la ignorancia

se crea sentimiento de misterio y magia, sentimos que en ellas se encarna un pensamiento místico una interpretación del universo. Otro planeta con “maneras de vivir de ser análogas a las nuestras”.

Hay piezas que embrujan, que conmueven, que desconciertan, que azoran que remueven sentimientos profundos, que cautivan, que deslumbran.

Están las joyas de los antepasados y las muestras admirables de su pintura de hoy; está la gracia y la ternura de su arte popular y la magnificencia y robustez de sus creaciones coloniales. (La Apertura fue un Acontecimiento Extraordinario).

Lo mismo en Viena, que en Zurich, La Haya, Colonia y Berlín, Fernando Gamboa colmó una de sus ambiciones de mexicano y de museógrafo: “...Recibir el privilegio inaudito, de poder reagrupar nuevamente las mejores obras de nuestro arte antiguo y tener en las manos maravillas como el penacho de Moctezuma, el abanico de plumas de ese refinado emperador azteca, su estuco —que es un mosaico de plumas y láminas de oro que representa la figura de un coyote que entona el canto «Atl Tlachinoli», que significa guerra—, y también el escudo de madera recubierta con un mosaico de turquesas representando al Sol, la Luna y la Tierra...”

Y como esas piezas, muchas más. El Vaso Sagrado de Pulque, decorado con la cabeza de un dios de mandíbulas descarnadas, dios del día y de la noche, dios del crepúsculo; y el vaso de sangre, y el chapulín verde, que [...] es una escultura tan tierna y hermosa como el chapulín de carnelita roja de nuestro Museo Nacional de Antropología e Historia...

Y más. F. Gamboa: «Roma fue fundada 753 años (antes) de Cristo. En esa misma época, al otro lado del Océano Atlántico, una civilización, entonces desconocida, esculpía una cabeza gigante, bellísima en piedra gris. Esa cabeza tan antigua como Roma, está ahora aquí, a la entrada del Palacio de las Exposiciones, en el centro de Roma». Por donde ha pasado la exposición “ha constituido el acontecimiento cultural de mayor resonancia y en todas ha merecido elogiosos

comentarios de los más severos conocedores de arte”. “La más justa evaluación que un mexicano puede hacer de la Exposición es afirmar que a su misión de dar a conocer el arte que México ha producido durante 35 siglos ha unido el inestimable mérito de acercar a México a los pueblos europeos, por medio de ese arte”. (Bisconti, 1962), (La Exposición Mexicana en Roma. Rómulo y Remo y la Cabeza Olmeca)... Por Emma Bisconti, Roma 29 de Octubre (exclusivo).

La prensa mexicana durante esos años (1952–1964) reproducía constantemente los encabezados de la prensa extranjera: “Fantástico espectáculo mexicano”. “Obras Maestras Mexicanas desde el Período Precolombino hasta nuestros Días”. El “arte extraño y demoníaco de los aztecas”. Visión clara, riqueza de contrastes. En la expo que se hizo en Louisiana, les interesó destacar: “una de las bellísimas esculturas abstractas que representa a Chac–mol, dios de la lluvia”, y también la “cestería”, la “variedad infinita de juguetes”, que son expresiones vitales del arte popular, sobre todo los objetos de fiestas religiosas, que son de gran familiaridad con la idea de la muerte.



Escultura en piedra de Chac Mol en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Foto tomada y digitalizada por Rubén Espinosa Cabrera.

Dualidad de la vida–muerte, es lo “característico del arte mexicano desde el período precolombino”. Arte de la cerámica refinado. Fantásticas imágenes de sus

dioses. Máscaras con ojos blancos. Simbolismo religioso, en forma de animales, serpientes enroscadas (representan poderes de la tierra), cabeza de “caballero águila”, de traza maravillosa, la “orden militar de los aztecas”, “distinguidos y valiosos guerreros de sus ejércitos”.



Figura o escultura en estuco, le han llamado “caballero águila”, de la colección del Museo Templo Mayor de Ciudad de México, encontrado en el recinto de los guerreros águila del Templo Mayor, Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera.

Para la Exposición —refiere el cronista— cargaron hasta con el “altar del convento de Tepotzotlán”, que pertenece a la cultura religiosa española. Del siglo XIX, obras del pintor Estrada, retratos psicológicos y coloridos. Las del grabador Posada, sátira social, cáustico, potente realismo. Sus hojas gráficas, agitado carnaval, vida cotidiana–mágica. Otra vez los muralistas, los “cuatro grandes”

(añaden a Rufino Tamayo), pero limitados sólo a obra de caballete. En solitario, “majestuosa, una escultura milenaria de piedra, de cinco metros de altura: una de las famosas cariátides de Tula”, poderosa, densa, de expresión austera. El arte popular, creado con alegría, color que tal vez surge del vegetal tropical y el sol ardiente... clave para “comprender el genio artístico”, desde los precolombinos a nuestros días. Arte fantástico, grotesco, agresivo. Goce del color en utensilios, alhajas, figuritas, animalitos en barro, papel, madera. “Hay trabajos de cerámica que revelan el impulso natural de los mexicanos por encontrar el ritmo sencillo e innato de la forma y la materia.” Poesía de los “candelabros policromados” que representan el árbol de la vida. Prendas de vestir multicolores, rebozos, sarapes. Rivera, intelecto sereno, no desviado a especulativo o casual, aprendió del cubismo francés, pero central, en su “mente de hombre mexicano”, vigor resplandeciente “sello personal que da a los impulsos recibidos de la vida popular y del arte popular de su propio país”. Siqueiros, un rebelde, propagandista político, arte poderoso, cargado de rabia e indignación. Orozco, dramatismo profundo “pinta al indio cayendo penetrado por la lanza, los cuerpos muertos flotando en el agua turbia”. Tamayo, colorista sensitivo, afín a P. Klee, escuela moderna de París, pero resplandor magnético de su colorido sereno (también las antiguas tradiciones significan para él). Obras de gran valor la de estos maestros que se han podido ver... “como componentes de la amplísima imagen que nos proporciona la exposición de las culturas mexicanas de todos los tiempos”. El arte moderno europeo ya antes había encontrado inspiración en las revelaciones de arqueólogos y etnógrafos de otras partes del mundo, ahora, la Exposición de Arte Mexicano se torna interesante desde tal punto de vista.<sup>194</sup>

Y nuevamente F. Gamboa: se ha puesto en alto el nombre de México, que no resonaba, y que ahora está ya “ligado a cumbres artísticas y culturales”. La Exposición ha sido invitada a Washington, Filadelfia, Chicago, San Francisco, Los Ángeles. Al arribar, los del equipo montan la tramoya, abren las cajas de tesoros. Aparece de entre las cajas, la “cariátide de Tula”, la columna labrada por toltecas que en América se usó por vez primera en la construcción. Al lado una moderna escultura de Zúñiga (que representa un águila estilizada, dentro se ve la silueta de un hombre) y se titula: “México, inalterable y en evolución”, que muestra “muy bien el amor del mexicano por su pasado y su deseo de ir hacia

adelante”. Y a estas alturas del peregrinar, confiesa Gamboa a pregunta, no cuesta nada o casi nada, pues ya es a cuenta del Museo “que formula la invitación”, y, por cláusula, si las ganancias son altas, debe haber mexicanos becados. El personal es mínimo, los hermanos Guadarrama que son ebanistas, carpinteros, pintores (de brocha gorda). Ahora, son más los beneficios que los costos. De entre los visitantes distinguidos a la viajera Exposición Mexicana han estado: “Los Presidentes Auriol y De Gaulle, el ministro André Malraux, la escritora Simone de Beauvoir, el compositor Igor Stravinsky, los pintores Picasso y Braque, el filósofo Jean Paul Sartre y trescientas veinte mil personas más”. En Moscú, Anastas Mikoyan, el escritor Ilya Ehermburg. En Roma, el Presidente Segni, los cineastas (Vittorio) De Sica y Zavattini. En Bruselas coincidió con la Exposición Universal e Internacional en 1958. El Rey Balduino, la reina Isabel de Holanda. En Estocolmo, llegaba a las 7 am un “solitario visitante”, catálogo en mano, el rey Gustavo Adolfo. Gamboa tuvo el cuidado de guardar recortes periodísticos con las opiniones sobre la Exposición (por ejemplo el de Marcello Venturoli del diario *Ultimissima della Sera*, de Roma (Aguilar, 1963). (El Arte Mexicano Ante el Mundo, por Ramírez de Aguilar, enviado de *Excélsior*, 21 Sep, 1963).

El Profesor Mario Monteforte Toledo, expuso su punto de vista sociológico sobre estas esculturas de todos los tiempos. “Sus conclusiones son que el pueblo mexicano tiene una actitud trascendente para la vida y la muerte y un extraordinario poder de síntesis para asimilar la ideología de la Revolución”. “El ilustre conferenciante subrayó finalmente que el pueblo mexicano se ha expresado mejor en todas las épocas en su escultura, sobre cualquier otra parte, salvo el muralismo de los años 20”. (Conferencia en Tokio Sobre el Arte Mexicano, 6 mayo 1964).

Luego de un año, el 23 de Octubre de 1965, se realiza una “mesa redonda”, que la Prensa Reseñó con el confuso título “Defiende un Grupo de Intelectuales la Proyección del Arte Mexicano”. Iniciaban las críticas agrias hacia lo que pintores como José Luis Cuevas, llamaron “México: la cortina de nopal”.

Relación incompleta de las piezas de arte mexicano que peregrinaron por diversas ciudades del mundo occidental. Elaboración hecha a partir de lo que hemos podido entresacar de la información de la Prensa de aquellos años.

1. Figuras de esqueletos o de cráneos humanos (Rivet. Expo París, 1952).
2. La estatua (azteca) de la Coatlicue —diosa de la muerte y de la tierra— (Rivet. E. P., 1952).
3. El cráneo de cristal de roca (Rivet. E. P., 1952).
4. Estatuillas femeninas sonrientes de Veracruz (Rivet. Expo París, 1952).
5. Numerosas máscaras olmecas, mayas, aztecas (Rivet. Expo París, 1952).
6. El caballero águila (Rivet. E. P., 1952).
7. Luchador de Uxpanapan (Rivet. E. P., 1952).
8. Las joyas de Oaxaca (Rivet. E. P., 1952).
9. El escriba de Guelapan (Rivet., E. P. 1952).
10. El Chac Mool de Chichen-Itzá (Rivet. E. P., 1952).
11. Frescos mayas de Bonampak (J. Soustel, E. P. 1952).
12. Piezas de Iglesias, motivos indígenas, decorados, Churrigueresco (Rivet. E. P. 1952).
13. Escuela de Pintura Moderna (ahí “personalidad artística, singularidad”, aunque contraria a la medida del europeo) (Rivet. E. P. 1952).
14. Las pinturas de José Clemente Orozco, de Diego Rivera, de David Alfaro Siqueiros, de la dolorosa Frida Khalo, de Manuel Rodríguez Lozano (Rivet. E. P., 1952).
15. Manifestaciones anónimas de las artes populares, “supervivencia precolumbinas”: cerámica, (la muerte) juguetes (populares de Oaxaca), barajas, dibujos, dulces (cráneos, esqueletos y ataúdes). (Rivet. E. P., 1952).
16. Figurillas de esqueletos, una pareja de novios (Rivet. E. P. 1952).
17. Altar de la capilla de Tepotzotlán. (la “capilla entera” dice Jacques Soustelle, E. P., 1952).
18. Retratos de Echánove. Juárez López de Herrera, Miguel Cabrera. Otros muchos anónimos “de gran calidad”. (Expo París, 1952).
19. Grabados (macabros) de José Guadalupe Posada (E. P., 1952).
20. Grandes obras de José María Velasco y de Cordero. (E. P. 1952).



21. Retablos de Hermenegildo Bustos (familiares a los franceses, por traspunto de escuela clásica europea de producción mexicana del XIX, E. P. 1952).
22. 200 obras de la pintura mexicana contemporánea (neorrealismo que difiere en forma y contenido de “la escuela de París”, E. P., 1952).
23. Una móvil viborilla de carrizo. Arte Popular. (E. P., 1952).
24. “Luchador olmeca”, vida, ágil, vigoroso (J. S., Expo París, 1952).
25. Dios azteca de la juventud y las flores (¿ ?) (J. S., Expo París, 1952).
26. Temibles diosas de la fecundidad y de la muerte (¿ ?).
27. Xipe Totec cuyo pecho lleva “la herida profunda del sacrificio humano” (J. S., Expo París, 1952).
28. Escultura de “temas profanos y familiares”: pequeños jorobados contrahechos (con sus muecas “animaban la corte del emperador Moctezuma”); coyotes de pelambre lanosa; tortugas, saltamontes; plantas (todo con el “sello de un estilo”).
29. Arte de la alfarería a la piedra, muy diverso y muy homogéneo.
30. Joyería. Piedras duras: jade, feldespato, ónice y cristal, incrustaciones de nácar, de concha y turquesa (cincelado con herramientas de piedra y madera).
31. Caretas sonrientes. Una lleva enquistados en las órbitas, sus ojos de nácar y de feldespato, su jeroglífico en la frente, ornamentos de mosaico rojo y verde.
32. Estatuilla en jade de mujer dando a luz un niño.
33. Vaso de feldespato en forma de mono acurrucado.
34. Cráneo en cristal de la colección del Museo del Hombre.
35. Oaxaca, la Mixteca. Las joyas llamadas «Tesoro de Monte Albán»: materia de lujo, seguridad en la técnica, formas elegantes: oro plata y gemas, cincelado, filigrana, incrustación; sortijas, pectorales. Son un despliegue de imaginación, simbólica. Una hebilla de turquesa y oro (símbolo de la guerra). Un pectoral (mundo de los astros). Otro pectoral, dos fechas concordantes del calendario divinadorio. Huesos grabados. Cerámica de tonos cálidos (escenas mitológicas) (J. S., Expo París, 1952).

36. Oaxaca, la Zapoteca. Urnas funerarias. Figurillas de joven acurrucado, un “escriba” muy ‘egiptoide’, pecho y cabellera con jeroglíficos (J. S., Expo Paris, 1952).
37. La (tela) «vendedora de alcatraces», Diego Rivera (Expo Arte Mexicano, Museo Liljevalchs de Estocolmo, septiembre–octubre de 1952). Llegaba a 100 001 las entradas. Juegos Olímpicos de Helsinki.
38. Calaverita de azúcar.
39. Los “murales” de “los cuatro grandes”.
40. Enmarque de cactáceas y magueyes trasplantados. Ahí escultura monumental precortesiana. El príncipe Guillermo paseo a caballo, vistiendo un clásico traje de charro.
41. Calaveras: una de cristal y otra negra, con ojos y dientes de madreperla (Exposición Estocolmo, septiembre–octubre, 1952).
42. La «serpiente emplumada» o *Quetzalcoatl* (Expo París, 1964).
43. El «cráneo de cristal de roca» (E. P., 1964).
44. La “Venus del [sic] Milo” y la “Coatlicue azteca” (Expo París, 1964).
45. La *monumental cabeza de piedra de San Lorenzo* ‘Tenochtitlán’ (Expo París, 1964).
46. La *cabeza de guerrero de Palenque* (Expo París, 1964).
47. La *figurita prehispánica de dos cabezas*. Caretas de Teotihuacán (Expo París, 1964).
48. El *caballero–jaguar* (Expo París, 1964).
49. Obras de Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo, de la Escuela Mexicana de Arte (Expo París, 1964).
50. El «Penacho de Moctezuma» (Evocación F. Gamboa, Expo. Suiza...).
51. Un escudo de madera recubierta con un mosaico de turquesas representando al Sol, la Luna y la Tierra (E. F. Gamboa, E. S).
52. El Vaso Sagrado de Pulque, decorado con la cabeza de un dios de mandíbulas descarnadas, dios del día y de la noche, dios del crepúsculo.
53. El “Coloso de Tula”, “el guerrero tolteca”.
54. Los regalos que hiciera Moctezuma a Cortés y que Carlos V recibió en Bruselas en 1520. Y las piezas que Maximiliano remitió a Viena en 1861.
55. Enorme Cabeza Maya (de Palenque), fue colocada en la escalera del Palazzo delle Esposizione de Roma (Expo Roma, 1962).

56. Las más de 70 piezas de la “Colección de KurtStavanhagen”. En esa colección había piezas de Colima, Nayarit, Jalisco, Puebla, Veracruz, Guerrero, Campeche y Ciudad de México. Probablemente representando escenas de la “vida íntima y cotidiana”.
57. Reproducción de la “Tumba de Pakal”.

Vamos a cerrar con una misiva:

Para Fernando Gamboa: Sus contemporáneos, nuestros precolombinos.

Esplendorosa magnificencia. Aprovechando la simpatía por México, universalizar los valores. Promoción cultural, para dar su lugar al arte mexicano. El Arte Mexicano, gloria del arte y de la humanidad. Quetzalcóatl, alta simbología en el discurso de los antiguos mexicanos. La cabeza olmeca monumental, transmite comunicación casi humana, lo que en lo cotidiano ata el hombre a la tierra y a la vez lo que le eleva a lo metafísico. El guerrero de palenque que abona al Arte Mexicano para considerarle obra de arte de la humanidad. Un escultor, dice nunca haber visto nada más bello ¿qué es bello? Un arte de la fatalidad y de la inestabilidad de un mundo que demanda sacrificio, aunque es capaz de pasar del sacrificio (humano) a la Pasión de Cristo, y ahí no hay ruptura. La renovación de Rufino Tamayo ante un Diego Rivera dogmático, pero de fuerza creadora. Un Arte que expresa la pasión y el sueño colectivo de México. Contemplar tres mil años de tesoros los tesoros de arte. Los monolitos inmortales, la cosmogonía de un arte extraño. Arte exótico, pero que sobrepasa el marco arqueológico. Veinte o Treinta siglos de creación artística de un complejo país, de características bien definidas, pero que deja ver un aire familiar. Impresión ante lo mórbido y macabro. Mentalidad que alberga idea de la muerte. Arte colonial, pero interpretado por manos indígenas, mestizaje. Churrigueresco de motivos indios (Quetzalcóatl en el pequeño templo cristiano), decoración de las iglesias, fuera de serie. No hay punto de comparación con lo precolombino. La fusión indomediterránea y moderna mexicana. Un pueblo atormentado, complejo. Pintura mexicana que, dicen, no se relacionan con escuelas del viejo mundo o maestro europeo alguno,

tal vez O'Gorman con Brueghel. El arte contemporáneo de México, doble aportación indígena y mediterránea. Lo indígena antiguo, que ha dejado su impronta en las manifestaciones del anónimo arte popular. Un recorrido por la historia atormentada de un pueblo complejo. Sartre y la Beauvoir contemplaron los viejos ídolos indios. Humanismo indomediterráneo. Un arte popular rico y variado. Pasma ante el descubrimiento de espacio y tiempo y lo que nos tiene reservado asomarnos a su profundidad. Precortesianos, implacable geometría en piedra, mandíbulas cuadradas. Peso ciclópeo, pesadez del alma, en el subterráneo macabro, la muerte entendida como un juego de pelota. En las mezclas y testimonios de su historia encontramos la espontaneidad del pueblo, un arte en donde todo es primitivo e ingenuo. Arte mexicano que sólo se puede comparar con el arte mexicano de siempre. Algunos ven la síntesis modernísima de las formas. Chagall encuentra su pintura en los judas colgados. Los vetustos indios vencidos se lanzan a la conquista de París. Arte de la proximidad de la muerte, lo oscuro y lo macabro ¿extraño a occidente? Urnas funerarias y calaveras de Azúcar. Trabajos populares ricos y honrados, vibrantes de vida. Fundamentos de la naturaleza viril. Frente a estas obras, nos revelamos a nosotros mismos. Artistas y pueblo, inseparables del pasado en que han evolucionado. Ausencia del miedo como lo conoce Occidente [sic]. Cumbres de la creación artística. Mundo abigarrado del folklore, lo macabro, nota profunda del Arte Mexicano. Un Arte extraño y demoniaco, este de los aztecas y sus modernos.



## SEGUNDA PARTE



## 1. ¿UN PROYECTO PLÁSTICO PICTÓRICO PARA MÉXICO?

### 1.1. ¿POR QUÉ HA VENIDO A LA PATRIA?

Los catalogadores de la obra de Diego Rivera y desde luego sus críticos y sus biógrafos, han hablado del desplazamiento de su pintura, su años de formación académica y pos-académica y de transformación de pintura cubista, en la «nueva pintura mexicana» o netamente en la pintura mural mexicana. Incluso se habló en su momento de un “cubismo del Anáhuac”, intentando con esta “catalogación” entrever un supuesto presentimiento o “sentimiento mexicano”, que, en Montparnasse, el pintor guardaría supuestamente en una suerte de “fondo de pintor de su tierra” y que vaciaría ya como un pintor recio, en los primeros murales.<sup>195</sup> (Paz, *Los privilegios de la vista*, 1987, págs. 147–171).

En 1918 (en medio de una tormenta personal) abandona el experimento cubista, y encontrándose algo extraviado (“¿Qué pintar?, ¿cuál estilo adoptar?, ¿con qué medios?”, el pintor “regresa a lo figurativo”),<sup>196</sup> (Moyssén, *La crítica de arte en México*, 1999, págs. 537–539) y se resguarda con cierto sentimiento de desolación, en J. B. Augusto Ingres, en Paul Cézanne, pero ahora ya ha podido asimilar que el cubismo sólo ha sido un *paso* que le va a permitir simplificar las formas y que le ha preparado para reemprender con más “elaboración” su búsqueda y su marcha plástico-pictórica (proceso de revaloración de “la tradición clásica, el dibujo y la propia historia del arte”). Así mismo, escucha los consejos de su amigo el doctor Elie Faure, el antiguo miembro del comité organizador del *Salón de Otoño*, quien en la última etapa del pintor mexicano



en Francia, “le reprocha sus fallas en cuanto a la pintura bizantina y medieval”, le trasmite la importancia de la cultura y el arte clásicos, le alienta para viajar a Italia y tomar conocimiento del “máximo momento de la historia del arte”, el *Cuattrocento*.<sup>197</sup> Sin dejar de estar sumergido en temas pasionales, visitará las catedrales góticas y románicas de Francia. Es sólo un *compás de espera*, pues el “pintor azteca” (como le decía Faure) ya tenía planes para mudarse a Italia, lo que emprende pasando el verano de 1920. Desde luego si, en todo esto que decimos, nos atenemos al relato de Olivier Debroise. (Debroise, 1979).

En el último año de su estancia en Europa, recorriendo ciudades Italianas (Floren-  
cia, Padua, Rávena, Venecia, etc.), elaboró “más de trescientos *bosquejos* de  
los frescos de los maestros renacentistas”<sup>198</sup> (Rivera Marín, 1989, pág. 122). Se  
sumergió en la vida de las calles, constatando cómo la gente, en su cotidianidad,  
realmente se había apropiado de los tan etiquetados *frescos* universales, tan fa-  
mosos. Incluso llegará a decir que esta pintura de frescos es comparable a una  
“pintura de pulquerías”, es decir, una pintura que él la ve como una auténtica  
“pintura popular”; una pintura que no se queda en las Iglesias, sino que sale a  
la calle y está identificada con el entonces agitado y dividido “pueblo italiano”,  
pero que todos al final parecen sacados de las pinturas y frescos del Giotto,  
de Mantegna, de Paolo Uccello, el Tintoretto y Miguel Ángel. Una pintura, le  
comunica a Alfonso Reyes, que radical y definitivamente lo predispuso a un  
alejamiento de todo arte “pompiere y magistral” (Diego, 1999, págs. 37–38).<sup>199</sup>  
El pintor había llegado “a un punto” en el que sintió la necesidad de “aplicar  
lo aprendido de la pintura mural” bizantina y renacentista, pero ese giro sólo  
podía darlo en su propia patria (un arte monumental y público). Por invitación  
expresa y en un momento dado, antes de tomar la decisión de retornar a México,  
estuvo tentado de ir a la naciente Unión Soviética.

“Pero (afirma ya en sus memorias) el llamado de mi país era más fuerte que  
nunca. Y un cambio de la situación política parecía favorecer *mis proyectos*”<sup>200</sup>

Al leer lo registrado por la Prensa de aquellos años de la reinstalación en Mé-  
xico de nuestro pintor Rivera (1921–1925), a primera vista se puede observar,  
al menos en la Ciudad de México, una febril “vida cultural” y artística, la cual

sin duda era promovida directamente por la autoridad cultural del nuevo régimen revolucionario, es decir por la nueva Secretaría de Educación Pública (SEP) diseñada y dirigida por José Vasconcelos,<sup>201</sup> quien invita a Alfonso Reyes a colaborar con él en esa titánica tarea (Castañón, 2009, págs. 138–139). El tema abrumador, en la Prensa (los suplementos culturales, como *El Heraldillo Ilustrado*, *El Universal Ilustrado*), es el de la pertinencia de un arte mexicano en la perspectiva que desde hacía tiempo prevalecía y se tenía del arte Europeo. O viceversa, la pertinencia del arte de Europa en la construcción de un arte nacional para México<sup>202</sup> (Rodríguez Prampolini, 1964). Se pueden leer constantes artículos críticos que reportan, exposiciones de arte, eventos artístico–culturales, los cuales llegaban a contar con la asistencia no sólo de quienes estaban al frente de la Educación y la Cultura, los propios artistas, los críticos, los científicos e intelectuales, el público universitario; sino también de la infaltable presencia de la “buena” y *snob* “sociedad”, la del público educado en el culto de “lo bonito”. A veces acudían las multitudes y hasta el mismísimo Presidente de la República, el General Álvaro Obregón, de cuando en cuando hacía acto de presencia.<sup>203</sup> No se trataba de una Prensa blanda con el nuevo régimen de Educación y Cultura, sino una Prensa que en ocasiones asumía el papel de “crítica” del régimen (*Excelsior*, *ABC en México*, *El Nacional*, *Novedades*, *El Universal*). En sus *Memorias*, Vasconcelos denuncia el acoso de que fue objeto por parte de la Prensa por su labor derivada del plan nacional para la educación (Ley de Educación).<sup>204</sup> No significa que dentro de esa Prensa y en las Revistas especializadas (p. ej. *Revista de Revistas*, *Azulejos*), no se contara con afiladas *plumas* que no sólo fueron apoyadores críticos del nuevo régimen, sino a veces francos militantes de la promoción de una nueva cultura y de un nuevo arte (por ejemplo el artista y mecenas Marius de Zayas, el joven poeta Ricardo Gómez Robelo, el pintor Ángel Zarraga, el poeta y crítico de arte José Juan Tablada; o los muy jóvenes poetas y escritores Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo y Jaime Torres Bodet), y que estaban muy al tanto del acontecer artístico, no sólo de “lo que se decía en Francia”, sino incluso en Nueva York. Remitiendo sólo un poco de esta Prensa, vamos a destacar lo que se puede retomar allí de las *ideas estéticas* y del *proyecto de pintura mural*, que aparentemente Diego Rivera ya barruntaba en París y en Italia. Vamos a tratar de identificar y referir lo que orientó su trabajo artístico.

A su regreso a México (1921), relativamente apaciguadas las agitadas aguas de la revolución, “cuando la revolución de Agua Prieta degeneró en gobierno”, y en medio de lo que parecía una febril actividad cultural y artística, el pintor, se introduce de lleno en el ambiente artístico y político mexicano.<sup>205</sup> La noticia de su llegada cundió como reguero de pólvora: “Diego M. Rivera está en México” (los impresos aún interponen la ‘M’ de María). Por intercesión del Gerardo Murillo, el *Dr. Atl.*, en la antigua Academia de San Carlos, los *Estridentistas* que lo consideraban un “ortodoxo cubista”, le hacen la primera entrevista, lo cual indica que estos “futuristas aztecas” (*los estridentistas*), radicales contra el arte académico, tenían ciertas expectativas en torno a Diego.<sup>206</sup> El entrevistador, el joven poeta Manuel Maples Arce, describe la escena, en la antigua Academia de San Carlos: lo rodean antiguos amigos y condiscípulos (Ortega, Izaguirre, Gedovius). El pintor, aún no se ha despojado de su apariencia parisina de Montparnasse: “Diego M. Rivera es de recia complexión, alto, grueso. Viste con toda negligencia, y usa sólido garrote a manera de bastón” (probablemente con el que embistió a Pierre Reverdy en aquel *L'affaire Rivera*, de la rue du Départ). La entrevista transcurre teniendo a la vista la réplica de la *Victoria de Samotracia*, y todo el conjunto de las copias de *piezas maestras* que exhiben con descaro y desafío “la belleza desnuda del cuerpo humano”.

Le preguntan: ¿cuáles son sus impresiones al regresar a la patria? Responde: Antes, toda la belleza de México “no pasaba de ser para mí un simple concepto platónico”; pero ahora, este íntimo contacto, con el paisaje, con “esta vida tan vigorosa, tan llena de luz”, supera la expectativa, “la emoción es más intensa”. Dice no saber cuánto tiempo permanecerá, pero piensa trabajar antes de irse, pues tiene “muchos *proyectos*”. Ve con desagrado probables *Exposiciones* de su obra (simple recurso para poder vivir). ¿Los jóvenes pintores mexicanos?: están en “veremos”. ¿La orientación del arte del futuro? la harán “obreros plásticos, como en el Renacimiento”, y será “aquella que encuentre la forma de equilibrio, perdida en el siglo XIX”, la que Cézanne había encontrado y que sus discípulos “no supieron comprender”. ¿El cubismo? es “un andamiaje” para “adquirir la noción extraviada de la forma”. ¿Los países que más le gustan?: México (España es lo mismo), luego, en orden de importancia, Francia e Italia. ¿Sus pintores

modernos favoritos?: Cézanne, Renoir y Henri Rousseau; Pequin y Picasso. Derain y Bonnard; Blanchard, Corneau, Schold, Fournier, Ferrey, Paresce, D'Araujo. A la entrevista, se acercan jóvenes estudiantes de pintura que le piden les explique la técnica cubista. (Moyssén, *La Crítica de Arte en México*, 1999).

El mismo 28 de julio aparece en *El Universal Ilustrado*, otra entrevista similar también en la Academia de San Carlos, de Roberto Barrios («Diego Rivera, Pintor») que abunda las preguntas sobre su retorno a la patria. No se trata de simple nostalgia por México...

“(además) está mi deseo de estudiar las manifestaciones del arte popular, las ruinas de nuestro asombroso pasado, con objeto de cristalizar algunas ideas de arte, ciertos proyectos que abrigo, y que, si logro realizarlos, serán indudablemente los que darán un nuevo y amplio sentido a mi obra.” (el subrayado es nuestro) (Moyssén, *La Crítica de Arte en México*, 1999, págs. 545–546).

Diego ha estado hablando de su interés por “el arte popular”, ha dicho que el arte del renacimiento es un arte popular, hora ya está en México, en consecuencia tiene que concretar su proyecto. Simplemente, en Italia el pueblo, lo ha dicho, siente suyos los frescos, pero en México, para que “el pueblo” también sienta como suyos los *frescos*, primero tiene que haber *frescos*, es decir algo como el «renacimiento cultural de México». El arte popular, que sobrevive pese a “siglos de coloniaje” y de reciente indiferencia y aun de desprecio, tiene primero que ser re–apreciado, pues hay en este arte “una fuente de belleza”, tanta o más como la que puede haber en los yesos que rodean es espacio en donde transcurre la entrevista a Diego, es decir “los yesos (que representan) la belleza desnuda del cuerpo humano” y que rodeaban el patio y corredores del Edificio de la Academia de San Carlos.<sup>207</sup> El arte popular, de México, es “fuente de belleza”:

“Ésta es precisamente mi opinión. Lo que el artista europeo busca con tanto afán, aquí en México se encuentra manifestado, sobre todo en el arte nacional, de una manera abundante. Y no quiero fatigar a usted hablándole de todo lo que puede sacar de provecho un pintor, un escultor, un artista, en una

palabra, si contempla, si analiza, si estudia el arte maya, el azteca, el tolteca, los que, en mi concepto, no tienen que envidiar a ninguno.” (Moyssén, *La Crítica de Arte en México*, 1999, pág. 546).

Los entrevistadores y simultáneamente críticos, que ven en Diego a “uno de los creadores del «cubismo»”, expresen sus ideas estéticas, quieren saber qué tiene el pintor en su cabeza. Y el pintor va precisando su visión: la pintura burguesa “no responde a las demandas profundas del espíritu” de la presente época y mucho menos la pintura *pompier*, que por desgracia sigue siendo muy solicitada. Pero, si queremos hacer algo nuevo, hay que desecharlas. Cézanne y a partir de él los cubistas, comprendieron que la clave de la permanencia de las obras de “los grandes maestros”, residía en el uso de “un método de reconstrucción sólida”, pues “dentro de una «armazón» perfecta la sensibilidad encuentra asiento seguro y no trabas.” “Todo oficio necesita (de) la plástica” y del conocimiento de la «construcción». Además, si el arte realmente quiere traducir las cosas bellas y vivientes, debe estar fuertemente apoyado en el “sentimiento popular”:

«(Pues tenemos que) El arte de “escuela” no ha sido en realidad en las mejores épocas que ha tenido, sino una prolongación del arte popular. El gran pintor no es más, por consiguiente, que un constructor y un obrero»<sup>208</sup> (Moyssén, *La Crítica de Arte en México*, 1999, págs. 546–547); (Cardona Peña, 1980, págs. 40–41).

El joven pintor “tiene que ir a la simplicidad absoluta” y así conseguir transparentar “el elemento constructivo que forma la vida”.

Estos elementos del “arte de escuela” y el “arte popular”, que el joven pintor tiene que saber amalgamar como “obrero” o como “constructor”, al realizarse permitirán pasar a una nueva pintura, que por lo pronto es identificada como pintura popular. Es importante retener que Diego Rivera está bien aferrado a la *forma*, que su concepción del arte, si bien es la de un arte popular, la creación no consiste en entregarse simplemente al “sentimiento popular”. Lo que sostiene es que en todo caso se necesita una “Escuela” que coincida con el “sentimiento popular”, para que el artista *constructor de formas* deje fluir y

empiece a producir un arte vital. Pero, aclara, que el cubismo nunca ha tenido pretensiones de “Escuela”, puesto que sólo es “un afán de exponer otra forma de expresión” (Ya los días Montparnasse ha quedado atrás, y el cubismo es ya sin titubeos visto como un *paso*). El cubismo, al dar a la línea un valor secundario, ha animado “el espíritu constructivo de la forma” y ha relegado al arte decorativo. Esta es la importancia de Picasso, “que es Español, pero es cosmopolita”. Y aquí, podemos nosotros ver que en esta concepción *diegoriveriana* del arte, hay algo turbio, pues el cubismo, por ejemplo en el mismo Picasso, no parece haber sido concebido como un «arte popular», ni como un «arte nacional», sino todo lo contrario. Pero, Diego no está proponiendo que la nueva pintura consiste en que ahora los obreros o el pueblo se tienen que poner a pintar; sino que el «pintor constructor» ya no puede seguir pintando para decorar las paredes de “la burguesía”. Dice Diego, a pregunta maliciosa, la producción del pintor Zuloaga (con el que en México lo seguían asociando) “se basa en el amaneramiento burgués y en la suprema insinceridad” (Moyssén, *La Crítica de Arte en México*, 1999, pág. 547).

Y, aclara que, en extranjero nunca abandonó su ideal de “renovación pictórica”. Pero que en México estas ideas han suscitado ataques por quienes tienen una idea equivocada del significado de la tradición y desconocen lo que él proyecta. Renovar la pintura no implica para Diego desconocer la tradición, pero tampoco encadenarse a esta. ¿Cómo pueden hacer un juicio quienes a veces ni han visto sus pinturas? Se trata de críticas estultas.

Poner en tela de duda el arte académico, hablar del cubismo, o de un “nueva pintura”, no significa proclamar una “escuela de arte” como la única capaz de sacar de su aparente inanimidad a las telas, es decir no existe una como única escuela que sea capaz de llevar a la tela la vida y el movimiento, las escuelas sólo son andamios de una construcción. Es complejo visualizar “una época de producción artística”. Las escuelas sólo designan “a un grupo que sigue determinadas tendencias”. Hay en el fondo de las escuelas, poderosas manifestaciones que concuerdan con otras de menos valor; pero luego sorprende ver cómo y qué obras y qué artistas van a emerger al asombro de «nuevos territorios del arte».

Así, en el arte contemporáneo, hay artistas que “están penetrando más profundamente en el vasto secreto de las formas y de los seres”, que “traducen” ese secreto “por medio del lenguaje de la línea y del colorido”. Picasso “es ya no sólo conocido, sino también imitado por una legión de jóvenes” (Moyssén, *La Crítica de Arte en México*, 1999, pág. 549).

—Nos dice el entrevistador y crítico Roberto Barrios—

Picasso: “[...] olvidando la superficie de los objetos, ha comprendido que la vida de ellos no reside únicamente en el sentido decorativo que tienen, sino en su asombrosa constitución interna, es decir, en la sustancia misma que les da belleza, vida, palpitación formidable... Y en todo lo que pinta, por consiguiente, existe la fuerza interna de las formas. Y ésta debe ser la pintura, en mi concepto, y la que yo ejecuto en mis cuadros” (Moyssén, *La Crítica de Arte en México*, 1999, pág. 549).

—Otra vez Roberto Barrios en Moyssén, pág 549,— para Diego:...

...“el pintor debe reproducir, dentro de su visión personal, el alma constructiva de las cosas.”

Y Roberto Barrios remata preguntando: ¿por qué no hacer una unión armónica entre la pintura exterior y la interna? ¿Por qué no una hermandad entre el arte decorativo y “el arte que tiende a revelarnos la constitución de las formas”? Y Diego, reposado pero inquieto, acepta que la expresión artística futura tendría que ser así. Pero no deja de verlo como un “concepto difícil”, pues muchos pintores “sacrificarán enteramente una percepción por otra en el deseo de querer dar la impresión total de los objetos” (*Ibidem*).

Así finaliza la entrevista. Y nosotros no podemos dejar de pensar que efectivamente, poco tiempo después, los murales de Diego, al menos los primeros y ejecutados en México (1922–1935), van a vivir en esta ambigüedad, entre ser unas pinturas decorativas, pero que quieren expresar “el alma constructiva de las cosas”. En la historia de la crítica del Mural de la Escalera del Palacio

Nacional, muy pocos han hecho explícita esta ambigüedad formal–estructural del mural. Pero, por esos días de su retorno, estaba claro que Diego María Rivera no estaba seguro que su regreso a la Patria sería “permanente”, pero que sí tenía proyectos que quería cristalizar y que estaban sustentados en una idea de renovación pictórica que identifica con un “arte popular”. Pero el pintor, al menos hasta aquí, no ha revelado cómo implementará “la nueva pintura” (¿popular, mural?) con las técnicas del fresco italiano y el experimento cubista parisino. Lo que podemos entender es que está re–midiendo el terreno “académico” de San Carlos que hacía catorce años había dejado atrás (1907) y que ahora (es decir en 1921), contaba con la presencia casi total de lo que él va a calificar como sub–impresionismo, es decir la pintura de las Escuelas al Aire Libre las cuales había levantado el pintor y entonces director de la Academia de San Carlos, Alfredo Ramos Martínez (1871–1946), a quien llamó “el pintor de las melancolías” y que a veces se le identifica como el “primer impulsor” de la pintura mexicana y así contrarrestarle ese “merito” a Diego Rivera. Su movimiento fue tildado como “*El Barbizon mexicano*”. Estas entrevistas sólo dejan ver el preámbulo del proyecto, las circunstancias en que brotó, confrontado con la llamada primera «Pintura Mexicana al Aire Libre» y que le sirvió para explicitar aún más su propio proyecto de «pintura mural». Veamos un poco más el retorno de Diego, haciendo explícito el contenido estético de la Escuela de Pintura al Aire Libre, que en esos días aparentemente era predominante en Ciudad de México.

## 1.2. VINE PARA PINTAR A MÉXICO... DESDE MÉXICO

### A. En poco de crítica de arte a la mexicana

En los medios de la «crítica mexicana de arte», en la prensa de aquel año de 1921, circulaba la idea de que el pintor Diego María Rivera traía en sus alforjas (en sus pinceles y en sus colores) todo el conocimiento de la pintura Europea, es decir la veneciana, la española, la florentina y la francesa.<sup>209</sup> No era una idea nueva, al menos no fuera de México. Pedro Henríquez Ureña refiere y subraya que Walter Pach (1883–1958), un “extranjero” amigo del arte, de México



y de Diego, ya en el año de 1918 había considerado al pintor como “uno de los hombres esenciales de la pintura moderna”: “Cualidades españolas, mano fácil, vigor masculino, fuerte dominio sobre la realidad exterior”, pero que aunadas a la disciplina del pintor y a “su genio mexicano”, lo llevaban a penetrar en la estructura de los objetos, es decir, “en las formas fundamentales que el mundo ofrece a sus ojos”, que es una laxa caracterización de la modernidad, es decir, no del todo apegada a la reflexión del poeta Charles Baudelaire (1821–1867). No se trataba del primero ni sería el último de los pintores mexicanos que partiendo para Europa con el fin de dar continuidad a los estudios de pintura, invariablemente iniciados en la Academia de San Carlos, luego retornaban a su tierra cargados, unos más otros menos, con el bagaje artístico del viejo continente.

En este apartado, sólo tomaremos algunas muestras de aquella «prensa crítica», parafraseándolas y citándolas, para constatar las reacciones de Diego Rivera al contacto con la nueva situación que se le presentaba; y para corroborar de cerca —filtros críticos de por medio— el ambiente que se vivía y el estado en que se encontraba la pintura por aquellos días en la ciudad de México, o al menos en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Adelantamos que la crítica o los «juicios artísticos», para usar las palabras de uno de los críticos, requieren un estudio especial que aquí no podemos emprender a riesgo de desviarnos mucho de nuestro objetivo (que es Diego, su retorno y la configuración de su nuevo proyecto).<sup>210</sup> Nos limitamos a señalar que pese a no ser juicios muy abundantes y que muchos de estos parecen no ser profundos, pueden servir para observar, a través de cierta configuración de ideas estéticas, el flujo y reflujo de los artistas y de sus obras, de los temas que se elegían y de los “estilos” que estaban en boga en esos días en que Diego Rivera regresó a México.<sup>211</sup>

Veamos. Un poco antes de Diego, también había regresado el pintor jalisciense Roberto Montenegro (1887–1968) quien, a diferencia del primero, estableció vínculos de amistad con el rector de la Universidad Nacional y luego secretario de Educación, el licenciado José Vasconcelos. Montenegro fue catalogado por la crítica de arte mexicana como un auténtico “ilustrador moderno” y también como “el gran dibujante mexicano”. Su “arte novísimo”, según la crítica de arte, estaba en correspondencia con la “innovación poética de (su amigo el poeta)

Rubén Darío”<sup>212</sup> (Calinescu, 2003, págs. 60–82). No obstante, Montenegro no es, como Darío, así nada más, el dibujante de estas tierras occidentales (en este caso de América), pues en realidad “su filia espiritual” artística la podemos ubicar “en la floración sutil del Asia milenaria” (Benarés y Bagdad, Kioto y Saigón). Pero, es verdad que, tal filia había sido explícitamente pasada por “el alambique Azul del París exquisito de *avantguerre*”. El arte “delicado y hondo de Montenegro” —refiere la Prensa— precisa ser referido a “la revolución del alma parisiense finisecular” (es decir en ese entonces el muy reciente final del siglo XIX). Para la misma crítica mexicana, el símil entre Rubén Darío y Montenegro puede probarse, aunque esto es circunstancial, por una famosa dedicatoria que el poeta nicaragüense extiende al pintor mexicano:

«Para Roberto Montenegro que pinta como yo escribo, puesto que yo escribo lo que él pinta».

Posiblemente esta dedicatoria se refiera a la colaboración del pintor en la *Revista Mundial* que el poeta dirigía en París, en donde también probablemente Montenegro hacía de «ilustrador» de los poemas de Rubén Darío, así como años atrás, antes de su partida a Europa, lo había hecho en la *Revista Moderna* de México. Montenegro, (¿a diferencia de otros?) no era de ninguna manera un *snob*; (pues) nuestro *ilustrador* o dibujante, es de aquellos artistas que participaron en el gran movimiento (finisecular) de “renovación de las ideas caducas”. Toda vez que el viejo *naturalismo* se convirtió en “una fórmula estéril”, y que sobrevino el “flamante simbolismo” practicante del “horror a la realidad aparente”, y ahí, en esa estética, estuvo nuestro pintor. Este mítico azoro por el Lejano Oriente (*Scheherazade* incluida) en el que fueron seducidos los jóvenes poetas de “los bulevares románticos” (obviamente de París), en maridaje con las modalidades occidentales llamadas «decadentes», constituye el lugar del cual “el exquisito dibujante de Guadalajara, la blanca, saca la línea de su sueño” (Vasconcelos, *El Desastre*, 1998, págs. 58–60).<sup>213</sup> El arte de Montenegro: “Arte moderno, contradictorio y magnífico, que se asoma a la ventana crepuscular de la vida de hoy”. Muchos vieron en “el gran dibujante mexicano”, en su obra, tan sólo una “superficialidad decorativa (muy propia) de un aristócrata recalcitrante” (Félix de Amador, 1921),<sup>214</sup> y (Moyssén, *La Crítica de Arte*, 1999, págs. 550–552).

En otra parte, esta vez en el *Boletín de la Universidad* de agosto de 1921, se habla del tema de «la nueva orientación» o *las nuevas tendencias* en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA, otrora la Academia San Carlos). La reorientación, se refiere específicamente a cierta *reforma* que en esta institución hacía tiempo se había implantado. Se trata de “la conversión de las clases en *talleres libres*” y la “fundación de la escuela al aire libre”. La operación era la siguiente: las clases de *composición* habían sido suprimidas porque, desde Pelegrín Clavé hasta Antonio Rivas Mercado (directores de la Academia), “huían de la única fuente de verdad” que era “la naturaleza”; por el contrario, las escuelas al aire libre ahora ponían a los alumnos, todo el tiempo, “en comunicación directa con la vida misma y (con) nuestras costumbres”. De tal manera que así, mediante las reformas, se quería fomentar “el gusto hacia lo nuestro, lo nacional”. En San Carlos, según el espíritu de la *reforma*, se trataba de erradicar las viejas “farsas académicas rancias” y establecer el imperio del “amor al arte ¡y el inmenso deseo de ser sinceros!” Y, los éxitos incluso ya se podían ver, por ejemplo en Arquitectura, en donde por medio de series de estudios de composición, construcción y decorado, los alumnos emprendían ya un importante “estudio de casa económica para la clase media”, o el de un “gran parque deportivo para todos los estudiantes mexicanos”, o como el del “arreglo de la plaza de la Constitución con elementos de arquitectura colonial”. El “criterio general (ahora, es que) el alumno resuelva los problemas que afectan directamente al país, y que jamás pierda de vista las condiciones de clima, costumbres, etc., para llegar a hacer una arquitectura verdaderamente nacional”. En escultura y grabado, espontánea y variadamente, también las obras tratan “asuntos netamente nacionales”. La reforma y el proyecto movilizaron a toda la escuela para “ir hacia lo nuestro” y “para conseguir hacer el arte nacional”. A todo esto no era ajeno José Vasconcelos, pues:

Naturalmente que si esta institución existe y vive (La Academia), se debe en gran parte al amplio y elevado criterio del rector, señor licenciado Vasconcelos, quien ha dado todo aliento y entusiasmo para su realización.<sup>215</sup>

En ese año de 1921, los alumnos de la clase de pintura realizaron excursiones a las ciudades de Pátzcuaro, Otumba, Amecameca, Puebla y Orizaba, se entiende

que con el objetivo central de seguir pintando “al aire libre”, de acuerdo con las directrices de Alfredo Ramos Martínez<sup>216</sup> (Moyssén, *La crítica de arte en México*, 1999, págs. 552–553). Desde luego, estas ciudades también figuraban en el itinerario del Rector.

En el mismo sentido, abundando en mayores detalles, otro artículo de *El Universal Ilustrado*, apoyado en una singular entrevista a cargo de un pintor que usa el seudónimo de *Monsieur de Phocas* y que de entrada afirma que, para ser auténtico, “El crítico en pintura debe ser pintor. En escultura, escultor”, y que nos promete hablar audazmente “sobre los pintores audaces de México”. Nos remite a Sóstenes Ortega (1881–1968), Diego Rivera y (Gerardo Murillo) el *Dr. Atl*, a quienes, se infiere, les solicita, expliquen la pintura que practican.<sup>217</sup>

De Sóstenes Ortega, alumno y maestro en San Carlos; considerado como “académico refinado en su primera manera”, que “embadurnó telas, abocetó cuadros, dibujó mil veces del yeso y del desnudo (figurativo), hizo cosas serias dentro del modernismo pseudoacadémico de nuestros últimos tiempos”. “Pasó... entre el «Sorollismo» ridículo de 1910 (impresionismo–iluminismo) y llegó, jadeante de entusiasmo, al picacho simbólico de su «yo» pictórico de su “Yo interior”. Y el pintor vuelto crítico, *Phocas*, cita al pintor Sóstenes, quien afirma de su pintura: “Yo le llamo a mi nueva manera de pintar, Super Futurismo, porque el futurismo europeo se concreta a la disgregación de la forma constructiva y se preocupa muy poco de la psicología experimental” (subrayado nuestro). (Continúa la cita de Sóstenes) “Aquí, en mi manera, cada forma, cada línea, cada color da el complemento múltiple de que debe constar toda unidad, teniendo en cuenta el naturismo más profundo dentro de la cosa psicológica, mas siempre dentro de la naturaleza realizada con la superlógica de nuestros sentidos” (subrayado nuestro). Y continúa *Phocas*, líneas de fuerzas, luces divergentes y encontradas, colores parlantes, sombras inmaterializadas, geometrismo cósmico de “nuestro segundo «Yo»”, todo una “prolongación de su astral pictórico y dinámico” de fuerza esotérica profunda. Cuadros que desorientan, pintor de nueva tendencia, “simpático rebelde”, “santo satánico”. Visión caleidoscópica “donde flotan los colores–almas y las líneas–cuerpos”. Conquista de la verdad, belleza y bondad [sic]. Color y psicología, individualidades oro, en armonía sónica

con la sabiduría y el infinito, una cabeza en serenidad espiritual rodeada de las propias ideas, pensamientos y palabras (de Cristo). Otras cabezas y “centenares de movimientos encerrados dentro del gran cráneo de la verdad, la mentira”. Superfuturismo, supercreacionismo “con algo de cubista sin volumen ni espacio”. Y remata *Phocas*: originalidad y creación, teorías propias, obra digna de respeto. Y nosotros, sin conocer las obras de Sóstenes, sólo podemos decir, por lo así referido, que es una formación de aquellos años del obligado paso por los ismos: academicismo, impresionismo, simbolismo, futurismo, naturismo profundo, teosofía.



Gerardo Murillo, el *Dr. Atl*, en ahora famosa foto, “custodiando” el viejo edificio del Ex Convento de “La Merced”.

Gerardo Murillo, el *Dr. Atl*, (1875–1964). El movimiento artístico (moderno), decía el pintor de volcanes, está resentido por fórmulas profesionales, es un movimiento falso pues “carece de una razón de ser social”. “Llamo pintura signica —explica el *Dr. Atl*— a la deducción rigurosamente lógica de las manifestaciones universales —estáticas o dinámicas— expuestas sintéticamente en forma de signos representativos.” [...] “Concreción de un análisis profundo, esos signos deben corresponder a una sensación esencial, expresiva y luminosa de la vida. “Dos manifestaciones inmensamente alejadas —el arte chino y el

arte futurista— me han servido de punto de partida para establecer esta nueva modalidad pictórica”. En tal sentido, todas las manifestaciones nuevas “encuentran su origen y correspondencia en manifestaciones anteriores que se pierden hasta confundirse en lejanos antecedentes de los más diversos caracteres.” Y concluye *Phocas* la cita del *Dr. Atl*: tal es el “procedimiento de pintar que he inventado y con la nueva expresión plástica que he encontrado.”

Diego Rivera. Pintor monumental, soberbio y talentoso. Recia sonrisa de marino, ojos penetrantes. Es entrevistado, por la gentileza del señor director-pintor Alfredo Ramos Martínez (1871–1946) en el amplio salón de la Dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Las observaciones de *Phocas*, sólo pueden obtener datos sobre la propia figura del pintor: Diego “Tiene torso de centauro, muñecas de gladiador, suntuosidad de gigante y ¡oh!, a veces gesto de Sansón y actitudes de mariposa”, pero nada sobre su pintura. El entrevistador *Phocas*, intentando explicar su truncada interpelación, se auto-confiesa como un pintor de anónima personalidad, sin prestigio y poco erudito en materia de pintura, razón —dice *Phocas*— por lo que Diego no parece dispuesto para la entrevista. Ante la pregunta de *Phocas*, planteada en los mismos términos en que se hizo a Sóstenes y al *Dr. Atl*, la respuesta de Rivera es parca, pero “cargada de gran sabiduría”. Diego Respondió: que él «piensa como Renard: ¡Oh, que la obra de arte no es, ni imitable ni explicable!» *Phocas* concluye sus entrevistas con ésta de quien considera un “robusto molinero del impresionismo”. Y cuando Diego se entera de que el entrevistador es también un pintor, aunque sin fama, sólo dijo “Bah, por ahí debíamos de haber empezado”.<sup>218</sup>

En el mismo mes de octubre, en la *Revista Azulejos*, aparece otra crítica, esta vez a propósito de la *Exposición de Arte Popular*. El autor de la crítica se confiesa un “extranjero” que sólo se “meterá” muy poco con el Comité que había orquestado las “fiestas septembrinas”. Ese 24 o 27 de Septiembre de 1921, se cumplía el centenario de la “consumación” de la Independencia política de la Nueva España y por tanto la fundación de la nueva Nación Mexicana, el “año cero” del México Independiente. La celebración del centenario había sido propuesta por una iniciativa de Emiliano López Figueroa, del diputado Carlitos Argüelles y del “altivo ministro de Relaciones Exteriores”, el arquitecto Alberto

Pani (personaje que desde el principio fue punto de conflicto entre José Vasconcelos y Diego Rivera). El aún ministro de Educación, José Vasconcelos no estuvo de acuerdo, pues lo consideraba un gasto más que excesivo e inútil. El nuevo régimen revolucionario tenía tareas más urgentes y el momento no estaba —decía Vasconcelos— para “fiestecitas”. Además, la fecha del 27 de Septiembre de 1821, en realidad era muy discutible de celebrarse, pues, del *Plan de Iguala*,<sup>219</sup> no era coherente con la revolución de Independencia de la noche del 15 de septiembre de 1810, la de Miguel Hidalgo “el cura” (al principio muy ambiguamente también llamado “el padre de la Patria”). Del “pacto” de Iguala no se derivarían ni una restauración de las *Leyes de Indias*, pero tampoco la adopción de la *Constitución de Cádiz* (que en España llaman “la Pepa”); tan sólo un efímero Imperio, cuyo «emperador», Agustín de Iturbide, personaje no muy agraciado de la historia nacional que al parecer se sentía el “continuador” de “los últimos emperadores aztecas”, y que tuvo que dejar paso a un —según algunos historiadores— mal calcado Congreso Constituyente. El Comité del Centenario (A. Pani), puso todo de su parte para fijar este acontecimiento de 1821, a sabiendas de su falta de coherencia con el de 1810. En México, Agustín de Iturbide, en el imaginario nacional, es visto más como un héroe a fuerzas que como un “segundo padre de la Patria”.

Bien. Luego de esta digresión, debemos añadir que —siguiendo el relato de nuestro crítico y extranjero— las fiestas del centenario se llevaron a cabo, durante 30 días, con bailes y banquetes ofrecidos en Palacio Nacional y a cuenta del erario público, en donde estuvieron como invitados especiales todos los cónsules del mundo que Pani pudo convocar. De todo esto, nos dice nuestro crítico, “lo mejor que se hizo fue la *Exposición de Arte Popular*, que fue una iniciativa de los pintores Jorge Enciso (1879–1969) y de Roberto Montenegro, apoyados por el celebratorio Comité del arquitecto Pani (y no es de dudar que en realidad y detrás del este puntual evento estaba José Vasconcelos).<sup>220</sup> La *Exposición*, irónicamente, tuvo lugar en el *ex-Palacio de Agustín de Iturbide*.<sup>221</sup> Hasta entonces —destaca el crítico— “no se había hecho ninguna labor para exponer, clasificar o determinar el valor de aquello que, después de la pasión por las revoluciones, es lo más mexicano de México: las artes indígenas” (el subrayado es nuestro). Nuestro crítico apoya esta afirmación en una monografía

que había aparecido con el título de *Las artes populares en México*, cuyo autor era nuestro ya conocido, el innovador pintor Gerardo Murillo, el «*Dr. Atl*». Esta monografía, por cierto, al paso del tiempo ha sido leída por el discurso de la antropología mexicana, como un importante “documento etnográfico”, lo cual es discutible, pues se trata de textos que más bien habría que vincular con las teorías estéticas del pionero de la rebelión pictórica en México y «cantor de cimas», el *Dr. Atl*, quien también estuvo interesado en el estudio de lo que ha sido encerrado en las palabras *Arte Colonial*. Nuestro crítico describe brevemente lo que fue exhibido en la Exposición de Arte Popular:

En ella vi desde la orfebrería que curiosamente coleccionaron los jóvenes organizadores, como antecedente histórico, ya que este arte se encuentra en franca decadencia, a la cerámica que tantos procedimientos distintos suma entre nosotros; los vistosos sarapes; las lacas michoaqueñas<sup>222</sup> de colores brillantes, los petates poblanos, los sarapes norteños; en una palabra, cuanto arte o industria proclaman el esfuerzo popular; el producto manual, en el que muy atinadamente apunta *Atl*, ocupa México el tercer lugar, tras China y Japón”.

Fue la Exposición de Arte Popular de lo poco que se hizo y de verdadera obra nacional durante la locura feérico–bailable–pirotécnica del mes oficial.<sup>223</sup>

El *Dr. Atl*, aprovechó para enaltecer la *Exposición* y proponer su realización “en una escala mayor”...

...“para que en ella queden recogidos los recuerdos de las cosas que fueron y de las que están dejando de ser”

De lo cual se desprendía, la petición directa a Vasconcelos de formar un Museo de Arte Popular y de Industria Manuales. Le pedían desde la prensa: “así como ha sido el rector de las frases (que alteraban algunas veces nuestros nervios burgueses), sea ahora el ministro de los hechos”, apoyando la idea de Enciso y Montenegro que eran coleccionistas de “los productos indígenas”, idea apoyada por el ex–anarquista *Dr. Atl*. Todo lo cual también lo suscribía en su artículo el



crítico, buen “extranjero” y probado amante de México, S. Suárez Longoria<sup>224</sup> (Moyssén, *La Crítica de Arte en México*, 1999).

A la par de la Exposición de Arte Popular, se llevó a cabo la *xxvi Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes*,<sup>225</sup> en donde se presentaron los trabajos de “la nueva generación”, la cual se había formado bajo la dirección y el cuidado del pintor Alfredo Ramos Martínez. Según el crítico de *El Universal*, “después de mil tanteos e incertidumbres” (entre 1912 y 1920), los alumnos del pintor había encontrado su camino y sobre todo habían encontrado su propia personalidad. Para el maestro Alfredo Ramos Martínez la *Exposición* era una muestra palmaria del triunfo sobre “el prejuicio rutinario y ciego del más rancio academismo”...

La presente exposición es una síntesis de nuestra evolución artística. Ahí están representados dignamente, desde los esfuerzos de la primera escuela independiente —me refiero al grupo de Barbizon—, así como al grupo de la pasada escuela de Chimalistac, quienes integran actualmente esa juventud estudiosa y entusiasta de la Escuela al Aire libre de Coyoacán.

El “juez artístico”, el crítico de *El Universal* en este caso anónimo, que afirma haber visitado la *Exposición* casi del brazo de Alfredo Ramos Martínez, nos anuncia que al emitir sus juicios los hará con “conocimiento de la técnica ejecutada”, que según él, es la forma correcta de hacer crítica objetiva de la pintura. Y así, empieza “por lo malo”, haciendo a un lado a un pintor que califica de ser el pintor del “bonitismo”, “un señor Messer”, porque “carece de virilidad en la técnica primaria, carece de color en la armonía elemental, y está ayuno de verdad en la “lógica de visión”, que ni es académico, ni es independiente.<sup>226</sup>

## B. Los buenos pintores



Salvador Martínez Bález (1896–1975). Paisaje (Escuela de Pintura al Aire Libre), 1922. Óleo sobre cartón. Donación 1922. Museo Nacional de Arte.

Luego pasa a los trabajos de quienes considera han hecho una obra “que perdurará en nuestra historia del arte”, por fuerza de su mérito verdadero.

Sin partidatismo de grupo, ni simpatías convencionales, puedo afirmar sinceramente que el lote de los alumnos de Coyoacán<sup>227</sup> representa todo el éxito de una serie de esfuerzos.

Se trata de “los artistas independientes” de la Escuela de *Barbizon* de *Santa Anita*, guiados “por el apóstol de nuestra verdad en el arte: Alfredo Ramos Martínez”, quien tras superar intrigas y calumnias, supo inyectar dinamismo a sus discípulos “salvadores de la escuela” (de San Carlos).<sup>228</sup> Y el crítico procede a una caracterización muy sucinta, de su propia selección, integrada por los alumnos del “apóstol”:

García Cahero, acertado colorista. Inició de la nada como ilustrador, y luego fue pintando “cosas bonitas”; pero hoy “pinta y dibuja el natural con una recia

personalidad y honda sabiduría”. Exhibió lo que en la exposición catalogaron como sus “cuatro cuadros”<sup>229</sup> (Leal, F. 1935).

—Le sigue Gabriel Fernández Ledesma (1900–1983), artista poético, de sutil temperamento. «Sabe “buscar” el asunto de sus paisajes, los enmarca cuidadosamente en proporciones armónicas de composición». Atmósfera luminosa y vibrante, color real y “un concepto ideal de la naturaleza”. Las telas de Amecameca<sup>230</sup> llenas de color local. La técnica de Fernández es semejante a la de Cahero, plena de calidad.<sup>231</sup>

—Fernando Leal (1896–1964). Pintura semejante a la de Fernández, aunque difiere en su modo primario. “En su obra general se nota una pequeña falta de serenidad, aun cuando en una naturaleza muerta supera a la serenidad de todos”.<sup>232</sup>

—Fermín Revueltas (1901–1935).

Mucha pasta en su pintura y poco de calidad en los sujetos y motivos de sus cuadros abocetados todavía. A pesar de esto, presenta una bella impresión de color: *La indianilla*, que está pintada con técnica enérgica y audaz. Sin hablar de las “intenciones de intento intencionado” de su cubismo incongruente, puedo asegurar que es una esperanza este artista novel.<sup>233</sup>

—Enrique Ugarte. Pintor de los más poetas de los pintores. Paisajes fuertemente melancólicos. Técnica franca y segura. Armonía y riqueza de color dentro de sus entonaciones azules... cada una de sus cosas con su calidad esencial. Sin embargo, carece de “la luminosidad de sus compañeros.”<sup>234</sup>

—Ednna Bardesio (¿ ?). Una sola tela la acredita como artista: un *Sol de la tarde*. A este grupo también hay que agregar a Cano y al señor Pérez Mendoza “quienes tienen algunos aciertos dentro de esta orientación impresionista.”<sup>235</sup>

—Ramón Alva de la Canal (1892–1985). Apenas con “tres cosas”... “incongruentes entre sí”. Vale la pena mencionar “un rincón de jardín que es un pastel muy

bien logrado.”<sup>236</sup> Francisco Díaz de León (1897–1975), otro de los alumnos de Ramos Martínez, pinta al pastel “con gran acierto y con una tendencia ligeramente decorativa”. Destaca su cuadro *Calles de Ozumba* [sic], poseedor de un espíritu claro, que deja ver el color, la forma y el volumen de las cosas.<sup>237</sup>

—Pero, además de los pintores formados en el “impresionismo mexicano”, es decir en la escuela de Ramos Martínez, expusieron “otras tendencias”. Por ejemplo, el joven Rufino Tamayo (1899–1991). Discípulo de Roberto Montenegro. Ligeramente “influenciado por los Manet, Pissarro, Sisley, Renoir, etc., aun cuando sea de un modo telepático”. Aplicación divisionista en el color y “un estructurismo a lo Cézanne”. Valiosos apuntes. «Es vigoroso en sus notas de sol, armónico en la entonación general y posee un verdadero sentimiento estético para encontrar el “asunto pictórico” de sus cuadros».<sup>238</sup>

—Luego Francisco Romano Guillemín (1883–1950). Sus apuntes íntimos (verdaderas joyitas en los salones), “una serie de atrios bañados en luz de sol”. Conoce bien el dibujo y los “distintos valores del claroscuro colorido” que sus retratos nos permiten ver.<sup>239</sup> Otra expositora, la señorita Manero, participando con su autorretrato *puntillista* y *El volcán al atardecer*, grandes elogios. Su cuadro sobre unos árboles, “ya lo quisiera Enrique Igual Ruiz para cualquiera de sus triunfos en el Salón de Otoño”.

—Germán Gedovius (1867–1937).<sup>240</sup> En el caso de este artista, también de los más emblemáticos en el discurso de la pintura mexicana. En este caso, “el juicio artístico” se torna más claro en cuanto al presupuesto del que parte para hablar a sus lectores de su visión sobre el parteaguas que significó para él, y aparentemente para la Escuela de Alfredo Ramos Martínez, la *XXVI Exposición*. Reconociendo que es un artista de gran valer:

Una de las cualidades un tanto burguesas de este querido maestro —y por lo tanto un pequeño defecto— es aquella de que su obra gusta a todo el mundo, aun cuando no se entienda “por qué gusta”. Más claro debe ser: este gran pintor —a su manera— es un término medio entre el academismo y el modernismo.

Y aunque su “factura es lo suficientemente franca para ser un formidable pintor novísimo” y siendo su dibujo casi impecable y su color muy... justo, no tiene “ese soplo violento del arte actual”.

Hoy la obra de arte es una fiel intérprete de la nerviosidad violenta y colorida de nuestro siglo. Los grandes pintores españoles, los colosales pintores franceses, los geniales italianos, pintan el mayor número de “cuadros” en el menor tiempo que sea posible. Necesitamos llegar a la simplicidad de trabajo y al máximo de expresión; esto, es evidente, que sólo en los pintores modernos se ha logrado.

—Gonzalo Argüelles Bringas (1877–1942).<sup>241</sup> Uno de los fecundos acuarelistas mexicanos. Asevera el crítico, en este que es “el procedimiento más difícil de la expresión pictórica” Ramos Martínez y Argüelles Bringas, “son los únicos en México capaces de pintar acuarelas y capaces de exhibirlas”. El crítico, que viene siguiendo la exposición, compara su trabajo con Nel Aries, Rosentek, e incluso afirma que, Gonzalo, “tiene brumas tournerianas y claridades a la Charles Martel”, etc.

—Joaquín Cluasell (1866–1935). Impresionista mexicano, conspicuo. No fue hacia la técnica, la técnica vino hacia él, muy original.

Bien recuerdo aquella exposición de 1910 en que él y don Gerardo Murillo (*Dr. Atl*) dieron la primera aserada [sic] entre la estupefacción incrédula del academismo, con sus paisajes violentos de factura y de color. Ambos artistas pasaron en el medio apolillado de la academia como innovadores no “mentales” sino “audaces”.

Era en vano (que ambos) les predicaron (a los academistas) sobre el arte-luz de los grandes impresionistas franceses. [...] Ramos Martínez efectuó el milagro tres años después [...]

Hay un “[...] prodigioso paisaje de Ixtacalco debido a la espátula sapiente de este veterano del impresionismo (Joaquín Clausell) que es colorista formidable y estructurista más formidable todavía.

—Luis Orellana.<sup>242</sup> Destacó por *Una dama vestida de verde*, que tiene “algo de «cartel» y algo de «ilustración de magazine»”. Es “una bella impresión de «modelo de vestido»”. Gustavo Montoya produce efectos a la Watteau en su *Dama de marfil*. El último de los que han merecido el “juicio artístico”, es el maestro Leandro Izaguirre (1867–1941)<sup>243</sup> que exhibió “una carreriana *Maternidad* de pátina antigua y ambarina, ya conocida por el público. Los dos pintores fueron discípulos de Germán Gedovius.

A todos estos pintores y algunas de sus obras, vincula nuestro crítico en lo que considera “el contingente brillantísimo de las escuelas nuevas”, que en la ciudad de México consiguieron “una evolución verdadera en un despertar hacia la verdad en el arte.”<sup>244</sup>

## ESCUPTURAS

La Escuela Nacional de Bellas Artes, había contado con muchos estatuarios, pero con pocos escultores. Para la xxvi *Exposición* (Fuentes Rojas, 2000, págs. 90–93), participaron De la Puente, Ruiz, Fidias Elizondo, Asúnsolo, Correa Toca y Domínguez Bello. Dice nuestro optimista crítico, que unos más otros menos, estos cinco son “representativos de la forma y del volumen”. (Moysén, *La Crítica de Arte en México*, 1999, págs. 577–581).

Algunas de las esculturas que se presentaron, como la de *El sembrador* de De la Puente, alcanza ese “ideal de la obra artística en su movable plasticismo estático”. Esta escultura, “da la idea de una robusta danza india”. Hay dinamismo y energía que subyugan.

De la Puente, como Rodin —lo supera en algunos casos,— cree más en la superficie como límite de un volumen palpitante y de una profundidad viva. En sus torsos humanísimos, en las manos trémulas, en los pies implorantes, en las cabezas rotundas de emoción expresada, veis el calor y el vigor de la fuerza humana encerrando un estado psicológico determinado y claro. La propia nerviosidad de la técnica franca, este escultor De la Puente parece untarla e inyectarla en los músculos de yeso con osamentas de hierro. El artista se revela y se impone, y de la Puente lo ha conseguido con tres esculturas solamente.<sup>245</sup>

En cuanto a Ignacio Ruiz. Se trata de “un moderno Donatello de una gran sinceridad serena”. Presenta dos “cabezas de estudio”, definitivas, triunfantes; “modeladas sabiamente en plastilina, dan la impresión de un jade taumaturgo que se hubiera divinizado en criatura humana. Según nuestro crítico, para nada es un escultor decorativo como algunos le han querido ver; no hay que confundir decoración con “el verdadero amor”, pues “el verdadero amor en el arte y en la vida no es complicado ni trascendentalmente sabio en técnica ni en conocimientos”. Lo primero es la intuición... luego “la técnica se subordina a ese hálito creador”.

Los escultores al no poseer el color, que es más bien de los pintores, usan los valores del claroscuro los cuales pueden quedar untados en el relieve de la escultura.

Las pátinas antiguas, el mármol crudo, la blancura del yeso agresivo, no son la armonía general de la obra. La armonía escultórica se extiende del interior al exterior, como en toda estructura humana. En la obra de Puente, de Ruíz, de Correa Toca,<sup>246</sup> de Asúnsolo (1890–1965),<sup>247</sup> de Fidias Elizondo, admiramos esta cualidad que, junto con el verdadero conocimiento de la anatomía —interna y externa por supuesto— vive la cualidad suprema de la forma bella aun dentro de la fealdad física, ¿por qué?

Hay una simple razón de estética: no asustarnos de la fealdad verdadera cuando es bellamente interpretada: asustarnos debemos de la belleza falsa cuando está en oposición a la verdad.

Como podemos ver, nuestro crítico anónimo y admirador de la labor de Alfredo Ramos Martínez, aunque habla de la necesidad de formular juicios estéticos que sean objetivos y que estén a la altura de su tiempo, cierra su artículo sin grandes reflexiones o planteamientos estéticos, que a veces parecía ser lo característico de “la crítica de arte” que circulaba en la *Prensa* mexicana de aquellos años. Es decir, como hemos podido notar, hasta esos días, hay muy poca penetración en la obra de arte, y muy pocos “juicios estéticos” y no podemos pensar que el caso del crítico que venimos resumiendo, se trate de un caso aislado. Pero una cosa sí que ha quedado palmariamente expuesta: por un lado, el crítico encuentra en las pinturas, notorios elementos impresionistas y, por otro, en las esculturas, los propios elementos tomados de la obra escultórica de Augusto Rodin.

En resumen. Encuentran nuestros críticos: Simbolismo y Arte novísimo (en Montenegro); tendencia a erradicar “farsas académicas rancias” (Alfredo Ramos Martínez); buena y auténtica disposición de autoridades culturales hacia la “nueva escuela de arte”; Simbolismo y un Futurismo no europeo, “naturismo profundo” (Sóstenes Ortega); pintura *sígnica* o mezcla del arte chino con el futurista (*Dr. Atl*); arte inexplicable (Diego Rivera); revalorización y estudio del “arte popular” (Montenegro, Enciso, *Dr. Atl*); independentismo artístico (“Barbizón mexicano”); cubismo incongruente (Fermín Revueltas); impresionismo poco luminoso (Enrique Ugarte); divisionismo y estructurismo cezanniano (Rufino Tamayo); puntillismo (pintora Manero); impresionismo conspicuamente mexicano (Joaquín Clausell). Elementos que podemos entresacar de nuestra lectura de esta muestra de la «crítica de arte mexicana», del año del retorno a México del pintor Diego María Rivera.





## 2. NOTICIAS SOBRE EL MURAL DEL PALACIO NACIONAL

### 2.1. EL BOCETO DE 1925 EN LA DANZA DE LOS MURALES...

Entre 1921 y 1923 Diego Rivera, apoyado por un equipo de pintores ejecutará en el Paraninfo de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP), su primer mural conocido como *La Creación*. Entre 1923 y 1928 pintarán los murales de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Entre 1923 y 1927, 1925 y 1927, en dos etapas, va a pintar los murales de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo (ENA de Chapingo). Y no obstante que los años de 1929 a 1935 son considerados los de realización del mural de la Escalera Magna del Palacio Nacional (Escalera Magna del PN), el proyecto ya había sido concebido por el pintor, por lo menos, en 1925, que es el año en que aparece fechado el *boceto* más antiguo que hasta ahora se conoce de la historia del mural y que ha sido catalogado con el nombre de *Epopéya del Pueblo Mexicano*.

Un año antes, en marzo de 1924, Diego se había manifestado a través de la prensa, denunciando y protestando airadamente, por el asesinato de su amigo Felipe Carrillo Puerto, el gobernador socialista del Estado de Yucatán, una de las “provincias” más alejadas del centro político del País, en el sureste de México<sup>248</sup> (Rivera, *El Machete*, 1924). Gran pesar debió causar al pintor el asesinato del gobernador, que más tarde plasmaría su imagen, junto con la de Emiliano Zapata y de Otilio Montaño, como “mártires de la revolución agrarista”, en uno de los

tableros del tercer piso de la SEP y más tarde en el mural de Cuernavaca y en uno de los arcos del muro occidental de la Escalera Magna del PN.<sup>249</sup>

En los primeros meses de 1925, cuando ya había terminado de pintar las escaleras del Patio del Trabajo (patio principal de la SEP)<sup>250</sup> (De la Torriente, Memoria y Razón de Diego Rivera, 1959, pág. 238), pasa de inmediato a trabajar en los tableros del Patio de las Fiestas (Patio Juárez) y mientras seguía pintando en la ENA de Chapingo, le invitaron a enviar un cuadro para la Exposición Panamericana de Los Ángeles (EEUU). Diego pintará *La Fiesta de las Flores* y por éste óleo va a ganar un premio de 5 mil dólares, que era gran contraste con los 750 pesos, cantidad que entonces le pagaban por pintar “por metro cuadrado” en la SEP, y que dice Loló de la Torriente, era el “sueldo de un portero o de un mecanógrafo de tercera”. En 1925 concluye el piso bajo del Patio de las Fiestas y la bóveda de la Ex Capilla de la ENA de Chapingo. En noviembre del mismo año inicia la pintura del corredor del tercer piso también del Patio de las Fiestas de la SEP.

En todo caso, como hemos dicho, para 1925 nuestro pintor ya tiene definido un *boceto* para mural en el cubo de la Magna Escalera del PN.<sup>251</sup> No obstante que para ese año, Diego ya ha tenido problemas con sus pinturas murales que han sido virulentamente atacadas y que incluso ya no cuenta con el “mecenazgo” de José Vasconcelos, el pintor seguía siendo solicitado para otros proyectos como el de la Iglesia de *La Soledad*, que había pasado a depender de la SEP, cuyas autoridades tenían planes para que el antiguo templo fuera decorado por “los artistas pintores, (los) señores Diego Rivera, Montenegro y Martínez”, a los que se había pedido pintar “una historia gráfica de las industrias”, la cual abarcaría “desde las más primitivas hasta las que existen actualmente gracias a los inventos modernos”.<sup>252</sup> En marzo de 1926 se anuncia que Diego ha dado el último pincelazo “a la obra decorativa en la planta baja del segundo patio del edificio” de la SEP, concluyendo “el fresco que representa la fiesta del trabajo —por el obrero del campo y el de la ciudad— el día primero de mayo”. Resumía la prensa:

Este segundo patio contiene únicamente muy hermosas reproducciones de la vida popular: los bailes típicamente populares, como el “Pascola”, entre los *yaquis*;<sup>253</sup> las fiestas del maíz entre campesinos que se aprestan a la cosecha;

el reparto del ejido, los paseos metropolitanos en “el día de muertos”, la fiesta de las “posadas” (o piñatas), el Viernes de Dolores y la Semana Santa, el día del “tianguis” en los pueblos, y la formidable reproducción del “Día del Trabajo” (Anónimo, Terminó Diego Rivera su Obra en Educación, 1926, pág. 8).

Solo habían quedado pendientes tres trabajos, pero que Diego “no tocaría por respeto a la obra de sus discípulos”, a quienes correspondía terminarlos.<sup>254</sup> (Acevedo, Torres Carmona, & Sánchez Mejorada de Gil, 1999, págs. 3-10).

Quedaba pendiente el corredor alto del segundo patio (de las fiestas), en el que posteriormente continuaría con “la reproducción de escenas de la vida nacional”, concordantes con las concluidas en los patios. Mientras tanto el pintor “daría alma a su gran obra de Chapingo”. Estaba también “programado” por dos jóvenes, el economista Ramón P. De Negri y Marte R. Gómez, para “ir a Ciudad Victoria, para pintar el telón y decorar el moderno teatro «Juárez», que hermosea aquella capital”, del norteño Estado de Tamaulipas, en el cual se hacían importantes experimentos agrarios.

De manera que el *boceto* de 1925 para el mural de la Escalera Magna del PN, se encuentra condicionado por todos estos movimientos del muralismo de la segunda fase de su despliegue “a toda marcha”: la trágica noticia del asesinato del pionero reformador agrario, el gobernador Felipe Carrillo Puerto; pinturas de las *fiestas populares*, *bailes populares*, *fiestas campesinas de la cosecha*, *fiestas de “los muertos”*, *fiestas de “la semana santa”*, el *reparto de la tierra* o *dotación de ejidos*, el “*tianguis*” o *mercado popular*, la *fiesta del “día del trabajo”* (SEP); el “*canto a la tierra y a los que trabajan*” (Chapingo). Quedando pendientes la realización plástica de otras “*escenas de la vida nacional*”.

La confección del proyecto de mural para la Escalera Monumental del PN quedará confirmada. La prensa anuncia que “Diego Rivera decorará la Escalera del Palacio Nacional”, lo cual será dentro de las reformas que se hacían “al virreinal edificio”, que entonces, se dice, estaba “sufriendo una metamorfosis completa”, de lo cual existen imágenes fotográficas fehacientes. Según la prensa, se proyectaba que en los “lienzos de pared”, Diego dejaría...

“condensada la *historia de nuestra vida*, desde los remotos e históricos tiempos de la dominación tolteca, hasta los tiempos actuales”(Anónimo, Diego Rivera Pintará la Escalera de Palacio, 1926).

La prensa confirma también que el *boceto* ya había sido presentado para ser aprobado por el “señor Ingeniero don Alberto J. Pani” (ex secretario de Relaciones Exteriores y viejo conocido de Rivera), a la sazón secretario de Hacienda y Crédito Público y por el director de las obras de reforma, el arquitecto Augusto Petriccioli. Había que proyectar la pintura mural, armonizando “con los detalles arquitectónicos de la gran escalera”.

La intencionada nota periodística da cuenta de un “detalle” insólito. Indica que (suponemos que los arquitectos) habían proyectado:

[...] abrir un nicho en el lienzo frontal de la escalera, sobre el muro interior de Palacio a fin de colocar en él una *estatua del Padre de la Patria*, don *Miguel Hidalgo y Costilla*; pero posteriormente, según sabemos, se abandonó esta idea, a fin de dar margen para que Diego Rivera deje en ella otra de sus obras pictóricas murales (Anónimo, Diego Rivera Pintará la Escalera de Palacio, 1926).

[...] Sin embargo —concluye la nota— la estatua de don *Miguel Hidalgo* no será relegada al olvido y precisamente ahora se le busca sitio y lugar en otra parte del Palacio, pues se quiere perpetuar en él la memoria del patricio. (Anónimo, Diego Rivera Pintará la Escalera de Palacio, 1926).

Entre 1924 y 1926, las condiciones externas de la producción del proyecto de pintura mural fueron cambiando. José Vasconcelos, el impulsor inicial del «Renacimiento Mexicano»<sup>255</sup> salió de la SEP; el Sindicato de Obreros y Técnicos... se fracturó.<sup>256</sup> El nuevo gobierno de Plutarco Elías Calles amenazó con exterminar a los pintores y, dice Guadalupe Rivera Marín:

Rivera, quien ya veía venir la tormenta, se alió al grupo de economistas y agrónomos socialistas que implantaron cátedra de marxismo y leninismo en

las escuelas de educación superior y ampliaron la enseñanza de la economía política en la Escuela de Agricultura de Chapingo (Rivera Marín, 1989, pág. 185).<sup>257</sup>

Diego va a vivir la nueva etapa de su pintura mural entablando amistad con Marte R. Gómez, asignado como director de la Escuela de Agricultura, quien lo invita a pintar los muros de Chapingo y a integrarse a la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos (LCASC). El pintor obsequiará a esta *Liga* la serie de dibujos titulada «la lucha por la tierra y la victoria agraria». David Alfaro Siqueiros se concentrará en la defensa del Sindicato y dará la pelea contra la nueva autoridad educativa de José Puig Casauranc<sup>258</sup> (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, pág. 306), quien sin miramientos identifica a *El Machete*<sup>259</sup> como fuente de ataques al régimen de Plutarco Elías Calles y por lo tanto su enemigo. La disyuntiva, nos recuerda la lúcida hija de Diego, era: “*El Machete* o la pintura mural. ¡No se podía tener al diablo en la Iglesia!” (Rivera Marín, 1989, pág. 187). Y nos preguntamos nosotros, ¿acaso la disyuntiva más clara para Diego Rivera debió haberse planteado más bien en los términos de la confrontación: Poder vs Arte?

Diego, previo arreglo con Puig mediante Marte R. Gómez, se retiró a Chapingo (circuito Ciudad de México–Texcoco–Chapingo–Ciudad de México).<sup>260</sup> Entonces Siqueiros no sólo lo acusó de traicionar a la sacrosanta unión sindical de pintores (SOPEGRM), organización que según criterio del mismo pintor Rivera era condición *sine qua non* de la «pintura revolucionaria mexicana»;<sup>261</sup> Siqueiros también lo acusó de “traición a los principios del comunismo internacional”, lo cual colocó a Diego Rivera en una posición de vulnerabilidad ante sus enemigos artísticos y extra-artísticos.<sup>262</sup> Refiere Guadalupe Rivera, que en un arranque de enojo, Diego había casi “echado a patadas” del proyecto muralístico a Jean Charlot y a Amado De la Cueva. Siqueiros y el joven pintor Fermín Revueltas tildan de “fascista” a Diego que los va confrontar físicamente y les va a rebatir a través de un texto. El destino del Sindicato quedó sellado cuando Casauranc rescinde el contrato de los pintores comunistas. David Alfaro Siqueiros y De la Cueva se marcharán exiliados a la ciudad de Guadalajara (México); los pintores Xavier Guerrero, Alba Guadarrama, O’Higgins y Máximo Pacheco se “refugiaron

en Chapingo” con Diego Rivera. La “pandilla” muralista quedó distribuida de la siguiente manera: Siqueiros toma el tren de la política, y quedan como herejes Xavier Guerrero, Roberto Reyes Pérez, Amado de la Cueva, Fernando Leal y Fermín Revueltas; y en la ortodoxia los amigos de Diego: O’Higgins, Charlot, Máximo Pacheco. Abandonan el país, José Clemente Orozco, Rodríguez Lozano, Abraham Ángel y de nueva cuenta el *Dr. Atl*. (Rivera Marín, 1989, págs. 189–190).<sup>263</sup> El pintor va a recordar esa época haciendo el recuento del trabajo pictórico invertido durante más de cuatro años: siete días a la semana, dieciocho horas diarias, una breve interrupción por un viaje a la URSS, pintando más de 5000 pies cuadrados y en los ratos perdidos pintando y concluyendo 39 frescos en la ENA de Chapingo (Rivera Marín, 1989, pág. 190).

De tal manera que el *boceto* para el fresco de la Escalera Magna del PN, se entiende mejor dentro de las condicionantes (externos) en que se gesta y produce el **proyecto plástico pictórico** que gradualmente se va a trasmutar en un artificio *pictorial* que, entre otros artefactos culturales, alimentará el imaginario mexicano de la identidad nacional, de las tres primeras décadas del siglo XX, o más.<sup>264</sup>

## 2.2. EL BOCETO Y LA ENTRADA DE LOS ARQUETIPOS MEXICANOS...

Por el mismo año de 1925, cuando Diego Rivera ya tenía el ¿primer boceto? para el mural de la Escalera Magna del PN, las críticas hacia su pintura estaban desatadas. Diego respondía desde *El Machete* y *El Demócrata*, tildando a muchas de estas como «críticas estultas», perpetradas por los filisteos, los del gusto *pompier* y de rancia moral burguesa. Aquí, vamos a tomar una muy expresiva nota que apareció en el periódico *Excélsior* (Anónimo, El Director de una Escuela Castellana, 1927). El autor de la nota más o menos extensa, nos alecciona sobre las importantes disquisiciones y reflexiones que pueden suscitar las que parecen las más insignificantes noticias, pero que de cuando en cuando —nos dice— pueden dar claves sobre “nuestra vida nacional.”<sup>265</sup> El artículo da para mucho, pero aquí, a nosotros, nos va a servir para ilustrar sobre los prejuicios

raciales y clasistas, así como también para enfocar la “ideología” que prevalecía entre ciertos grupos del entorno social de la pintura mural y que Diego Rivera no dejaría de contestar, sobre todo en sus representaciones arquetípicas de sus *frescos*. Veamos.

La nota es más bien la crónica de un evento conmemorativo de una Institución que se auto define de *Educación Castellana*. El artículo, enjuicia severamente ciertas prácticas escolares y sociales que entonces “estarían de moda” y que nuestro autor detecta como negativas, pues inculcan a los niños falsas ideas sobre las costumbres de los “antiguos indios otomíes” y falsas expectativas de la sociedad mexicana en relación a su reciente revolución, que autoridades y maestros “equivocadamente están sembrando en la niñez mexicana”. Y aunque el autor se extraña de la disertación del director del instituto castellano que asocia la cultura oriental con la mexicana y todo esto a su vez con la obra mural de Diego Rivera; para nosotros es evidente que en esta “disquisición” periodística, se trasluce la inconformidad de algunos sectores con el plan de cultura y educación que a esas alturas ya se estaba poniendo en práctica y que, en efecto, a veces se “excedía” en su intencionalidad nacionalista.

El autor de la nota nos sitúa en un día de las instalaciones del *Club Citlaltépetl de México*, que celebra su tercer aniversario con el programa de una ceremonia literaria: el niño G. Nicolás Serrano y Mass, pronunció un monólogo titulado «A nuestra raza azteca», el infante iba vestido con un *traje de caballero tigre*.<sup>266</sup> El director, el Dr. Demetrio García, del Instituto Castellano, al cual pertenece el *Club*, por su parte, pronunció la plática «La cultura oriental y nuestra raza», en donde disertó ampliamente «Acerca de la cultura oriental y el actual movimiento nacionalista chino y puntos de la similitud con la cultura mexicana» hablando largamente acerca de la obra (¿mural?) de Diego Rivera. Otro niño, vestido “en traje de carácter *Acacitl*”<sup>267</sup> pronunció su monólogo *yo soy otomil* [sic] siendo también “muy bien aplaudido” por los maestros y los padres de familia. Entonces, el cronista de *Excelsior* pasa a mostrarnos su reflexión sobre “nuestra vida nacional”, a partir de esta nota sobre lo que aparentemente fue un festival escolar, que —dice él— ha pasado inadvertida para muchos:



Comprobamos [...] que sigue extendiéndose ese insensato movimiento que consiste en hacer huehuenchadas<sup>268</sup> para aparecer patriotas y mexicanistas hasta la médula.<sup>269</sup>

La escena —dice el redactor de la nota— mueve a risa y a lástima, pues tenemos a una niñez que vestida con traje confeccionado por la abuela o la tía (como dios les da a entender), la tratan de “amoldar a una vida de sangre, de ruina y de acabamiento que forma las semi civilizaciones llamadas autóctonas”. Con su declamación, el supuesto “niño otomil”, se está “proclamando nada menos que imbécil y mal nacido”, pues “según el Padre Sahagún<sup>270</sup> dice que los Otomíes de su condición, eran torpes e inhábiles”. A los que eran torpes, “solía reñírseles agregando un ¡ah que inhábil eres!,<sup>271</sup> o “eres como otomí que no te alcanza lo que te dicen”. Y subraya, el indignado articulista que deplora las «huehuenchadas»:

Todo lo cual se decía para injuriar al que era rudo y torpe reprendiéndolo de su poca habilidad.

Por lo demás, el niño “lucía como un mamarracho” (como un huehuenche), pues “los trajes otomíes eran tan feos como desmañados”. Estos “trajes de carácter”, malamente confeccionados por las tías o las abuelas o incluso las maestras, eran el complemento externo de la calidad moral de los “indios”, pues el Padre Sahagún, a quien nuestro cronista de *Excélsior* consulta anacrónicamente y considera “autoridad inapelable”, “pinta a los otomíes (como) flojos, borrachos, derrochadores, amantes de comer zorrillos que hieden, comadrejas, lirones y otras sabandijas”. Así, de aquel “que en breve se comía lo que tenía”, se le injuriaba diciéndole que consumía su hacienda como un otomí, “como si dijeran de él que bien parecía ser animal”. De manera que la figura zahiriente, entretijada entre el angélico Bernardino de Sahagún y nuestro civilizado cronista de *Excélsior*, va a compactar la “voz” huehuenche, traduciéndola como niño–indio–bruto–ignorante–descamisado y feo. Pero si al cronista de *Excélsior* le aflige lo que se “hace representar a una pobre criatura”, resulta todavía mucho más extraño y más angustiante, encontrarse con un adulto consciente, como ¡el mismísimo director del instituto castellano! que se pone a “discurrir sobre

las ventajas de la revolución china y su similitud con la cultura mexicana y la obra de Diego Rivera"... El cronista de *Excelsior* ha quedado patidifuso ante el Huehuenche Adulto.

Nuestro ilustrado autor de la nota, abunda, parafraseando y regañando al director de la *Escuela Castellana*: (la legendaria) China "no supo darse una religión" [sic], pero sí una grande y venerable institución como la familia, que participaba del culto a los muertos y el respeto de los jóvenes a los ancianos, el respeto del hijo al padre, el respeto del esposo a la esposa. Hoy, lamenta el cronista de *Excelsior*, todo este respeto se ha perdido. Las mujeres de hoy han olvidado "el pudor", han olvidado su papel histórico de madres de familia, como "hace poco se vio en un desfile de mujeres desnudas en Moscú, que sólo portaban un listón rojo". Y las mujeres chinas —abunda nuestro defensor de la familia y el pudor— no se han quedado atrás, pues también el *Kuomintang*, en un certamen del 1º de mayo, organizó su propio desfile de mujeres desnudas, con lo cual "sancionan su liberación" (sólo se admitía a "las poseedoras de un cuerpo blanco como la nieve"). Sin embargo, un problema de clima frío boicoteó la procesión de las desnudas damas chinas, cuyos cuerpos son amarillos, más que blancos, "y los que aquí se consideran blancos, allá se llaman rojos" (le aclara nuestro autor al director de la *Escuela Castellana*, para que no se confunda).<sup>272</sup>

En cambio, otras reformas estatales sí que dan cuenta de "lo que es el espíritu revolucionario chino", que, a diferencia del espíritu revolucionario a la mexicana, positivamente progresa a toda prisa. Estudiantes chinos que envanecidos han proclamado que los maestros tienen el deber de obedecer a los alumnos. Y las mujeres, otrora obedientes, fieles y al servicio de los hombres, ahora son las más revolucionarias y decididas y aquella su manía loca de imitar todas las extravagancias, las han llevado a los excesos más extraños. En suma —para el colmo del cronista de *Excelsior*,— el instituto chino ("Sun-Yan-Sen de Han-Kou"), se empeña en dar "base científica" a "todas las locuras sociales de la China actual", por ejemplo las muchachas aprenden por nota el amor libre, pues para la obra de la institución nacionalista "el matrimonio es una farsa imperialista". Hay incluso un manifiesto revolucionario ¡A las mujeres de todo el mundo! ¡para que unidas rompan las horribles cadenas del matrimonio! Hay incluso un

Tribunal que condena a la picota, como enemigos de la revolución, a “padres y maridos que procuran tener a sus mujeres en casa”, aquellos son exhibidos desnudos en las calles con inscripciones injuriosas. Los comités estudiantiles que dirigen la revolución agraria, en un país en que no hay tierra que repartir pues casi todos los agricultores la tienen, de todas maneras se dan maña para disolver todavía más la propiedad agraria. Finalmente, nuestro autor de la nota que venimos refiriendo en extenso, le pregunta al director del Instituto Castellano, el Dr. Demetrio García:

¿Qué tienen que ver la revolución china y la mexicana y ambas con la pintura de Diego Rivera?

Resalta el hecho de que la Institución Escolar en donde se llevan a cabo “las huehuechadas”, tiene el rótulo de *Escuela Castellana*, que podemos entender como enseñanza en la lengua castellana, que el Estado–Nación, la Escuela y la familia (*El Club Citlaltépetl*) inculca a la niñez mexicana, una generación tras otra, como uno de sus deberes sustanciales. No obstante no hay inconveniente en hacer uso de “voces” nahuas u otomías, de las cuales ésta última pertenece a un estrato más profundo que el de la lengua náhuatl, profundidad a la que no viaja la reflexión del cronista del periódico *Excélsior*.<sup>273</sup> No lo sabemos bien, pero, por una parte, es probable que se trataba de una Escuela, del director de la *Escuela Castellana*, que atendía y seguía los llamados de la SEP (la Secretaría de Educación Pública), que postulaba en aquellos días una enseñanza en la que se quería inculcar “el amor por la Patria”, y que para el efecto recurría a la reivindicación de los antiguos mexicanos, como los aztecas y los legendarios otomías, a los cuales se identificaba como “nuestros antepasados mexicanos”. Y, por otro parte, se hacía “conciencia” del carácter popular y social de la reciente revolución que había convulsionado a México entero, tomando como ejemplares los casos de la China nacionalista y de la Rusia soviética. Y, a esas alturas, todo este conjunto, el cual parece alterar al cronista de *Excélsior*, no hay duda que estaba representado en la pintura mural de Diego Rivera y que por esos años era vilipendiada como pintura de “monotes” y pintura que ofendía a “la buena sociedad”, la de los “caballeros de sombrero de copa” a la mexicana,

que se resistían a reconocer que los indios de México formaban parte de la sociedad. Por su parte Diego Rivera, a través de su pintura, daba rienda suelta a la nueva sociedad que él imaginaba y proyectaba desde su posición de artista y de militante socialista.

En otra nota también del periódico *Excélsior*, vuelve a resaltarse negativamente el nombre de Diego Rivera. De esta nota, sólo podemos reproducir la *síntesis* que la Hemeroteca de la UNAM hace de la columna *Piedra de los sacrificios*, pero es posible entrever quiénes eran algunos de los que se sentían ofendidos y afectados y por qué. Dice lo siguiente:

Examina que en estos tiempos todavía quedan resabios de la cultura prehispánica, ya que México todo lo relacionado con el nacionalismo tiene que ser forzosamente antiespañol, por lo tanto el culto a Huitzilopochtli y los sacrificios humanos son prácticas que con gusto algunos mexicanos seguirían practicando. Critica a diversas personalidades, como Diego Rivera, Felipe Carillo Puerto y Venustiano Carranza, a los dos primeros por rescatar diversos aspectos de las culturas prehispánicas, al tercero por intentar borrar todo vestigio de la llamada época colonial. También cuestiona la vuelta al ejido, cuyo origen se verificó entre los pueblos mesoamericanos. Declara que el ministro de México en España, (Enrique) González Martínez,<sup>274</sup> es probable que desconozca esta situación y por lo tanto no se exprese mal de los españoles. Igualmente el presidente (Plutarco Elías) Calles se ha mostrado respetuoso y amable con los españoles, sin embargo otras gente del gobierno se han dedicado a lanzar una campaña antiespañola; quizás el presidente ignora esta situación ya que de saberlo seguramente terminaría con esta injuriosa campaña. Examina cada estado de la República en donde se han dictado leyes en contra de los españoles o sus bienes. Los estados son Veracruz, Puebla, San Luis Potosí y Michoacán, donde se les hostiliza abiertamente, no pueden trabajar libremente y sus haciendas han sido azotadas por los agraristas; advierte que existen muchos casos más. Señala que, de continuar con esta política, nos pareceríamos cada vez más a las culturas prehispánicas que lucharon contra Hernán Cortés en los tiempos de la Conquista. El principal

problema es que los capitales extranjeros dejarían de llegar al país pero no tendrían ninguna seguridad y si eso sucede en un futuro muy próximo el país podría llegar a la ruina más espantosa de todos los tiempos (todos los subrayados son nuestros). (Hemeroteca, 1925).<sup>275</sup>

Es un hecho que, resultado de la rebelión campesina, se legisló en materia de “reparto agrario” (Art. 27) y es también un hecho, que “grandes propiedades” (los latifundios) fueron puestos en la mira e incluso que fueron afectados. Uno de los motivos del *fresco de Chapingo* es “del mal gobierno a la tierra liberada”. Representa una escena en donde los agrónomos y funcionarios revolucionarios, ante un grupo de campesinos, gestionan el reparto de la tierra y un replanteamiento “moderno” de la forma de trabajar y de gobernar.<sup>276</sup> Los demandantes acusan de “anti españolismo”, no a Enrique González Martínez, ni al presidente Plutarco Elías Calles,<sup>277</sup> sino a “otras personas del gobierno” como lo eran Felipe Carrillo Puerto y el expresidente Venustiano Carranza. ¿Cuánto realmente era la amenaza de ataques a la propiedad de españoles? ¿Cuánto fueron hostilizados por los agraristas? ¿Cuánto son los prejuicios raciales y sociales?

Como hemos dicho, al “manco González”, connotado porfirista, le fue expropiado “su latifundio”, lo cual indica que no sólo los españoles eran las “víctimas” y al paso del tiempo se pudo ver que muchos de los beneficiados del régimen viejo, lo siguieron siendo en el nuevo régimen de la revolución (aunque de otra manera). Lo que más bien parece afectarles y preocuparles es la reivindicación que entonces se hacía de las culturas o civilizaciones prehispánicas, y que se ve palmariamente en el proyecto muralístico de Diego Rivera, que por lo pronto era reivindicatorio de quienes el pintor consideraba los “herederos de los prehispánicos”, es decir los campesinos y el pueblo pobre de México. Los denunciantes hablan de esta política “alentadora de resabios prehispánicos” como un peligro, pues había el riesgo de que algunos revivieran el culto al “dios Huitzilopochtli”, entidad demoniaca a la cual se hacían los «sacrificios humanos». De seguir consintiendo tal política, “nos pareceríamos cada vez más” a las culturas prehispánicas que lucharon contra «Los Conquistadores». Es decir, “México retrocedería a un estado de barbarie”, prejuicio racial que subsistió entre “las clases altas” pese al movimiento de independencia, durante todo el siglo XIX

y que no cambiaría de la noche a la mañana, ni en un siglo. Pero sobre todo: “huirían las inversiones extranjeras” (chantaje que no ha dejado de aplicarse al país mexicano, por los capitalistas gringos y por los banqueros mundiales).

Una nota más, o mejor dicho una *Síntesis* más que hace la Hemeroteca de la UNAM a partir de una nota del periódico *ABC en Méjico*, es la que fue encabezada como «Aclaración que no aclara», y parece haber sido escrita por un Doctor Albiñana, que reafirma la persistencia del prejuicio racial y clasista que está tan arraigado en México y que sin duda impacta a los arquetipos que Diego Rivera va figurar en sus *frescos*, para darles una bofetada al “buen gusto” y a los prejuicios sociales, a los abusos y a la explotación. Desde luego que también es un testimonio del estado de incertidumbre de una parte de “la comunidad española” en México (Albiñana, 1927).<sup>278</sup>

Dice la nota textualmente:

El autor (Dr. Albiñana) escribía regularmente desde México como corresponsal del ABC, y en esta ocasión menciona la carta de reclamo que envió desde noviembre de 1926 al director del ABC, a la que llamó ‘Un agravio a España’. El asunto era la protesta del articulista y del director de *El Día Español* que se publicaba en México, Joaquín González Pastor, por las pinturas que realizaba Diego Rivera en los muros de la Secretaría de Educación Pública, en las que había también algunas palabras hirientes para España. El secretario Puig Casauranc envió a González Pastor una carta explicativa, que Albiñana inserta en esta referencia y refuta en todo al ministro; un ejemplo el siguiente fragmento: ‘...el señor ministro de Educación tiene la gentileza de declarar en su carta que, al grabarse la inscripción motivo de mi protesta, se ha procedido ‘sin ánimo alguno de ofender a la que siempre hemos considerado como cuna de nuestra raza actual y del idioma que hablamos’. Muy de agradecer es semejante declaración; pero el tiempo es tan perverso, que devorará en sus abismos las palabras generosas del señor ministro; en cambio, la inscripción ofensiva perdurará en los muros del edificio, sirviendo de foco hostil contra España y avivando un odio injustificado en los jóvenes corazones escolares...’ (Documento fuente).

Pero ¿cuál era esta inscripción que dolió tanto al Dr. Albiñana y tal parece que, a través de su ilustre persona, “a toda la madre Patria”? Por lo pronto, vamos a decir que, haciendo una inspección del estado actual de los *frescos* de la SEP, no hemos podido localizar semejante agravio. Poniéndonos en el lugar opuesto de los “agraviados, lo que podemos observar en principio es un “himno a la madre de los dioses”, a la tierra. Y en todo el conjunto de la figuración pictórica de los dos «Pacios», percibimos una reivindicación de los indios y de los campesinos, o de los indios campesinos, representados en sus labores o en sus fiestas, en el momento de “la dotación de ejidos”, de lo cual es testigo el mismísimo Emiliano Zapata, o en el momento de la fiesta del trabajo, del primero de mayo.<sup>279</sup> También podemos observar la idea, doctrinaria, de la unión de los campesinos y de los obreros, como posibilidad de su liberación, todo en un despliegue de pintura derivada del “realismo social”, consustancial a la pintura mural, que desde el principio estuvo fuera de las expectativas del mecenazgo de don José Vasconcelos, a quien no agradó que Diego pintara al líder agrario asesinado en abril de 1919, ni que plasmara en masa a los indios, enfundados en sus calzones de manta blanca, en los restaurados muros de su Secretaría. La protesta que referimos, que fue una entre otras, ahora se daba en el secretariado de Puig Casauranc, de quien Vasconcelos, ya hemos dicho, consideraba un político gris.<sup>280</sup>

Luego, en el periódico *El Universal* del 6 de febrero de 1927, apareció otra muy breve nota que quería aclarar el desaguisado:

Como se sabe, Diego Rivera ha pintado en el segundo Patio de la Secretaría de Educación una serie de frescos reproduciendo escenas de la vida popular. Es la Colección de Rivera, lo muy poco que se ha podido reunir de la vida vernácula mexicana. Ahora bien, al pie de algunos de los frescos el artista ha copiado frases que algunos miembros de la Colonia Española reputaron como injuriosos para la Madre Patria; máxime cuando aparecían en cuadros con que se decora nada menos que el Palacio destinado a la Secretaría de Educación Pública. Las preguntas que con tal objeto se dirigieron al Ministro de Educación, acaban de ser resucitadas, por una nota que el Departamento de Bellas Artes envió a los interesados manifestando que las notas que

aparecen en dichos cuadros han sido tomadas textualmente por Diego Rivera de los “corridos populares” sin que entrañen el deseo de injuriar a la nación española, pues sólo se limitan a describir el ambiente reproducido por el artista en sus obras (Anónimo, No Ofende a España, 1927). (Los subrayados son nuestros).

Renato González Mello afirma que en 1927 (no indica el mes) Diego concluyó “una nueva serie de tableros en el segundo piso del Patio de las Fiestas: el *Corrido de la revolución agraria*”. Y, en efecto, esos tableros con esos temas están ahí; pero la fecha de conclusión que tienen las placas al pie o al lado de los tableros son de 1928 y 1929. Por su parte, el texto que acabamos de transcribir (*No Ofende a España...*), de fecha 2 de febrero de 1927, indica que las notas que aparecen “en dichos cuadros”, las tomó Rivera de “los corridos populares”, lo cual significaría que las quejas del Dr. Albiñana tendrían que referirse al *Corrido de la revolución agraria*, pero esto no es del todo claro.<sup>281</sup> Al menos que hayan sido borradas las “inscripciones ofensivas”, en los *frescos* de los patios, sólo encontramos inscripciones las cuales vislumbran un futuro promisorio: “la verdadera civilización será la armonía de los hombres con la tierra y de los hombres entre sí”, o que llaman a la unidad de los campesinos y los obreros del mundo, que demandan unión, paz, libertad y escuela, tierra y libertad (Patio del Trabajo). Lo que puede parecer ofensivo, pero que no son inscripciones que estén al pie de los tableros, sino en las sobrepuestas, es una larga tira de la letra del corrido, que inicia con las palabras “Así será la revolución proletaria” y que se prolonga por entre los tableros que van en dirección de *la revolución proletaria a la revolución agraria*.<sup>282</sup> Como dice Loló de la Torriente, en estas pinturas murales Diego pintó como si estuviera tomando parte en un combate, “dicho esto sin metáfora”, pues Diego y sus compañeros tenían que subir a los andamios con pistola al cinto. Al pintar casi en la calles estaban expuestos a las agresiones del público hostil a su trabajo (De la Torriente, Memoria y Razón de Diego Rivera, 1959, pág. 228). Es decir, no sólo hacia adentro —según Diego— tenían el recelo de Vasconcelos, sino afuera y en la prensa los ataques de “la opinión pública”.<sup>283</sup> Diego habló de su participación en algún combate, de los derivados de la llamada “rebelión *delahuertista*” (cuando la lucha por la sucesión del *Caudillo*, que terminó en el *Maximato* y la fundación del Partido Nacional



Revolucionario (PNR), incubadora del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Verdad o mito de una acción revolucionaria militar por parte de Diego, el hecho es que el pintor, en el tercer piso del Patio de las Fiestas, pinta *En el arsenal*, *En la trinchera*, *El herido*, tableros en donde se representan escenas de un combate, en donde figuran obreros y campesinos con cartucheras, armados con fusiles y ametralladoras y que apuntan y disparan tras de una trinchera y que idílicamente son guiados por el partido de la hoz y el martillo, representado por un militante comunista a la vanguardia del combate.

El pintor vinculó todo este ambiente de repulsa al carácter estético del muralismo mexicano, una pintura que dice él:

[...] se inclinó hacia la afirmación nacional chocando como piedra, arrojada contra un vitral, que definía una estética que prescindía del canon de belleza grecolatina para afirmar el clásico indoamericano con raíces en lo más profundo del tiempo anterior a la invasión europea de este continente. Y chocaba, más fuerte todavía, porque no se trataba de una posición estilista y arqueológica, pues a la belleza a que empezó a referirse el movimiento muralista, de contenido nuevo, vivía en campos y montañas ahondando los surcos y haciendo crecer el maíz y el trigo; talando los árboles para lograr las maderas de construcción y combustible; amamantando a los niños de tierna belleza cargados a la espalda junto con las flores cultivadas; moliendo el nixtamal y echando, día a día, las tortillas al fuego; vendiendo por plazas, calles y mercados, los productos de la horticultura y la admirable artesanía del arte más puro y más alto (De la Torriente, *Memoria y Razón de Diego Rivera*, 1959, pág. 217).

Y ya como pinchazo “al buen gusto” del canon de la belleza grecolatina, deja asentado lo siguiente:

De aquí que la inclinación hacia este mundo, tan ajeno a la cultura que de los seminarios pontificios han heredado las universidades de la América Latina, causara oposición. Era lógico que los hispanistas<sup>284</sup> se sintieran tan

profundamente alarmados, que azuzaran contra los pintores que se atrevían «a poner los huaraches a la altura de los ojos del público y las patas de indios cerca de la nariz de las personas decentes» (De la Torriente, Memoria y Razón de Diego Rivera, 1959, pág. 217).

Así es como podemos entender las quejas del Dr. Albiñana y de toda la Comunidad Española. No está en duda que algunos fueron afectados en sus intereses y que su molestia la expresaran manifestando que se sentían “amenazados” por “los feos monos” plasmados por Rivera y compañía en los tableros de la SEP. Los tableros de *La liberación del peón* eran imaginarios; pero el sistema de castas español que había incubado el propio sistema de explotación de las Haciendas y que marginaba a los indios como seres humanos de tercera o cuarta clase, era real. En todo caso, los “afectados” aprovechaban que Vasconcelos ya no estaba en la SEP, con todo y su recelo, auspiciando a los “anarquistas y comunistas”, y contraatacaban reduciendo la pintura mural de Diego a “foco hostil contra la madre patria”, que según ellos, sólo avivaba “un odio injustificado en los jóvenes corazones escolares”...<sup>285</sup> Para mucha gente, no sólo para los que deambulaban en los patios y pasillos de la SEP, esas pinturas deberían ser borradas, como fue el caso de un diputado llamado Rafael Pérez Taylor que había sido jefe de la camarilla *ex delahuertista* en la Cámara, y que sin más, se pasó al bando de los *callistas*, y luego fue nombrado, “en recompensa de su cambio político”, nuevo Jefe del Departamento de Bellas Artes por Puig Casauranc. Pérez Taylor declaró a un periodista norteamericano, a pregunta de este, que su “primer acto como Jefe de Bellas Artes” sería: “Ordenar que sean borrados los horribles monos de Diego Rivera”...<sup>286</sup> (De la Torriente, Memoria y Razón de Diego Rivera, 1959, pág. 238).

### 2.3. BUSCANDO UN HOMBRE SENCILLO Y SINCERO.

EL CHARRO MEXICANO Y... “SU PAREJA”, LA TEHUANA

No obstante los ataques, el cambio de gobierno y mecenazgo, la búsqueda por “el alma de México”, en la cual participaba la pintura mural, continuaba. Así,

*El Universal* publica otra nota que vamos a reproducir íntegra, dados los elementos que aporta para nuestra propia búsqueda de los arquetipos mexicanos en la pintura mural de Diego Rivera:

Nunca se había podido tener idea exacta y precisa del prestigio que tiene entre nosotros el Charro, ni jamás se le había considerado tan eminentemente popular como en esta ocasión en que *El Universal*, patrocinando el concurso abierto por la Asociación Nacional de Publicistas, se ha dedicado a auscultar la opinión pública para buscar sugerencias a lo que debe ser símbolo de México, la figura que encarne en el extranjero el alma del pueblo nuestro.

Efectivamente, el Charro va cada día ganando en prestigio y robusteciendo su personalidad. A medida que se avanza en el torneo y se ahonda en la encuesta, nuestros literatos y poetas, nuestros pintores y nuestros artistas van concediendo sin reservas su voto para el Charro; pero no para el charro de exhibicionismo, como podríamos llamarle, sino para el charro apuesto y sincero, sin rebuscamientos ni relumbrones; para el tipo que debe ser y es, esencialmente, el encarnador del hombre del campo fuerte y sano, sencillo en sus maneras y limpio en su espíritu.

A los votos que, fuera de concurso se han dado por ese tipo gallardo y pintoresco, viene ahora a sumarse el que nos dio ayer el notable pintor mexicano Diego Rivera, al preguntarle su opinión sobre el tipo que haya de servir para símbolo de México.

Diego Rivera nos dice: El símbolo de México, del pueblo de México está ya encarnado en el Charro. No es preciso ahondar mucho para encontrarlo, porque ya lo tenemos consagrado por propios y extraños. Ahora bien, lo que precisa es seleccionar el tipo, crear uno que tenga todos los atributos del carácter, de la fuerza, de la sencillez y hasta de la virtud de esta figura.

Porque no basta con pintar un charro más o menos gallardo, sino que es preciso reunir en él la verdad de su esencia. El charro de colorines, no es el tipo vigoroso que se necesita porque seguramente que un charro con Calendario

Azteca bordado en la chaqueta, es un charro que desmerece mucho en virilidad y fuerza. Por lo demás, en él tenemos el símbolo y ningún otro tipo nuestro se ciñe tan estrechamente a la verdad.

Sin embargo, el charro no puede ir aislado, porque sólo él no daría idea cabal de nuestro ser. Es preciso que le acompañe una figura femenina que simbolice el todo y esa figura en mi concepto, debe ser la Tehuana.

No me inclino a la china poblana, porque es un tipo falso que no tiene toda la vida de la raza. La Tehuana sobre ser más bella, más colorida y más sincera, armoniza mejor con el símbolo que se tiene que crear.

En esta breve opinión se condensa lo que Diego Rivera nos dijo ayer en tanto que daba los últimos toques a un interesante proyecto pictórico que ejecutará y en el cual dejará impresa la historia de nuestra nacionalidad y de nuestra vida (Anónimo, 1926, págs. 1-8).

Desconocemos concretamente por qué los patrocinadores del concurso, que estaban detrás de *El Universal*, lanzaban una convocatoria de esta naturaleza. Pero, cuando hojearnos las páginas de estos periódicos, podemos ver que le dedicaban planas enteras a la *Charrería*, con amplias fotografías en donde se pueden ver a los jinetes y a las “amazonas” haciendo toda clase de ejercicios ecuestres (cala de caballo, coleada de novillos, escaramuzas, etc.). Desde luego, jinetes y “amazonas” siempre portan sus atuendos confeccionados para la contienda ecuestre y se acompañan ineludiblemente de finos caballos de raza, animales que tienen en alta estima. No hay duda que en estas crónicas podemos percibir que hay un sentimiento de exaltación por lo que asumen como componente del orgullo nacional. La figura del *Charro* es parte del discurso de la historia nacional, pero “paradójicamente” se tiene conciencia de su “origen español” y también que uno de los promotores de la estampa charra fue un príncipe europeo, Maximiliano de Habsburgo o Maximiliano Primero de México.<sup>287</sup> Para el año de 1926, la figura de ese charro europeo ya había sido mexicanizada por el discurso histórico de la nación, transformada en figura mexicana por las *Asociaciones y Lienzos Charros*.

Por una parte, estos personajes habían sido trasladados del sistema de las Haciendas con sus vaqueros, caporales y hacendados a los *Jaripeos* o *ruedos*. De formar parte de las “faenas del campo”, pasan ahora a formar parte de un espectáculo que van a convertir en el Espectáculo Nacional por antonomasia. De tal manera que no es extraño que veamos a estos grupos, representados por la prensa de *El Universal*, organizados en *Lienzos* o *Asociaciones de Charros*, buscando congraciarse, como hemos dicho, con el nuevo gobierno del Estado revolucionario, a través de promocionar y patrocinar “concursos” y sondeos a la “opinión pública”, para dar con un “símbolo mexicano”. Por otra parte, el charro porta necesariamente su traje (de faena o de etiqueta) integrado con toda una parafernalia: vestidos, pantalones de campana (a la usanza de los *chinacos*) de cuero y de lana, sarapes de Saltillo, botas especiales de montar, espuelas, ataduras de cuero, sombreros anchos y toda la suntuosidad que la acompaña, prendas adornadas de plata y oro, chaquetas de botonaduras de plata, sombreros galoneados en plata, camisas y sombreros bordados con figuras de flores, águilas, búhos, serpientes. Todo este atavío tiene que ser correspondido con un caballo de raza, el cual también es equipado con la misma suntuosidad que la de “su amo”. De modo que ser charro no es propio de gente pobre. No obstante, la charrería para estos años promueve la imagen de un charro arraigado en la tradición de nuestro pueblo, para estar a tono con la nueva situación popular y nacional. El charro es básicamente un «caballero» o un «aristócrata», pero que ahora estaba siendo despojado de algunos de sus privilegios; pero que se ve convertido en un símbolo, que muy pronto va a ser presentado en medios internacionales como figura emblemática de México.

Dentro de la “opinión pública” a la que se ausculta, estaba especialmente la comunidad de intelectuales y artistas. Siendo Diego Rivera considerado como gran pintor de Palacios Nacionales, era muy significativo conseguir “su voto” para este asunto. El pintor les hace notar que “el símbolo del pueblo de México ya está encarnado en el charro”, que sólo hace falta precisar el tipo de charro. Para Diego “no basta con pintar un charro más o menos gallardo, sino que es preciso reunir en él la verdad de su esencia”. Y el pintor nos deja ver cómo el charro ahora va vestido “de colorines”, es decir, que se pretende mexicanizarlo bordando con hilos de plata su chaqueta con la estampa del *Calendario Azteca*,<sup>288</sup>

que es “el calendario” de los *antiguos mexicanos*, todo lo cual —decimos nosotros— raya en lo grotesco, lo cual —para Diego— “desmerece mucho en virilidad y fuerza”. No obstante “en él tenemos el símbolo y ningún otro tipo nuestro se ciñe estrechamente a la verdad”. Por eso *El Universal* le concede a Diego que la figura del charro debe ser la de un hombre apuesto y sincero, sin rebuscamientos. Debe ser “el encarnador del hombre del campo fuerte y sano, sencillo en sus maneras y limpio en su espíritu”. Las *Asociaciones de Charros* habían diseñado un charro cuyos atuendos ya no estaban bordados con búhos y serpientes o águilas, sino con el famoso y mal comprendido *Calendario Azteca*, es decir que se había transformado en una figura nacional. Pero Diego aparta el relumbrón y demanda un hombre sencillo y limpio del campo. No deja de venir a la mente la figura de Emiliano Zapata que ha pintado en el fresco de Cuernavaca y que porta un traje de charro de faena o de caporal, con cartucheras, fusil y sable, y la pintura de otro Zapata que viste con traje de indio, a lo Gabino Barrera, que ya sin “temor psicológico” sujeta por la brida al caballo del conquistador, a los que ahora ha conseguido derrotar y domesticar (el hacendado, descendiente del conquistador, yace muerto a sus pies).

Por si ésta explícita crítica no bastara, el pintor de Edificios Públicos, añade que el símbolo sólo puede estar completo si va acompañado de una figura femenina. El charro aislado no da cuenta del ser nacional. Pero, para sorpresa de todos, el pintor declara que la “figura femenina” complemento del Charro no puede ser la *China poblana*, sino la mujer *Tehuana*. La primera no posee toda la profundidad de la raza que tiene de sobra la segunda.

El tema y el debate venían de antes, cuando José Vasconcelos se hizo acompañar del grupo de intelectuales y artistas con el que planeaba iniciar el *renacimiento cultural* de México. Por un tiempo visitaron muchos rincones de México, situados en todos los puntos cardinales, con el propósito deliberado de tomar apuntes de la vida del pueblo y de sus costumbres, para que luego fueran trasladados al trabajo de decoración de los Edificios Públicos. El mismo Vasconcelos da cuenta de todo esto y describe especialmente cuál es la fuente de inspiración de Roberto Montenegro y Jorge Enciso en la elaboración de los vitrales del ex convento de San Pedro y San Pablo, cuyos temas son *La vendedora de pericos*

y *El jarabe tapatío* (1921–1922). En este último Montenegro va a representar a la *China Poblana* ejecutando la famosa danza mexicana, precisamente con uno de estos elegantes charros, que son acompañados por músicos dotados de vihuela y arpa en lo que parece ser la plaza de un pueblo del Estado mexicano de Jalisco. Mientras que Diego Rivera se vio subyugado, en sus viajes al Istmo de Tehuantepec, en el Estado mexicano de Oaxaca, por estas mujeres de las cuales pudo pintar desnudos portentosos que le han valido ser comparados con la pintura *primitivista* de Paul Gauguin.

Las «hermosas tehuanas». Para Diego la *China Poblana* “es un tipo falso que no tiene toda la vida de la raza.”<sup>289</sup> Pero la *Tehuana* es “más bella, más colorida y más sincera”, de manera que “armoniza mejor con el símbolo que se tiene que crear.”<sup>290</sup> El pintor no ve en esta “pareja” del charro y la tehuana a unas figuras de relumbrón, sino la base natural para la construcción de una nueva civilización, que debe erigirse hasta alcanzar una nueva raza de hombres, los hombres del mañana.

Diego había expuesto su posición sobre el tema de la Tehuana en 1925, en una conferencia que sustentó ante la *Asociación Cultural Istmeña* de la ciudad de México.<sup>291</sup> El pintor les diseñó un dibujo para su distintivo y para el *membrete* del papel de su correspondencia. Una vez realizado el dibujo, le pidieron que lo explicara. El pintor dijo que él sólo había querido referirse a la intención de la *Asociación*. Explicitó los símbolos: el Istmo está representado por una lengua de tierra; los dos mares que lo flanquean han sido indicados por líneas ondulantes y conchas marinas; encima del Istmo puso un libro que es iluminado por una antorcha que es sostenida por una mano. La espiral de la concha simboliza la evolución. Dice:

Creo que la región istmeña, con las poblaciones retiradas más al sur de ella, tiene la misión de crear una civilización netamente mexicana (Rivera, Una conferencia de Diego Rivera, 1925, pág. 70).

Diego se va a explicar, con una de sus peculiares teorías. Escribió: millones de hombres, con las mayores facilidades y los mejores medios viven en la América

nórdica, más de lo que otros poseen en otras partes, pero necesitan expandirse. Visualmente, por el norte, América parece un embudo y esta forma indica que inevitablemente los del norte avanzarán hacia el sur y al hacerlo empujarán “a la menos densa raza mexicana”. Así, asimilarán para el norte a los que, en México, no tengan personalidad; mientras que los más firmes se van a ir “reconcentrando en Oaxaca o Tehuantepec”, dicho todo esto en “sentido espiritual”.

Al reconcentrarse allí, la importancia del Istmo será mayor, porque es allí donde la raza india se ha mantenido fuerte y porque la raza tehuana ha mantenido su vigor gracias a su cohesión, como los yucatecos, y será indudablemente el principal aporte para la recreación de México así como probable, seguramente, lo sean también las poblaciones de Centro América. Esta cohesión subconsciente, y por lo mismo verdadera, hace que Tehuantepec mantenga la belleza inusitada que posee (Rivera, Una conferencia de Diego Rivera, 1925, pág. 71).

Refiere Diego que en su visita al Istmo de Tehuantepec, acompañado de Vicente Lombardo Toledano,<sup>292</sup> este le confió: “Aquí es donde los egiptólogos deberían venir a estudiar”. Tehuantepec es “absolutamente armónico y absolutamente bello”, así debieron ser en la antigüedad, Creta y Egipto. Para el pintor “Lo que defiende la cohesión de una raza es su estética”. Luego, abundando en sus teorías dice, al margen de su condición de artista: primero el hombre defendió la especie, después “todo lo originó el gusto”. Es el caso que necesitamos una mesa que esté a la altura de nuestras manos; pero escogemos la forma y la materia a nuestro gusto. Así fue originada la civilización y ahí las mujeres son relevantes, pues “son esencialmente civilizadoras”. Todo este preludio para afirmar una teoría aparentemente feminista o pro *tehuanista* de la vida, que dice:

La mujer fue la primera que bordó, que se arregló los cabellos, que se fijó en las formas: pero no sólo en el arte, sino seguramente en la ciencia fue la primera, pues menos ocupada en la pelea por la vida pudo tener más ocasiones de contemplar y de reflexionar. Las mujeres de Tehuantepec conservan todo ese sentido estético para vestirse, para moverse, para danzar y con él



cuidan también la brillantez de su inteligencia... (Rivera, Una conferencia de Diego Rivera, 1925, págs. 71–72).

Las Tehuanas son de una inteligencia plástica, como ellas mismas.

Y prosigue con su peculiar teoría de la evolución de la vida. Cuando el elemento mexicano ya construía maravillosos monumentos, el elemento del norte “era casi un animal salvaje”. Por eso el elemento del norte ahora es más joven y materialmente más fuerte; pero como tal carece de los sedimentos que se han depositados en “las razas antiguas”.

Así: Ustedes —los de Tehuantepec— que son fuertes, tienen ese depósito espléndido todavía. Aunque el número sea pequeño, se impondrán (Rivera, Una conferencia de Diego Rivera, 1925, pág. 72).

A continuación pasa a explicar el significado simbólico del dibujo para el membrete de la *Asociación*. La figura central de brazos abiertos significa la raza; la mujer joven cavando la tierra simboliza la generación ya formada; el azadón representa el símbolo de la voluntad; la mujer más joven que deposita una semiente “es alegoría de la más joven generación”, la que estudia. Hacia abajo, el banano y la palmera representan “la tropicalidad”, el Istmo. Las conchas, representan por su espiral, el progreso, “la cuna de la vida”, pues albergan el molusco que “es uno de los seres más primarios”, un germen de vida animal de donde ha nacido la belleza. Venus es vida, pero también es el amor. La evolución de la vida va siempre hacia la belleza. La posibilidad de Tehuantepec es doble, pues posee dos mares, pues los pueblos propulsores fueron siempre marítimos. Han sido pueblos “propulsores y masas que accionan impulsadas”: los griegos peninsulares, los italianos, los españoles, nórdicos escandinavos, los insulares ingleses.

Y Diego continúa con su teoría de “la evolución de la vida”, que a veces se torna biologicista y que ahora es una pedagogía. Los Estados Unidos, tiene una masa central y dos enormes litorales, por tanto ante ellos hay que ser duros para resistirles. Y ahí, los tehuanos tienen gran papel. Pero lo que destruye “la

personalidad de un país” es la abdicación “de la mujer”, por eso la *tehuana* tiene un gran papel. El día que Tehuantepec centralice el sur (Chiapas, Yucatán, Centro América) “surgirá otro gran núcleo de civilización en América”, lo cual remontará a México que aportará así al desarrollo Americano. La unión de los dos mares está simbolizada por “las manos de la raza zapoteca” que se extienden de uno a otro, lo cual está señalando acabar con la injerencia extranjera que impidió el desarrollo mediante el establecimiento del Canal de Panamá. Pero estas son maniobras extranjeras que no podrán impedir la “razón biológica” que se abrirá paso. Cuando el Canal llegue a embotellarse (atascarse), entonces el Istmo “será el punto a donde concurrirá el comercio internacional” mediante el ferrocarril. Prevalece en América la falta de originalidad, “desconocemos a los indios de América del Sur”, pero el Norte necesita de “las materias primas” del Sur, para lo cual el ferrocarril Pan–Americano es estratégico. Y Diego va pasando de su simbología a conclusiones geo–políticas y económicas:

Cuando esté hecho ese ferrocarril, el capitalismo del Norte tendrá ya el medio de extraer los productos que quiera; pero Indo–América se conocerá entre sí, porque no hay empresa del capitalismo que no lleve en sí misma el germen de su destrucción y esa ley no la ha hecho el hombre (Rivera, Una conferencia de Diego Rivera, 1925, págs. 73–74).

El Istmo unirá el Norte al Sur, el Este al Oeste. Todo hombre de América contactará con esta raza istmeña. Y aquí está la razón por la cual para Diego Rivera la mujer *Tehuana* en complementación con el *Charro*, es el símbolo “representativo” de México.

Volviendo a la nota de *El Charro y la Tehuana*. Al final *El Universal* anuncia que Diego está dando los últimos toques “al proyecto pictórico que ejecutará y en el cual dejará impresa la historia de nuestra nacionalidad y de nuestra vida”, es decir al proyecto del mural de la Escalera Magna del Palacio Nacional. Para cerrar ya esta ronda de notas de prensa, sólo mencionaremos la que en forma alarmista dejó testimonio del accidente que tuvo Diego pintando los frescos de Chapingo.

La nota, también de *El Universal* del 4 de febrero de 1927, inicia afirmando que el pintor, al caer de los andamios, se encontraba “luchando entre la vida y la muerte”:

Diego Rivera, como de costumbre, se encontraba pintando uno de los salones de la Escuela de Agricultura de Chapingo, que de tiempo atrás viene decorando y para el efecto, trabajaba subido en un andamio de tres y medio a cuatro metros de altura. De pronto, un movimiento en falso, la pérdida del equilibrio o una lamentable desviación de su pie, originó la caída y Diego vino al suelo causándose graves lesiones (Anónimo, *Diego Rivera Está Herido*, 1927, pág. 1).

En Chapingo le hicieron “curaciones de emergencia” y luego lo trasladaron a la Ciudad de México. Terminaron llevándolo “a su domicilio de Mixcalco número 12, donde varios médicos procedieron a examinarlo y a clasificar sus lesiones”.

El pintor presenta, desde luego, una fractura del cráneo que le produjo fuerte conmoción cerebral; tiene profundas contusiones en el tórax y la región abdominal y escoriaciones múltiples en distintas partes del cuerpo. Los médicos han clasificado todas esas lesiones principales como de “observación”, reconociendo desde luego la gravedad de las mismas” (Anónimo, *Diego Rivera Está Herido*, 1927, pág. 1).

La nota refiere que “los amigos de Diego Rivera”, al enterarse lo fueron a visitar al domicilio del artista para conocer su estado.

Los médicos han hecho todos los esfuerzos aconsejados por la ciencia para evitar un desenlace fatal; pero no será sino hasta ahora cuando pueda saberse algo en definitiva (Anónimo, *Diego Rivera Está Herido*, 1927, pág. 1).

Caer puede ser algo fortuito, pero hacerlo en medio de una actividad frenética y sin descanso y sin alimentarse con normalidad es otra cosa. El golpe debió ser muy doloroso, pero Diego pudo reponerse.<sup>293</sup> En algunos pasajes de sus

memorias contadas a Loló de la Torriente, el pintor refiere sus experiencias con la marihuana y el peyote (la “viznaga sagrada de los huicholes”). Recuerda Rivera:

Si cuando me caí en Chapingo hubiera trabajado aquellas horas con el auxiliar del maravilloso tónico, que en realidad es el peyotl, seguramente no me hubiera ocurrido el desagradable accidente. Desgraciadamente el peyotl es muy difícil de obtener en México y, en aquella temporada, yo carecía de él... (De la Torriente, *Memoria y Razón de Diego Rivera*, 1959, pág. 250).<sup>294</sup>



### 3. EL PALACIO NACIONAL, MOLE DE PIEDRA Y SÍMBOLO “DE LA VOLUNTAD NACIONAL”

#### 3.1. LOS VETUSTOS EDIFICIOS PÚBLICOS

José Vasconcelos planteó la necesidad de adquirir y subrepticamente construir edificios para que dieran albergue a las diversas dependencias de la que tal vez haya sido la primera y más clara conquista del programa social de la «Revolución Mexicana», la loable Secretaría de Educación Pública de México. Así lo afirma este peculiar político e intelectual en la parte de sus memorias que tituló como *La Tormenta*. También, por esta y otras fuentes, sabemos que “extendió la invitación” especialmente a una nueva generación de los pintores de México, para que estos participaran en la reforma arquitectónica de los edificios seleccionados y que estaban siendo adaptados o reformados para el ejercicio de la función pública.<sup>295</sup> Obviamente, los artistas participarían en el «decorado» de los muros. Los casos más notorios de estas reformas arquitectónicas fueron el antiguo edificio de *estilo barroco*, el ex Colegio de San Ildefonso (erigido entre el siglo XVI y XVIII) que ya en época independiente se adaptó para albergar a la Escuela Nacional Preparatoria y para el que se construyó, en estilo “colonial”, un anexo entre 1902–1910 que ahora conocemos como «Anfiteatro Bolívar» (Ahí Diego Rivera pintó en 1922 el primer mural conocido como *La Creación*);<sup>296</sup> el antiguo Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, que recientemente había sido cuartel y depósito de escombros, reestructurado por Vasconcelos (el decorado del Ábside de la ex Iglesia fue comisionado al pintor Roberto Montenegro, que aplicando *témpera*, plasmó en 1922 *El árbol de la ciencia* o *El árbol de la vida*).<sup>297</sup>



El jesuita Francisco Javier Clavijero, a mediados del siglo XVIII, fue prefecto de estudios en este que fue el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Aquí, al lado izquierdo, se puede ver la parte posterior del ex Templo. La calle es de República de Venezuela, antes *Calle de la Cerbatana* (foto: Rubén Espinosa Cabrera). El Ábside fue decorado por Roberto Montenegro en 1922, a instancias de José Vasconcelos.

Y desde luego, está el caso del edificio de la nueva Secretaría de Educación (SEP) en cuyos muros Diego Rivera pintaría por cuenta propia un muy sentido y ya cavilado “Retrato de México”.<sup>298</sup> El edificio de la SEP se levantó “sobre las ruinas de un viejo proyecto de Escuela Normal” *para Señoritas* y refiere José Vasconcelos, que detrás de los escombros de esta Escuela Normal se encontraba “un hermoso patio de arcadas”, que en tiempos virreinales fue parte del antiguo Convento de la Encarnación y que después, en el siglo XIX, albergó a la Escuela de Leyes.<sup>299</sup> Desechando el viejo y feo diseño y haciendo un nuevo proyecto el patio fue aprovechado anteponiéndole un ante patio y un palacio nuevo. Y añade Vasconcelos:

En el sitio del actual antepatio colocaba un pabellón o sala de actos estilo porfirista; es decir: con mansarda francesa del siglo XVIII. El patio del fondo era uno de los más bellos ejemplares del Renacimiento español de la Colonia. Seguir ese mismo estilo en toda la obra era lo indicado. (Vasconcelos, 2000, pág. 64, Sub. Nuestro).

Como podemos ver a simple vista, se trata de edificios que fueron concebidos para el culto y para la enseñanza religiosa, incluso para las obras de caridad y que luego, ya en tiempos de la Independencia y de las “Leyes de Reforma”, fueron desmantelados, saqueados y luego usados como cuarteles militares. Ahí, en los muros de estos patios, Diego Rivera empezó a concretar el despliegue de su concepción muralista de la pintura, rompiendo con la idea decorativista del arte, tan querida en la época y tan diletantemente identificada con el Arte. Ahí, la decoración se metamorfoseó en muralismo.

Fue en aquellos años de reformas arquitectónicas del «primer cuadro», entre 1922–1925, cuando Diego Rivera y sus compañeros del sindicato de pintores y artistas revolucionarios, recibieron los máximos ataques por su intervención en la decoración de los edificios arriba mencionados. Diego no sólo fue acusado de “pintar feos monos”, sino incluso de no saber coordinar su concepción plástica con los estilos arquitectónicos de los Edificios. Diego tuvo que defenderse de las críticas, para lo cual escribió algunos textos en la Revista *Arquitectura*. Escribe el pintor que para una libertad plástica que consiguiera crear “una decoración de acuerdo con el ambiente del lugar”, como en el Anfiteatro de la Preparatoria, que se destinaba para sublimes actos culturales universitarios (conferencias, conciertos), había escogido un tema abstracto como el de “los orígenes de las Ciencias y las Artes” (la “historia esencial del hombre”). Diego afirma que buscó adaptar su pintura “de la manera más íntima y orgánica posible” con el edificio. Por ejemplo:

La abundancia de ornamentación en la arquitectura, que encuadra las superficies pintables, y el promedio de la disminución perspectiva, dadas las distancias entre el muro del fondo de la escena y las primeras y últimas filas de asientos para los espectadores —puntos de vista obligados y fijos— impuso



la talla de los personajes (de cuatro metros) y la simplicidad de su estilo (Rivera, Textos de Arte, 1996).

Se trata de un muro en el que Diego pintó en gran escala y también la primera vez que —decía él— la pintura moderna actual se empleó... en la “gran decoración”, pero “no como pintura oficial y burguesa” que estuviera destinada a llenar los muros de palacios y alcaldías en todas partes del mundo.<sup>300</sup> Como sabemos, años más tarde, Diego revelaría que su proyecto pictórico contemplaba la “historia de la Filosofía” (estados históricos del pensamiento), que partiría del pitagorismo (vida antigua), que en cierta manera fue pintado saliendo de “la concha” del muro del Anfiteatro, y que concluiría con la filosofía marxista (vida actual), en el vestíbulo cercano a la calle. Decía el pintor:

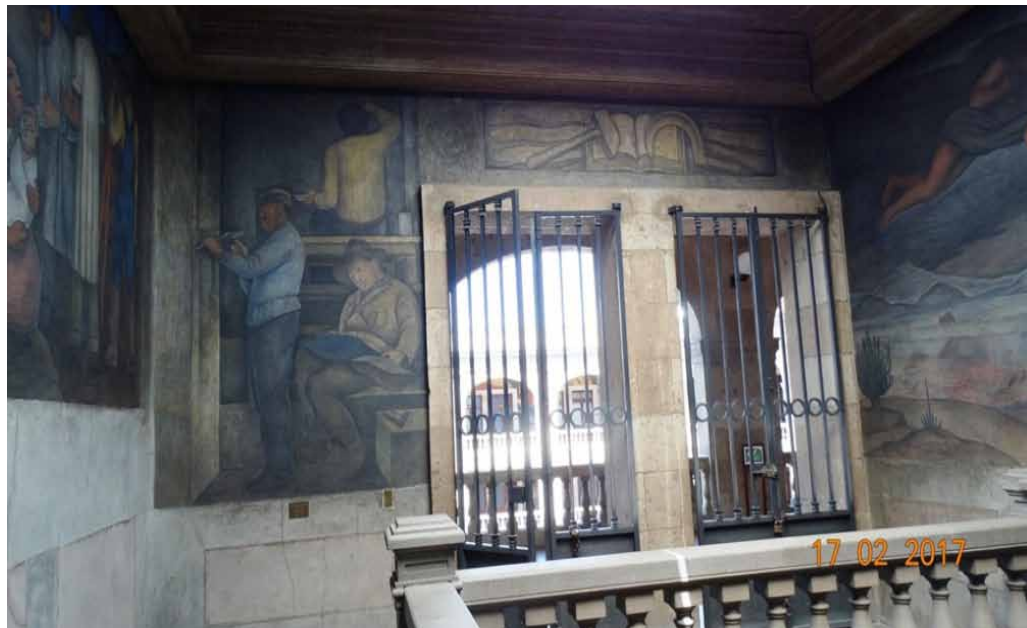
Este proyecto convenía al estilo del edificio, barroco-colonial, es decir, la típica mezcla hispano-italiana con dejo flamenco de carnosidad exuberante americana que caracterizaba al colonial-mexicano de los siglos XVII y XVIII.

Pero fue en el periódico *El Universal* en donde Diego contestó furibundo con motivo de un fuerte ataque que recibió en otro periódico (*Excelsior*) por parte de un arquitecto de nombre Juan Galindo. Ahí mismo hizo explícitos ciertos pormenores de la pintura mural que tiene que lidiar con sus otros colegas plásticos (Rivera, Sobre Arquitectura, 1996). Digo refiere que fue calumniado por un “falso concepto de la plástica”. Por un lado, Galindo lo acusaba de “entrometerse” en el trabajo de la fachada de la SEP que estaba a cargo del Ingeniero militar Federico Méndez Rivas y del escultor Nacho Asúnsolo (el frontón), acusación que Diego refutaba simplemente poniendo como testigo al ingeniero Méndez Rivas, a la sazón ingeniero en Jefe de la totalidad de la obra; por otro lado era acusado de infringir “las intangibles leyes de construcción de escaleras” (ironizaba el pintor), a propósito de su intervención en los dilemas arquitectónicos, estructurales y funcionales, que planteó el levantamiento de la escalera lateral del Patio del Trabajo (en el nuevo edificio de la SEP). En su réplica, Diego dejó claro que la arquitectura “es un arte en que se trabaja con formas y color en volumen [...] un arte más completo y más complejo”, pero no ajeno a la pintura y la escultura...

[...] porque tan volumen, tan color, tan claroscuro tiene un edificio como una estatua, y la distribución lógica, razonable y útil a su objeto de una “planta”, base de la razón de ser y la vida plástica de toda arquitectura obedece a las mismas causas y leyes en un cuadro... (Rivera, 1996, pág. 50).

Y, por lo mismo, el arquitecto “tiene que reunir en sí mismo las dotes de un pintor y un escultor”. Estas leyes de que habla Galindo “son comunes a toda la plástica”, por tanto el escultor y pintor que las ignore no son tales. Por eso un pintor o un escultor no puede ser un intruso en el territorio del arquitecto, máxime cuando hay cosas que pueden ser “del sentido común”. Un Francisco E. Tres Guerras (1759–1833) fue pintor y escultor, un Manuel Tolsá (1791–1816), fueron grandes de la arquitectura *Colonial* (y no —fustiga Rivera— como el *fifi vernáculo* que es Juan Galindo que tiene título “gracias a los estudios que pagó su papá”). Por lo demás, su decorado —dice el pintor— se apegaba a la convocatoria de la SEP, en la que participó “instado por Vasconcelos”. Diego sólo pidió modificar un “ínfimo detalle”:

[...] el pretil de la plataforma central de la escalera (debía) terminase en ángulo recto y no en curvo, para encuadrar con la línea vertical producida así las figuras que a los lados de la puerta se hicieron según las bases del concurso.



Diego Rivera. *Autorretrato*, Fresco 1924 (*El pintor, el escultor y el arquitecto*). La escalera central, en la SEP desde el tercer piso, con el pretil terminado en ángulo, como lo concibiera Diego Rivera (Foto: Rubén Espinosa Cabrera, 2017).

Más adelante, Rivera da pormenores de como él expuso sus puntos de vista sobre el problema funcional de la Escalera, ante una junta de arquitectos que lo solicitaron y que estuvieron de acuerdo con el pintor en la solución que él veía

y que por lo demás era “de sentido común”.<sup>301</sup> Toda esta discusión ha quedado plasmada en el Tercer Nivel de la Escalera en cuestión, en donde Diego pinta muy significativamente su autorretrato con el tema *El pintor, el escultor y el arquitecto*, “al modo en que lo hicieron los pintores italianos de frescos”, como oportunamente advierte Valeriano Bozal cuando valoró la estética de Diego Rivera a través de sus autorretratos, observando críticamente su decurso de pintor parisino de las vanguardias a pintor mexicano de murales.<sup>302</sup>

Además del tema de la escalera, Diego expuso concretamente la dificultad plástica que le planteó el espacio arquitectónico y la manera como terminó resolviéndolo:

Se encargó al autor la decoración de los muros de los corredores de la Secretaría de Educación Pública. El edificio presentaba en estas partes bien pocas probabilidades para el desarrollo de un decorado pictórico, dada la distribución y proporciones de sus claros y macizos, pues siendo el ancho de los corredores insuficiente para ofrecer punto de vista para una pintura de escala medianamente monumental, había que trabajar teniendo en cuenta el punto de vista del conjunto (único que por lo demás es sostenible en la gran decoración), y en tales condiciones las superficies pintables no tenían visibilidad desde los ejes del patio, así es que el pintor hubo de componer su decoración con las diagonales; además el estilo neorrománico bastardo mezclado a una especie de renacimiento francés, por momentos, y otras veces tan sólo a la total carencia de proporción y estilo, impidieron poder desarrollar en la pintura las búsquedas de expresión genuinas no solo en temas, sino en lo más intrínseco de la obra, como el autor hubiera querido poder hacer (Subrayados nuestros, Rivera, Textos de Arte, 1996, págs. 76–77).



Fachada principal del edificio de la Secretaría de Educación Pública, en la actual Calle de la República de Guatemala. En el remate se puede ver el frontón con el conjunto escultórico de Minerva, Dionisos y Apolo. Foto: Rubén Espinosa Cabrera, 2017.



Edificio de la Secretaría de Educación Pública como actualmente puede verse en la esquina de las calles de Belisario Domínguez y República de Argentina. Diego Rivera lo calificó como “fortaleza militar porfiriana”, probablemente deslindando su responsabilidad de la composición general de sus pinturas murales en dicho edificio, o tal vez ironizando sobre el gusto estético de José Vasconcelos. (Foto: Rubén Espinosa Cabrera, 2016).

Diego destaca la dificultad para desarrollar un «decorado pictórico» de tipo monumental entre los estrechos corredores cuyos muros pintables quedaban semiocultos por las arcadas que rodeaban los Patios (en cuadro), lo cual complicaba conseguir un «punto de vista de conjunto». De manera que tuvo que recurrir —como afirma— a “las diagonales” para resolver el problema de la composición. Además el edificio era desproporcionado y adolecía de *estilo*, o de un solo estilo. En las *Memorias* que Diego le contó a Loló de la Torriente, el pintor subraya el estatus militar del jefe de obras, el ingeniero Méndez Rivas, apuntando que el nuevo edificio de la SEP finalmente quedaba terminado en “el más perfecto estilo de cuartel de lujo porfirista”. Y esto contrasta con la idea de José Vasconcelos, quien consideraba que el patio que sería reformado “era uno de los más bellos ejemplares del Renacimiento español de la Colonia” (podemos ver la animadversión que Rivera le guardaba al secretario de Educación). Pero, como decimos, el pintor acometió la tarea y puso en juego su experiencia plástica para conseguir la expresión que él buscaba, al margen de la idea *decorativista* de Vasconcelos. Como se puede leer en el siguiente párrafo:

[...] sin embargo, dentro de los anteriores límites, se planearon las decoraciones del primer patio y la escalera, en forma de traducir por la plástica los motivos y el tema, algo que fuera del pueblo a quien la obra estaba destinada; en tales condiciones compuso el pintor la decoración de este edificio procurando ahondar en sí mismo, eliminando día por día algo de aquello que no le era realmente propio, ya que si lograba una expresión más o menos completa, pero totalmente verdadera de él, esto llenaría el objeto que aspiraba, puesto que él (Rivera mismo) es una unidad idéntica a las miles que forman la masa trabajadora mexicana; el artista no tuvo que ponerse en una postura espiritual o filosófica, menos aún colocarse en un plano político sino simplemente escuchar su más hondo sentir idéntico al de todos sus compañeros. (Subrayados nuestros)(Rivera, *Textos de Arte*, 1996, pág. 77).



Vista parcial de las arcadas y corredores de los tres niveles en el Patio del Trabajo de la SEP. En la parte de la azotea, a la derecha, se puede ver el posterior del frontón, que fue una idea propuesta por José Vasconcelos a Ignacio Asúnsolo (Son las esculturas de Minerva, Apolo y Dionisos). (Foto: Rubén Espinosa Cabrera).

Entonces, no obstante las dificultades reales y la crítica subjetiva para poner en marcha su proyecto plástico pictórico (la propia Arquitectura de los edificios, la crítica de los “nauseabundos imitadores porfirianos *pompier*”, la reticencia y el ecléctico *gusto* de José Vasconcelos) el pintor continuó en su profundización del conocimiento de la técnica del *fresco*, aplicada a los muros de unos vetustos edificios coloniales a duras penas renovados en estilos igualmente eclécticos. Y también, en los mismos muros, volcaba su concepción de una “pintura revolucionaria”, como lo podemos ver en el párrafo siguiente del mismo artículo de Rivera:

Siendo la Secretaría de Educación Pública, más que ningún otro edificio público, el Edificio del Pueblo, el tema de su decoración no podía ser otro más que la vida de ese mismo pueblo; trató el pintor de condensar ese tema y ordenarlo de acuerdo con la arquitectura que decora. (Rivera, *Textos de Arte*, 1996, pág. 78).

Y hasta aquí lo dejamos, pues el pintor pasa a describir cómo distribuyó los motivos y los temas de la decoración, lo que aquí ya no vamos a referir, puesto que nuestro objetivo sólo es mostrar cómo Diego estaba consciente de que debía coordinar su proyecto general con las arquitecturas que le iban saliendo al paso, controlando paulatinamente la técnica del fresco y ahondando en la fundamentación de su pintura revolucionaria o muralística. Ahora pasemos a ver algunas características del edificio público por antonomasia que nos interesa, el del Palacio Nacional, en cuya escalera principal, como venimos reiterando, Diego Rivera pintó “la epopeya del pueblo mexicano”.

### 3.2. ¡UNA PINTURA MURAL, HACER PINTURA MURAL!

#### Y UN CAUDILLO CON INSÓLITAS IDEAS PICTÓRICAS

Empeñado en instrumentar su idea plástico–pictórica, Diego Rivera hubo de hacer antesala, todo yendo de un Palacio a otro.

No obstante que Vasconcelos ya no pudo continuar sosteniendo o “apoyando” las decoraciones de los edificios públicos, la actividad muralista de los artistas rebeldes continuó. Después de fuertes tensiones experimentadas por la renuncia de José Vasconcelos al cargo de Secretario de Educación, Diego Rivera y su equipo pudieron seguir y concluir las pinturas proyectadas para los muros del edificio de la SEP. Además, la idea de Vasconcelos de “hacer obra pública” construyendo nuevos Edificios en vez de alquilarlos y/o comprarlos ya hechos, fue más o menos retomada por otros funcionarios, miembros del nuevo Gabinete Presidencial, como por ejemplo el Ingeniero o Arquitecto Alberto J. Pani (1875–1955), personaje que no fue del agrado de don José, lo que este deja entrever en sus *Memorias*.<sup>303</sup> Por el contrario, el arquitecto Alberto J. Pani era un viejo conocido y amigo del pintor,<sup>304</sup> relación que se hizo patente cuando Diego Rivera fue invitado a pintar los muros de la escalera del cubo del edificio del Palacio Nacional, por diversas instancias, la del ingeniero Agrónomo Marte R. Gómez, la del citado arquitecto Pani, la mayor instancia del General Álvaro



Obregón y, seguramente, con el aval del que, en los años de máxima planeación y ejecución del *Mural*, entonces se erigiría como el “jefe máximo de la Revolución”, don Plutarco Elías Calles, fundador de Partido Nacional Revolucionario.

Varios lustros después, en las *Memorias* relatadas a Loló de la Torriente, Diego Rivera ha querido subrayar las circunstancias en las que se dio su “contratación” como pintor-decorador en el Gobierno de Álvaro Obregón, circunstancias que, como hemos referido en otras partes de este escrito se remontan a sus últimos años en *Montparnasse* y en donde estuvieron involucrados como intermediarios promotores, algunos personajes de la caótica política y del arte de aquellos años, como Alfonso Reyes, Alberto Pani y el pintor David Alfaro Siqueiros. Repasemos brevemente la posición del pintor sobre el cliché que venimos escuchando en México, que José Vasconcelos, cuando fue designado rector de la Universidad Nacional de México, invitó a Diego y a otros artistas, para que pintaran los muros de los edificios públicos.

Al relatar lo que había pasado en la primera entrevista que tuvo con el impulsor del “renacimiento mexicano”, Diego presenta la imagen de un José Vasconcelos soberbio e impositivo, lo ve como «un político mexicano “intelectual”»,<sup>305</sup> como un sabio presumido que está fuera de la realidad y que incluso la admiración que el rector Vasconcelos decía profesar por Lunacharsky era una impostura. El pintor no sintió sincero al funcionario Vasconcelos cuando, como prueba de su afecto por el pintor y sus “planes de propaganda”, le dio dos abrazos y le dijo que uno era para él y otro para el ministro soviético de Cultura y muchas otras incómodas cosas más, dichas en el estilo *sincerote* de nuestro pintor<sup>306</sup> (De la Torriente, Diego Rivera. *Memoria y Razón*, 1959, pág. 134).

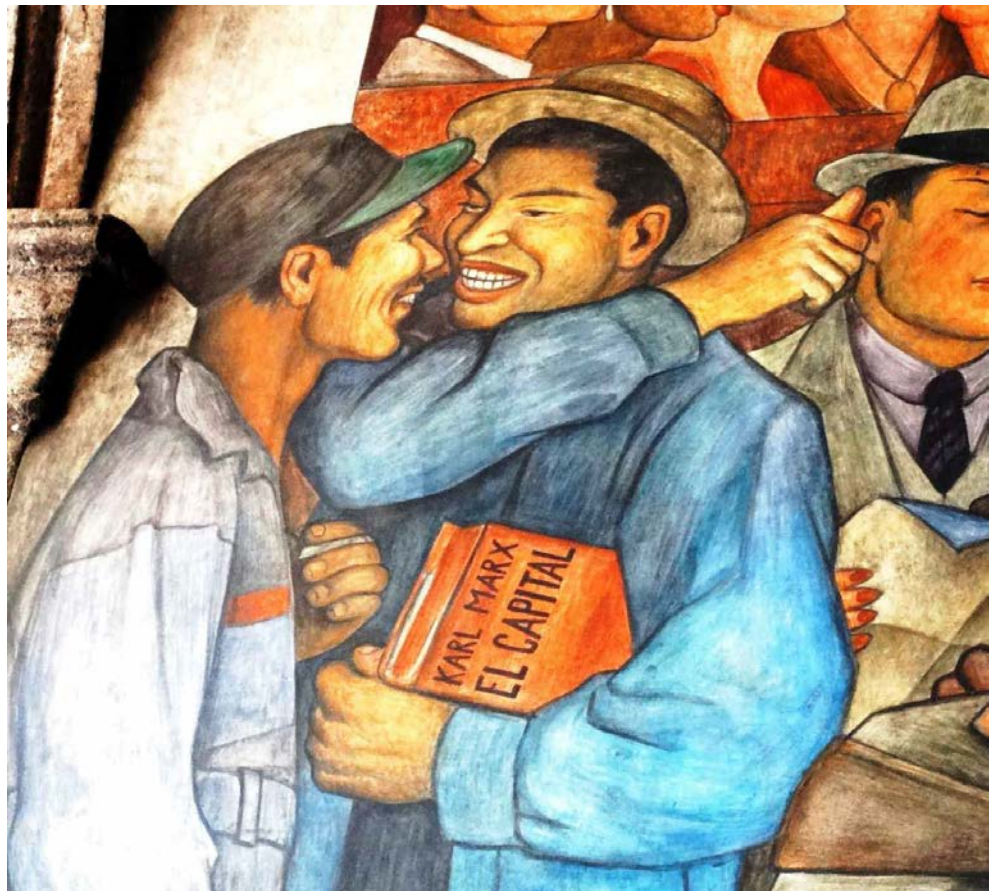
Diego, por ejemplo, afirma que, por un lado, Vasconcelos lanzaba críticas a los incultos militares que se habían hecho del poder, para inmediatamente dejar su diferencia confesando su pasión por la Filosofía.<sup>307</sup> Pero que reparando para sus adentros en su situación —la de Vasconcelos— respecto de su jefe, el caudillo Álvaro Obregón, quien era el militar en turno en el poder, llegó a decir: “no

hombre... ¡qué barbaridad! ¡Dios nos libre de que los filósofos gobernasen!” (De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 136). Dice Diego que al final Vasconcelos le afirmó que él y su “Estado Mayor efébo,”<sup>308</sup> estaban dispuestos a secundarlo *camaraderilmente* en sus planes de pintor. Además vuelve a poner en boca de Vasconcelos las siguientes palabras:

Ya me hablaron, Pani y Obregón, del plan que usted trae de propaganda cultural, como el que estableció Lunacharsky... Vamos a ver, en seguida, la manera de arreglar esto con los FFNN (Los Ferrocarriles Nacionales), porque ya sabe usted que están con mucha dificultad, desórdenes y falta de material y temo que sea difícil coordinar el servicio que ellos nos den... (De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 136).<sup>309</sup>

Escuchó a Vasconcelos, que parecía hablar para sí mismo. Lo siguió escuchando en silencio y, dentro de todo lo que el rector hilaba, Diego sólo retuvo “el encargo” que el Rector le hizo y que al principio le pareció absurdo, pero que el pintor empezó a visionar considerando la idea para su proyecto pictórico (De la Torriente, 1959, pág. 134). Le “encargó”, que hablara con Vicente Lombardo Toledano y que entre ambos vieran de planearla:

[...] preparar una edición de *El Capital* de Marx, pero condensado, extractado, que forme un volumen pequeño, impreso claramente, que cueste unos cuantos centavos y que a los sindicatos podamos dárselo regalado. Un libro que quepa en el bolsillo del saco de los obreros, los hombres del campo, los empleados públicos, los estudiantes... ¡de todos los que saben leer! Empiece usted, desde mañana mismo, a trabajar en una carátula y unas doscientas viñetas que condensen las ideas del libro hasta para los que no sepan leer, para lo cual usted se llevará de aquí, esta misma tarde, su nombramiento como consultor y dibujante del Departamento de Bibliotecas de esta rectoría... (Subrayado nuestro, De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 136).



Detalle del muro sur del cubo de la escalera del Palacio Nacional, el joven comunista organizando al obrero con el capital bajo el hombro. (Foto: Rubén Espinosa Cabrera).

Refiere Diego que a la mañana siguiente se presentó a trabajar al Departamento de Bibliotecas y Ediciones (oficina probablemente instalada en el ex Convento de San Pedro y San Pablo) y que ahí encontró, entre otros, a José Clemente Orozco, su antiguo condiscípulo de la Academia quien entre irónico y amargo le dijo:

¿Cómo le va? [...] ¡Ya está usted aquí Panzón, ya cayó en el mismo agujero!... Ahora verá... ¡no más!... [...] ¡Aquí no se puede hacer nada, nada más que empolvarse y vegetar haciendo pinches<sup>310</sup> dibujos para no tener que caer en la tarugada de convertirse en profesor de dibujo...! ¡carajo! (De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 138).<sup>311</sup>

Pero Diego, aunque desacreditaba en general a Vasconcelos, no consideró estulto el encargo de publicar con *viñetas* un extracto de *El Capital*. En su fuero interior (siguiendo la *Memoria*) pensó que era muy seguro que Vasconcelos desconocía el contenido de la *crítica de la economía política*, y tragándose el coraje y poniendo su proyecto pictórico por delante, le pareció que tal actividad de difusión, haciendo las correctas citas del “libro central del mundo moderno” (*El Capital*) podría ser útil en el camino de configuración de su proyecto plástico–pictórico. Además, él mismo no tenía en mente reducir su proyecto a trabajo rutinario de viñetas, ni conformarse a pasar sus días en el “agujero” de un adaptado edificio Público.<sup>312</sup> *Ipsa facto* se puso a trabajar en las *viñetas*, pero no hubo nunca tal edición. Tal vez Diego pudo ahí albergar en su mente las imágenes que años más tarde plasmaría en un plano del muro sur de la escalera del Palacio Nacional (*México de hoy y mañana*), en el que años más tarde terminó pintando la hierática figura de Carlos Marx, que apuntando con el brazo derecho y el dedo índice a la tríada revolucionaria (un obrero de overol azul que porta cartucheras y fusil y que da su mano a un campesino también armado y a un soldado) les señala el camino hacia un México futuro de economía socialista planificada; mientras que en la mano izquierda sostiene un pliego en donde con letras muy claras se puede leer un texto “condensado” (como quería Vasconcelos) que retoma Diego del Manifiesto Comunista:

Toda la historia de la sociedad humana hasta el día de hoy es una historia de LUCHA DE CLASES. Para nosotros, no se trata precisamente de transformar la propiedad privada, sino de abolirla; no se trata de esfumar las diferencias de clases, sino de la destrucción de estas; NO SE TRATA DE REFORMAR LA SOCIEDAD ACTUAL SINO DE FORMAR UNA NUEVA. CARLOS MARX.

Antes, hay otras escenas en donde el pueblo mexicano guiado, por el Partido Comunista, se ha enfrentado a un orden del que sólo se han beneficiado la “trinidad reaccionaria” de los truculentos banqueros, los capitalistas, el clero corrupto y la *militarocracia* que se dan “la buena vida” a costillas del menesteroso y crédulo pueblo; en el mundo se escenifica la ofensiva de los fascistas, mientras que en el centro de una ciudad de México incendiada se lleva a cabo

la revolución proletaria contra el fascismo y contra el capitalismo. En el plano inferior izquierdo pinta también la figura de un sonriente y joven comunista mexicano, que porta bajo el brazo *El Capital* de Karl Marx, que organiza o platica con un obrero que sostiene un poderoso martillo con el brazo derecho y que se apoya en un muro que están construyendo; el joven comunista, con el otro brazo en escorzo, señala hacia atrás en donde se ve al rector de la Universidad Nacional el doctor Alfonso Pruneda (1879–1957) arengando a los estudiantes en el tema del “socialismo burgués” o “colaboracionismo de clases”. Imágenes que estarían expuestas ante todos estos grupos sociales que Vasconcelos le había enlistado a Diego, encomendándole un librito que pudiera ser comprendido por “los que saben leer”, e incluso “para los que no saben leer.”<sup>313</sup>

Luego de lo que habría sido su primera jornada como “consultor y dibujante”, Diego Rivera encaminó a José Clemente Orozco a la calle de Viena del barrio de Coyoacán, en donde se encontraba el raquítico estudio del escéptico pintor. A esas alturas, Orozco le había confiado a Rivera quien escuchaba sus quejas, que ya era un renegado del trabajo de sus compañeros de la Academia de San Carlos, que ya se había “cansado de la vida”, que estaba “desilusionado del sesgo que (había tomado) la política de la revolución...”<sup>314</sup> En grandes trozos le contó toda su historia personal: desde los tiempos del *Barbizón mexicano*, la “pintura al aire libre” que él nunca aceptó (1912); sobre su única participación en la Revolución (1916) repartiendo *bilimbiques* entre la población de la ciudad de México, bajo la dirección del retornado Gerardo Murillo (el *Dr. Atl*);<sup>315</sup> sus peripecias cuando partió a San Francisco (1917) y hasta el momento en que, *el Goya mexicano*,<sup>316</sup> vuelto a México (hacia 1920) “con la visión aún viva del México romántico, revolucionario”... llegó a encontrarse con “un México semipacificado, burocratizado, militarizado y abyecto”, en los años cuando en México *La revolución degeneró en gobierno*, según había definido uno de esos *pelados* revolucionarios. Revolución «degenerada» que puso de rector de la Universidad a José Vasconcelos, el cual, subraya Diego:

[...] con estúpida inconciencia, falta de gusto y criterio, nombró al genio de la plástica moderna americana como empleado del Departamento de Bibliotecas y Ediciones para hacer viñetitas destinadas a las ediciones de los clásicos.

Los dos pintores —uno optimista y otro pesimista— salieron del angustioso estudio de la calle de Viena, cruzaron el río *Churubusco* y tomaron rumbo al viejo panteón de *Xoco*, luego continuaron intercambiando sus contrapuestos puntos de vista hasta el borde de una ladrillera, en donde “un grupo de gentes contemplaba el horno encendido que humeaba magníficamente”. Repentinamente, el horno arrojó por en medio del humo, una gran bocanada de fuego y Diego a su vez lanzó una decidida y sentenciosa frase a José Clemente:

Con todo hay que hacer algo... hay que luchar con ellos hasta dominarlos, *fregarlos* [...] para que podamos pintar lo que nos dé la gana [...]

Orozco, que miraba expresivamente el grupo de gente y el horno, ya sin ironizar, respondió en el mismo tono a Diego;

Bueno, Panzón, a darles, o nos chingan o los chingamos [...].



Detalle del *fresco* *La Familia* (1926) en el corredor del tercer piso del Antiguo Colegio de San Ildefonso, del pintor José Clemente Orozco. Es la escena que refiere Diego Rivera que vieron atrás del Panteón de Xoco, en la ladrillera, cuando pactaron «chingar» a los que los estaban «chingando» (Foto: Rubén Espinosa Cabrera, 2016).

Loló de la Torriente afirma que no pasaron dos años cuando (en 1925) ya Orozco, en el tercer piso del patio principal de la Escuela Nacional Preparatoria, pintaba con técnica *al fresco*, precisamente aquella escena: “el horno y las gentes que vieron aquella tarde”.

Esta conversación entre Diego Rivera y José Clemente Orozco (que recuerda la sostenida con Siqueiros en París), se realizó a tres meses de su llegada, cuando Diego aún estaba emborrachado de ese México que él había visto “hermosamente dramático” y cuando aparentemente conservaba “lo suficiente del período de agitación y lucha para fascinar con su belleza trágica”, aunque José Clemente se había encargado de reseñarle la parte “decadente” que empezaba a notarse luego de que se aplacara la “ola revolucionaria”. Pero a los tres meses el pintor se impacientó, pues no llegaba la hora de implementar su proyecto y objetivos, que en los primeros meses de su regreso a México, consistían en organizar trenes de propaganda cultural y popular y la escuela de constructores (los que Vasconcelos presumía conocerle y asimilaba con métodos de Lunacharski), a la par que realizar su primera experiencia de pintura mural (De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 154). Diego ya experimentado en las técnicas plástico-pictóricas (excepto en la del *fresco*) y ya en México con su propio proyecto de pintura mexicana, aguzó su entendimiento y sus sentidos resuelto a concretarlo. Le reveló a Loló de la Torriente:

Obregón había dotado doscientos treinta mil pesos en el presupuesto<sup>317</sup> para ambos proyectos y el pintor se preguntaba, ¿bueno, y por qué no empezamos? Volvió la vista hacia Vasconcelos, ¿estaría saboteando el proyecto? (De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 155).

Diego afirma que hubo sabotaje de parte de Vasconcelos, que este “capitalizaba la desorganización” en que se encontraban los ferrocarriles por esos días en que seguían siendo usados por las distintas facciones militares y políticas, es decir que no se usaban como normalmente se había hecho, como infraestructura del comercio. Para Diego Vasconcelos no aplicó autoridad, ni voluntad para permitir los proyectos del pintor. Sobre el tema de la escuela, el rector

simplemente comunicó que había dispuesto de 200 000 pesos de la partida asignada, para sus propias urgencias, quedando solamente 30 mil pesos para que Diego “hiciera lo que quisiera”. Diego “mandó muy lejos” a Vasconcelos<sup>318</sup> (De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 156).

El final de esta historia también fue revelada a Loló. El pintor buscó a Pani para comunicarle que regresaría a Europa “para trabajar un tiempo y volver con fondos propios”, advirtiéndole que se percataba de que eso implicaba sacrificar “la emoción intensa que su país le había producido” y “sacrificando también los deseos inmensos de traducir esa emoción en pintura”. Pani concertó una cita con el presidente Obregón, el cual, en un par de desayunos en donde el presidente le convidó “tacos de machaca” un desayuno “muy mexicano”, convenció a Diego Rivera de quedarse y llevar a cabo su proyecto.

Trajeron café, frijoles, tortillas y un guiso del norte que olía muy sabroso (un “machacado de venado”, acompañado de una “salsa de chile”). (De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 157).

El presidente lamentó que “ese licenciado” (José Vasconcelos) “esté dificultando nuestros proyectos”. Luego, *El Manco de Celaya* cambió la plática y “empezó a hablar de sus recuerdos”. Al final, le hizo saber que él, Álvaro Obregón, no tenía más que una palabra. Lo invitó a su despacho y en el camino al Palacio Nacional, Diego expuso su asunto al Presidente. Ahí, en el patio principal del Palacio, Diego junto al manco escuchó el clarín y la marcha de honor, luego subieron al despacho presidencial. Obregón ya tenía “una comunicación” para Vasconcelos que decía más o menos esto: en vista de no haberse cumplido las disposiciones... respecto al establecimiento de trenes de propaganda cultural popular y escuela de maestros constructores... le encargaba que inmediatamente se ejecutara lo convenido y cesara a los subalternos y responsables... y las medidas legales para quienes recayera la responsabilidad de la destinación de los fondos señalados en el presupuesto a fines que no fueran los convenidos... Ante la mirada de Obregón, Diego le dijo “efectivamente mi general, veo que Obregón no tiene más que una palabra”... Pero, le expresó su deseo



de que Vasconcelos no fuera removido de su puesto, pues era evidente que ahí le pedía la renuncia. Y según Diego, Obregón le dijo que él creía saber lo que pensaba el pintor:

Efectivamente caballero, tiene usted razón. La revolución está escasa de intelectuales. Allá en los principios ellos no creían en ella ni en nosotros... Temían. Se abstuvieron y luego, pasada la hora, la mayor parte se echó, por despecho, en brazos de la usurpación y la reacción acabando por salir del país... (De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 159).

Los pocos especímenes de esta “raza”, mayormente habían sido enviados a puestos diplomáticos, otros a cargos administrativos, p. ej. Cravioto, Pani, Alessio, los hermanos Sáenz. “La revolución —le dijo Obregón— tiene pocos, muy poco intelectuales. Y agregó:

No es que yo me interese o sienta simpatía por ese licenciado Vasconcelos. Más bien es lo contrario. Es cierto que fue antirreleccionista y maderista, pero emparentado con don Porfirio (Díaz) apenas acabó sus estudios fue abogado de la casa “Person and Son”, esos ingleses del petróleo que tanta guerra han dado a la revolución...

Obregón recalca la animadversión que Vasconcelos sentía por “los revolucionarios”, pues en sus proclamas de los años de la revolución “no nos bajaba... de bandidos y asesinos, venales y ladrones”... (Lo mismo a Zapata, que a Carranza o Villa), pero ahora, en los momentos de “reconstrucción de la patria”, no tenía a quien “llamar para rector y ministro”. Es decir, a Diego no le agradaba Vasconcelos pero tenía que aceptar estar bajo su comando, si quería ver realizado su proyecto.). El presidente le pidió aplazar sus proyectos, encontrar “algo en que quisiera trabajar inmediatamente” (evitar confrontar “al licenciado”), lo “pensara bien” y hablar con Pani para que “encontraran algo”. El pintor se dispuso a ver a Pani. Diego intercala nuevamente una “revelación”, pues refiere que al salir del Palacio Nacional, bajando por la escalera se detuvo largo rato en el descanso “contemplando los muros del cubo”.

Allí mismo donde lo había sorprendido, en una contemplación semejante, don Félix Parra en 1910. Estos muros de la escalera de Palacio, siempre, desde niño, lo habían intrigado extrañamente y recordó el anfiteatro de la Preparatoria respecto de cuya decoración los pintores habían hablado y debatido también, desde 1910, alrededor del *Dr. Atl...* ( que interrumpieron por el estallido de la revolución maderista y la huida del dictador Díaz, De la Torre, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 160).

Mostrando el pintor nuevamente su desaguisado con Vasconcelos en “la invitación para pintar los muros de los edificios públicos”, nos quiere hacer pensar que en su plática con Obregón, él ya había decidido “algo en lo que quería trabajar inmediatamente”, es decir en su proyecto y sus objetivos.

Recordó que durante sus últimos años (de residencia) en Europa, había llevado consigo las copias azules de los planos del anfiteatro y que sobre su cuaderno de notas, de Italia, había un croquis, hecho en Rávena, para la pintura mural del fondo del anfiteatro (De la Torre, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 160).<sup>319</sup>



*Lupe Rivas Cacho*, primera *tiple* de las *tandas del Principal* y primera modelo de Diego Rivera (Foto de 1926).



Diego Rivera. Detalle del fresco *La Creación*. Alegoría de *La Esperanza*. Parece que el modelo para esta figura también fue *Lupe Rivas Cacho*. (Foto: Rubén Espinosa Cabrera, 2017).



Diego Rivera. Detalle del fresco *La Creación*. Alegoría de *La Comedia*. La modelo es *Lupe Rivas Cacho* (Foto 2017: Rubén Espinosa Cabrera).

El pintor afirma que así se lo expuso a A. J. Pani (quien sin duda estaba más que enterado de la posición de Obregón), que ya tenía dos posibilidades. Esa noche,

seguramente ya relajado, luego de ir a ver la *Revista* al Teatro Lírico, fue a cenar a *Los Monotes* con los actores de la *Compañía Beristáin*, Leopoldo Beristáin, Ortega, Prida, Castro (¿Castillo?) Padilla y la *primera tiple* Lupe Rivas Cacho, que en esos días acaparaba la atención de los *tandófilos*.<sup>320</sup> Al otro día, en el desayuno, Diego Rivera le dijo a Obregón: “mi general ¡encontré qué hacer!”

Empezaré una experiencia por la que tengo ambición desde hace muchos años... ¡pintura mural, hacer pintura mural! (De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 161).

Entonces, y según esta *visión diegoriveriana*, Diego, a poco más de tres meses de su regreso de Europa, contaba ya con una diáfana definición: inmediatamente se pondría a pintar un México dramáticamente hermoso y en formato de *Mural*, replicando lo que había observado en su viaje a Italia, pero *mexicanizado*. Incluso ya había elegido a su primera *modelo mexicana*, la bella Lupe Rivas Cacho, una de las 46 *tiples* que hubo en el México de aquellos años. Volvió a probar los sabrosos “tacos de *machaca*” preparados por la única mano del General Obregón, quien le dijo que “él era de una sola palabra”, y este lo invitó a que marcharan juntos por segunda vez a Palacio Nacional, en donde le tenía una sorpresa.<sup>321</sup> El pintor sostiene que el caudillo le hizo notar que por haber estado tantos años fuera de México, probablemente Diego no recordaba ya el País, que él, gran estratega, “no entendía de eso (de pintar un muro)”, pero que suponía que se trataba de “representar a todo el país condensado como un comprimido, claro (que sería), ¡un comprimido muy grande!” Y *El Manco de Celaya* de golpe le soltó su propia idea:

Mire, si yo fuera pintor, podría hacer... porque ¡verá usted! Yo tengo en la cabeza como una cinta cinematográfica en la que están impresionados todos los lugares por donde he pasado... Puedo... si quiero... hacer pasar de nuevo esa cinta de adelante atrás, de atrás adelante y lo veo todo con todos sus detalles... —preguntó el general— ¿Tiene usted una cinta igual? (De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 161).

Diego, impresionado, le contestó que no. Pero ya estaba resuelto, pintaría un México dramáticamente hermoso, representando a todo el País, en un “gran comprimido” que pudiera ser observado como una pieza de cinematografía, que puede ir “de adelante atrás, de atrás adelante”, con todos sus detalles, en formato de Mural. Y haciendo gala de “sobrenatural poder de retención”, capaz de recordar nimios detalles:

El “*Manco*” hizo pasar la cinta de su cerebro... Por ejemplo, decía... (y citaba el nombre de un lugar). Su faz se transformaba. Fijaba los ojos hacia adelante como si efectivamente viera con ellos la cinta y señalando, con la mano, lo que veía: “Mire, allí está... tal y cual cosa... Zutano, y hacía una maravillosa descripción de lugares, paisajes y gentes”... (De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 162).

Todo esto y más intercambiaron el Pintor y el Caudillo en el trayecto al Palacio Nacional, en donde todas las mañanas le aguardaba al general su guardia personal, una compañía de *pelados* muy *correosos* (indios muy fuertes y resistentes), de indios *yaquis* de su natal Sonora. En el despacho Obregón pidió “un pase y un taquígrafo” para conformar el oficio que le firmaría a Diego:

*En uso de las facultades extraordinarias otorgadas por el Poder Legislativo al Ejecutivo de mi cargo y como Jefe Supremo del Ejército Nacional, en aplicación del artículo..., de la Ordenanza de ese Ejército que faculta a los Jefes de él para requerir los servicios civiles, si se consideran indispensables para el servicio del Ejército y del País, dando al civil provisionalmente y mientras dure el desempeño de la Comisión, el cargo de militar que sea necesario para su desempeño, se confiere al ciudadano Diego Rivera Barrientos despacho de **general de brigada**, mientras dure esta comisión, cuya duración se determinará a juicio y discreción del Jefe nato del Ejército Nacional, Presidente de la República (al calce firma Álvaro Obregón).*

Luego, el visionario Caudillo le extendió un pase cuasi-plenipotenciario a los ferrocarriles, para que sin preocupación, el Pintor pudiera desplazarse e “ir otra

vez, a ver a México”. Por último le dijo: cuando lo conozca (a México) venga y ya podrá “hacer la pintura que quiera”... Diego intentó devolver el tajante y enérgico oficio dirigido a Vasconcelos, pues tampoco buscaba perjudicar a quien, como fuera, le había dado cabida en el “renacimiento mexicano”; pero el presidente Obregón le dijo que lo guardara “por si algún día lo llega a necesitar”. Añadió que ordenaría la tesorería le pagara el sueldo por el empleo que el despacho anunciaba (*general de brigada*), 20.00 pesos diarios que entonces ganaba un general (el salario mínimo habrá sido de 1 peso o menos al día).<sup>322</sup> Diego “fue” a México e “impresionó su propia película más emotiva que visual”. Tres meses después inició el mural del anfiteatro de la Preparatoria (De la Torre, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 163).<sup>323</sup> Pero tuvo que pasar un año para “digerir” el “Retrato de México” y plasmarlo en diversos formatos y en los muros del edificio de la Secretaría de Educación Pública (en 1923) que ya hemos referido. Pero, dejemos aquí este asunto del diferendo Rivera–Vasconcelos, al parecer mediado por Álvaro Obregón, en donde cada uno al final hizo su tarea.

### 3.3. UNA ANTIGUA FORTALEZA HISPANA “DE ORDEN TOSCANO,” PARA... UN MURAL MODERNO Y MEXICANO

En esta tercera parte, y para seguir con algunas de las vicisitudes que Diego Rivera confrontó con su proyecto plástico–pictórico, al intervenir en los muros de los Edificios Públicos, vamos a retomar un libro que al paso del tiempo se ha convertido en un artefacto cultural en sí mismo. Nos referimos al libro del cronista de la vieja Ciudad de México, don Artemio de Valle Arizpe (1888–1961). *El Palacio Nacional de México. Monografía Histórica y Anecdótica* (De Valle Arizpe, 1936). No sólo porque contiene algunos pormenores de la construcción de este emblemático edificio, sino porque su escritura es contemporánea, prácticamente paralela, del mural que Diego Rivera pintó en el cubo de la escalera principal, ambos, la crónica y el mural, fueron concluidos por las mismas fechas, en 1935. Entre paréntesis, hay que decir que México entró en la órbita del *logos* occidental, cuando inició la fabricación del Palacio Nacional.

Al final del capítulo xxii de su crónica, don Artemio, de manera sumaria, nos recuerda por qué la antigua *fábrica* se convirtió en el símbolo del poder en México:

Fue morada de los reyes mexicanos; propiedad particular del conquistador de México, Hernán Cortés; luego, de la de sus descendientes; después asiento del Gobierno Colonial y vivienda suntuosa de sus virreyes; por él cruzó la efímera y deslumbrante corte del emperador Agustín I; en seguida fue morada de sus presidentes republicanos, para tornar a ser mansión de otro desventurado e iluso emperador (Maximiliano de Habsburgo), y de nuevo la República puso allí sus poderes. (De Valle Arizpe, 1936).

Y marcando el paso del tiempo, el cronista hace la diferencia:

Los virreyes, los emperadores, han cedido el lugar a los presidentes; los togados antiguos, a quienes se rodeaba de tanto respeto y de autoridad, han dejado de transitar por escaleras y corredores en donde los aguardaban los litigantes, en fila, ansiando manifestarles su veneración, inclinándose muy rendidos a su paso; y, en su lugar, cruzan ahora senadores, ministros, militares, diputados, otros elevados funcionarios, a quienes, aunque ejercen mayor poder, no se les trata en esta época democrática con igual acatamiento que a los de tiempos pasados. Todo ha cambiado: los nombres, las personas, las cosas. (De Valle Arizpe, 1936).

Mirada optimista que reconoce unas nuevas condiciones de un nuevo manejo (“democrático”) del avejentado edificio. Y don Artemio nos trasluce el preciso momento en que él ha concluido su crónica (posiblemente también por instancias de los mismos que ofrecieron a Diego los tres muros del cubo de la escalera principal del Palacio Nacional):

¡Cuánto tiempo ha transcurrido desde que don Luis de Velasco<sup>324</sup> adquirió esta vetusta casa, hasta estos días del año de 1935! Tres siglos y setenta y tres años más. Y sin embargo, hubo un día, que fue el siguiente al en que España adquirió este Palacio para asiento de sus virreyes. Se dijo: “Hoy lo compró don

Felipe II.” O bien, “ayer lo compró su Majestad, que Dios guarde.” Y después, el tiempo fugitivo empezó a pasar y a pasar, inexorable, a correr incesante. Se ha ido alejando hasta transcurrir tres siglos y muchos años más, hasta llegar a este lluvioso mes de agosto (del año de 1935) en que escribo estas páginas (El mismo año en que Diego Rivera concluyó y firmó el Mural de la escalera. (El subrayado es nuestro, De Valle Arizpe, 1936, pág. 375).

El cronista dibuja a grandes trazos la imagen exterior del Palacio. Se trata de un edificio pesado, uniforme, monótono, lleno de balcones y ventanas, aislado, que se levanta (en los días en que don Artemio escribe) entre el Arzobispado y el Mercado...<sup>325</sup> Su fachada, color de lodo, es sin gracia; muchas ventanas cerradas; un reloj que no anda; un asta bandera, en que (para deshonra de los mexicanos) hace poco flameaba un pabellón extranjero... (El de los Estados Unidos<sup>326</sup>)... Al dar vuelta al edificio... se pueden ver cuarteles, ventanas y más ventanas y más puertas. Un conjunto (arquitectónico) de aspecto insignificante e insulso (De Valle Arizpe, 1936, pág. 282). Una construcción que —decimos nosotros— en el transcurso de toda su vida un mexicano, medianamente en el uso consciente de su padecida identidad, difícilmente puede pasar inadvertida, al menos en cuanto al habitante medio de la Ciudad de México.<sup>327</sup> Mole, obviamente de piedra, que en el imaginario mexicano, ha sido uno de los máximos símbolos del poder, la casa del “que todo lo puede” y/o del que “las puede todo”, como se dice en el *argot* de las democráticas clases bajas, “el chingón”. Edificación omnipotente no sólo por erigirse, durante su historia, como sede de los múltiples gobiernos de los mandatarios de la Nación; sino incluso por haber sido la residencia de virreyes y “emperadores”, y aún como quiere el discurso de la Crónica de la Conquista, el lugar en donde previo se encontraban las «Nuevas Casas de Moctezuma Segundo».





«Aquí estuvieron las Casas Viejas de Moctezuma hasta 1521», dice el mosaico, en el que hoy se encuentra la benemérita institución del Nacional Monte de Piedad. Las antiguas “casas viejas”, están en lo que fue la *Calle del Empedradillo* (1869–1928), hoy *Calle del Monte de Piedad* de Ciudad de México. La estructura de esta fábrica y sus fachadas tiene el mismo aire arquitectónico que el del Palacio Nacional, se puede ver aquí la famosa ‘piedra india’ de *tezontle*, que los arquitectos neo clásicos despreciaron en sus días.

A partir de su lectura realista (moderna) de las *Crónicas* y documentos fundacionales de la Nueva España, nos refiere don Artemio que luego de intrincadas y leguleyas vicisitudes, la edificación supuestamente habría sido levantada por...

[...] el noveno y fastuoso rey de México y que se llamó después de 1521 ‘Casa Nueva de Moctezuma’ y que Carlos V cedió a Hernán Cortés (por Cédula de Barcelona de 27 de julio de 1529), (y que) fue ya, desde principios del año

de 1562, de la propiedad de la corona de España, y desde entonces se le dijo Real Palacio (Subrayado nuestro, De Valle Arizpe, 1936, pág. 36).



Placa de talavera que recuerda que el edificio se levantó sobre lo que habría sido “el Palacio de uno de los “reyes aztecas”, se puede nítidamente apreciar la piedra de tezontle. El edificio actualmente es el Monte de Piedad y mira de frente uno de los costados de La Catedral Metropolitana de Ciudad de México (Foto: Rubén Espinosa Cabrera).

En su historia ya de cinco siglos, el pesado edificio fue punto militar y burocrático. Todavía en los días en que Diego Rivera pintaba el Mural de la Escalera, en sus patios, pasillos y despachos ministeriales, concurrían gente de toda clase, pues en México, como dice don Artemio, “no había quien no tuviera que ver con el gobierno”. Por la escalera subían grupos de empleados parsimoniosos hasta la pereza, distinguidos por su mal sumar y su mala ortografía, viudas reclamando sus pensiones, agiotistas, ministros, (todo tipo de solicitantes) subían, algunos ágilmente, otros con paso taciturno. Se movían hacia los ministerios de Hacienda, de Gobernación, de Justicia, de Guerra y Marina.<sup>328</sup> En su momento, un pasillo conducía a las habitaciones del Presidente. En el enorme Palacio...

El presidente vive como preso; (pues) el amor nacional es tan grande, que teme que se le escape al pueblo de entre las manos.<sup>329</sup>

Uno que otro presidente suele dar audiencia al empezar a gobernar; después se cansa de oír una misma cosa, y se declara incomunicado... El público solo accede a él, cuando se muere (De Valle Arizpe, 1936, pág. 286).

La edificación llegó a concentrar al mismo tiempo: la Cámara del Senado (“los hombres de juicio”); la Sociedad de Geografía y Estadística; la Cámara de Diputados (ex Capilla–Teatro Real); el Tribunal de Cuentas, el Tribunal de Justicia, el de Guerra, los cuarteles militares, la Cárcel, Archivo de la Nación, el Correo Mayor, Hacienda. De manera que la tradición virreinal de concentrar ahí “todos los poderes”, fue continua (el religioso lo tenían a un costado en la *Calle del Arzobispado*).

Como se puede suponer, la apariencia arquitectónica actual del Edificio ha sido resultado de varias etapas de reconstrucción. El material empleado en sus muros es de cantera gris del viejo pueblo de *Los Remedios*, de piedra del pueblo de *Xaltocan*, de La Villa, de *Chiluca* y de la famosa ‘piedra india’ conocida como *tezontle*. Para el labrado de las primeras canteras, por orden de Hernán Cortés, fueron empleados maestros de los pueblos de Texcoco y de Otumba. Las crónicas de la conquista adjudican a Hernán Cortés “la fundación de la Ciudad de México”, pues este se empeñó en que ahí mismo, sobre las ruinas de Tenochtitlán, se erigiera la nueva ciudad, utilizando la piedra de las múltiples arquitecturas prehispánicas destruidas o derribadas. La reedificación de la nueva ciudad —nos informa don Artemio— fue *signada* por el franciscano fray Toribio de Benavente *Motolinía*, como obra apocalíptica y prodigiosa:

Dios castigó esta tierra y a los que en ella se hallaron, así naturales como extranjeros [...] La séptima plaga fue la edificación de la gran ciudad de México, en la cual los primeros años andaba más gente que en la edificación del templo de Jerusalén. [...] Allí murieron muchos indios, y tardaron muchos años hasta los arrancar de cepa, de los cuales salió infinidad de piedra. (De Valle Arizpe, 1936, pág. 25).



Vista actual de la fachada del Palacio Nacional, tal y como quedó luego de la última reforma a cargo del arquitecto Pani y del ingeniero Petriccioli, que le agregaron el remate de arcadas del cuarto cuerpo, entre 1925–1928. Fue la calle de la *Plaza de Armas* y actualmente la calle lleva el nombre de *José María Pino Suárez* (Foto: Rubén Espinosa Cabrera, 2016).

La ciudad en su “fundación”, así reedificada y significada, tuvo al principio un aspecto hosco y sombrío, “feudal”, de auténtica fortaleza, el mismo que tenían las llamadas ‘Casas Viejas’ del *Conquistador* Hernán Cortés. Y con igual tono arquitectónico de “imponente aspecto militar”, se veían las ‘Casas Nuevas’, que a la postre serían la base del Palacio Virreinal, a su vez soporte del actual Palacio Nacional. Esta apariencia de la ciudad de México con el tiempo se habría suavizado, cuando los nuevos gobernantes europeos fueron controlando (conjurando) sus temores y fueron revistiendo las fábricas con fachadas platerescas y renacentistas. Los torreones y las almenas se preservaron pero ya como elementos decorativos; no obstante el Palacio no dejó de tener ese aspecto de “fortaleza destinada a la defensa”, como se puede ver en una estampa que publicó en su tiempo “el primer historiador de México” e integrante del partido conservador don Lucas Alamán (1792–1853).<sup>330</sup>

La descripción del cronista abunda, como lo explicita su título, en múltiples anécdotas, cada una escogida para significar los distintos capítulos del libro que cruzan por las distintas épocas del Palacio, que obviamente son parte de “los

períodos de la historia de México”. Aquí sólo vamos a recortar arbitrariamente las partes en donde don Artemio nos brinda las imágenes arquitectónicas más notorias, las cuales a su vez fueron promovidas en distintos tiempos por cronistas y viajeros que llegaron a visitar en su momento la enorme fábrica.

Por ejemplo, por el Doctor Isidro Sariñana nos enteramos que desde un principio el Palacio fue una fábrica de orden toscano. Una lonja de arcos de cantaría con tres hermosos patios. Y entre las diversas secciones que integraban el conjunto, una Capilla Real dotada de un...

[...] retablo de altar de orden corintio, en cuyas paredes colaterales tenía dos puertas medianas iguales de orden dórico. Pilastras, arquivadas, frisos y cornisas de relieve, pintadas de jaspe, cimacios, filetes y modillones dorados. Doce lienzos de los patriarcas de las sagradas religiones, de estatura entera y de elegante pincel. Sobre la pared de la fachada principal estaba la torre de la campana de reloj.

El edificio pasó por todo y pese a su predisposición de fortaleza no pudo evitar ser asaltado, como en el gran tumulto de 1624 del que dio “testimonio” don Carlos de Sigüenza y Góngora (1645–1700), quien asevera que en la revuelta enfilada contra el Virrey don Diego Carrillo de Mendoza y Pimentel, Marqués de Gelves y conde de Priego, no sólo hubo participación de los indios, “sino de todas las castas”. En el asalto fueron arrojadas bolas de brea, la muchedumbre apedreada e incendió el Palacio. Según “los testimonios”, se culpó a los indios y se les castigó severamente por haber roto el freno de la obediencia, sin embargo, “les otorgaron la merced de la vida a todos los españoles” (que habían sido los verdaderos conspiradores. La noche de los disturbios, el Marqués de Gelves, y su familia, lograron esconderse en el convento de San Francisco. Los españoles, respondieron contra los indios con bandos, con medidas verdaderamente draconianas (prohibieron reuniones de más de cinco indios, prohibieron el pulque, cortaron manos y ahorcaron en la plaza pública del Arzobispado). Luego de un tiempo, el Palacio fue “reparado, reedificado y alhajado con toda suntuosidad”. Nos dice don Artemio que los nuevos planos para la reparación que fueron aprobados por Madrid, se encuentran entre los documentos compilados por

el cronista y escritor don Luis González Obregón (1865–1938), quien los habría recibió del *Archivo de Indias*. Por estos planos se puede ver que la edificación se extendió y que se le hicieron muchas modificaciones.

(Como ya se dijo) Por dentro tenía el Palacio [...] amplísimos patios de dimensiones vastas, rodeados de corredores; éstos estaban sostenidos por arquerías de piedra, las que vemos ahora, y antes lo estuvieron sólo por columnas con zapatas de madera labrada. Su fachada siguió con la apariencia pesada de antes, con su misma poca gracia de líneas. Se conservaron los baluartes de la esquina, aunque ya no con el recio aspecto que les habían dado los virreyes previendo ataques. Se cuidó que no se edificaran en sus costados edificios que le igualaran en altura. Quedó como una especie de ruda ciudadela en medio de la urbe.

Entre el reinado de Carlos II y el de Felipe V se dio fin a la puerta del centro y a la de Honor. Encima de los dinteles de estas puertas, se encontraban inscripciones latinas (que luego fueron borradas) dentro de óvalos que están sostenidos por dos leones tenantes. Entre las columnas de Hércules un par de escudos reales labrados y realzados. Y se podían ver otros grandes escudos de España tallados “a manera de repsteros barrocos de cantería.”<sup>331</sup>

En otra descripción de 1768, a cargo de Juan Manuel de San Vicente,<sup>332</sup> nos dice don Juan Manuel, parafraseado por don Artemio:

(El Palacio) Está sito en la Plaza Mayor, haciendo frente (al) Poniente, cuya longitud, tomada de Norte a Sur es de setecientos y veinte pies geométricos, y quinientos veinticinco de fondo, que componen en el todo de su cuadro cuarenta y dos mil varas, correspondiendo por sus cuatro frentes a dos plazas y a dos calles, cercado con centinelas y garitas, por donde de noche corre la palabra cada cuarto de hora, resguardándolo a mayor abundamiento en los dos extremos del dicho principal frente, dos torreones, como castillejos, que sobresaliendo desde sus cimientos a la demás fábrica, tira ángulos cada uno a cuatro diversas calles con varias troneras para asestar artillería en caso necesario. Adórnanle por los frentes de las dos plazas [...] hermosas portadas,

multitud de balcones y rejas, con un gran reloj en medio, y encierra dentro de su espaciosa fábrica a más de las dilatadísimas viviendas de los señores virreyes y crecidas familias, una gran sala y secretaría de despacho del Superior Gobierno (Subrayado nuestro, De Valle Arizpe, 1936, págs. 95–96).

El mismo don Juan Manuel de San Vicente retiene y describe, muy probablemente para los reyes de España, un curioso cuadro del virrey y su séquito (Don Carlos Francisco de Croix (1699–1786), el Marqués de Croix), cuando este hacía sus salidas públicas y se le veía asistir a “las funciones señaladas en el ceremonial palatino”, especialmente cuando acudía a la Catedral “para oír la misa que (en Nueva España) se celebraba por la salud del Rey”...<sup>333</sup> En el texto de don Juan Manuel, podemos percibir la actitud y parte del fasto que rodeaba a los que regentaban el edificio del Palacio.<sup>334</sup> De San Vicente también menciona que la fachada que se encontraba en la *Calle del Arzobispo* (actualmente la Calle de Moneda), lucía muy elegante por sus “rojos muros de tezontle” y por sus “grandes balcones de hierro vizcaíno”. Mientras que la fachada (que ahora es la *Calle del Correo Mayor*) había sido muy modificada, pues antes estuvo decorada con los ojos de buey que “le daban mucho carácter y la elegancia peculiar en el estilo Luis XV.”<sup>335</sup>

Un paréntesis. Otra pieza que también sería incorporado para reafirmar el poderío de la fábrica, aunque no era propiamente arquitectónica, fue la de una *imagen venerada*.<sup>336</sup> En 1763, con motivo de una epidemia llamada *matlazáhuatl* murieron miles.<sup>337</sup> Entonces, el Ayuntamiento y el Cabildo Eclesiástico resolvieron “como último medio”, “poner a la ciudad bajo el amparo de la Virgen de Guadalupe”, jurándola como “su patrona”. Hay que decir que, si el Palacio Nacional es uno de los símbolos máximos del poder, en las representaciones culturales de los mexicanos, una simple “estampita” de la imagen de esta Virgen ha sido en el pasado y sigue siendo en el presente, una potencia mucho mayor, mucho más pesada que la propia mole de piedra. Las autoridades virreinales y las propias de los diversos Gobiernos Independientes, lo mismo liberales que conservadores y aún los intervencionistas, sabedores del poder que ejercía la venerable virgen entre los indios y “las castas”, tuvieron especial cuidado para que nunca faltara su imagen en el interior del Palacio.

Dos famosos personajes que habitaron en el Palacio, como el inquieto Fray Servando Teresa de Mier y Guadalupe Victoria (“el primer presidente de México”), lo sabían muy bien: el primero difundió la idea que la imagen de la Virgen de Guadalupe se había impreso, no en la *tilma* del “indio Juan Diego”, sino en la capa de Santo Tomás a quien, según Fray Servando, en realidad los prehispánicos lo habían confundido con *Quetzalcóatl*. Mientras que, don Guadalupe Victoria, todo mexicano sabe que adoptó el nombre de Guadalupe por ser el más ferviente de los devotos de la *Virgencita del Tepeyac* con lo cual quería manifestar el triunfo final de “la madre de todos los mexicanos”. De tal manera que, en 1828, cuando se instaló la Cámara de los Diputados (en el mismo lugar que ocupó el *Teatro de los Virreyes*), en el centro del hemiciclo y entre terciopelos rojos, fijaron el cuadro de la imagen de la todopoderosa «Virgen de los mexicanos» (y a los pies de esta, la espada y el bastón “que habían pertenecido al Emperador Iturbide”, al que, un discurso contra nacional de la historia, también concebía como el continuador del «Imperio azteca»). Así las cosas, nos dice nuevamente don Artemio, el México imperial, el republicano, el central, el dictatorial, ninguno de los integrantes de toda esta “burocracia cansina”, “osó retirar a *la guadalupana*”. Sólo un incendio en tiempos de Sebastián Lerdo de Tejada acabó con la sacrosanta imagen, por cierto, de Tejada, uno de los presidentes (1872–1876) de más mala fama anticlerical (“su cadáver lo vomitaba la tierra santa”, decían las bisabuelas).





Como explícitamente ahí se anuncia, se trata de una *litografía* del *México Pintoresco* de la fachada principal del Palacio Nacional, del año de 1880, de la autoría de un litógrafo de apellido Murguía. Se puede ver perfectamente la esquina de las entonces *Calle de la Plaza de Armas* y *Calle del Arzobispado*. (Fuente: Fototeca Nacional-INAH).



Ángulo norte-oeste del Palacio Nacional en la actualidad. Calle de la antigua *Plaza de Armas* y *Calle del Arzobispado*, en la actualidad *Calle de Moneda* y *Calle de Pino Suárez* (Foto: Rubén Espinosa Cabrera).

Pero, reanudemos nuestra visita al edificio, ya en el siglo xx. La fachada principal, que mira hacia la enorme Plaza, en su parte inferior y media es de *estilo barroco* de los siglos xvii y xviii, está cortada por tres grandes entradas. En su esquina norte y sur oeste, como ya se ha dicho, la rematan dos torreones militares.<sup>338</sup> Antes también se habló de una profusión de ventanas distribuidas a lo largo de los cuatro niveles, destacándose el tercero por sus ventanas balconadas con hierro vizcaíno. En la portada principal, un conjunto de elementos decorativos: encima del *Balcón Central* se colgó un antiguo esquilón, en el remate, el *Escudo Nacional* en relieve flanqueado por un *caballero águila* y un *caballero español*.<sup>339</sup> Por debajo del Balcón un óvalo sostenido por dos *leones tenantes*, cuya inscripción en latín fue deliberadamente borrada (tal vez aludía a Carlos V o a Felipe II).<sup>340</sup> La reforma de los costados sur y norte (como decimos ya en el siglo xx) decoró en forma semejante las respectivas fachadas. Así mismo, en *estilo neocolonial*, se construyó el “elegante piso de arquería que lo remata” (cuarto nivel que podemos ver en la actualidad).



Frontón central de la Fachada Principal del Palacio Nacional, que fue agregado en las reformas de la tercera década del siglo xx en donde al Palacio se le agregó un cuarto nivel. Claramente se pueden apreciar en el primer plano de los relieves la figura del Caballero Águila y del Caballero Español, que portan sus trajes de guerra, pero que con sus armas en descanso, custodiando el Escudo Nacional en donde se ve el *relieve* de un Águila que devora una serpiente y que está parada en una nopalera sobre la laguna de Tenochtitlán (Foto: Rubén Espinosa Cabrera).



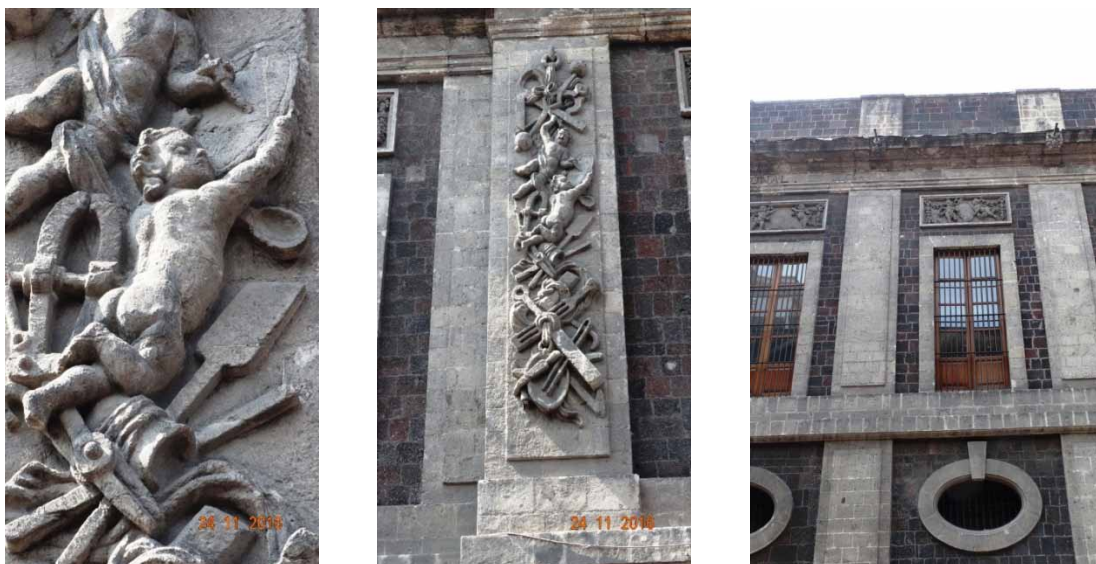
Puerta y Balcón principal del Palacio Nacional, en donde se pueden ver los dos Leones Tenantes y el óvalo que contenía una inscripción en latín, que aludían a Carlos V o Felipe II fueron borradas. Destaca la limpieza del portón, pues recientemente fue vuelta a restaurar debido al daño sufrido por “bombas molotov” que le arrojaron jóvenes encapuchados, en una protesta multitudinaria que reclamaba al Gobierno la “Aparición de los 43” jóvenes normalistas de la Ciudad de Iguala del Estado de Guerrero. Acercamiento a Los leones Tenantes (Foto: Rubén Espinosa Cabrera, 2016).

Dando la vuelta por la calle de la *Plaza Mayor* hacia la *Calle del Arzobispado* (Actual Calle de Moneda) se encontraba un cuartel de Caballería y en los bajos del cuartel estaban los oficios de escribano y de notarías. Atrás, doblando la *Calle del Arzobispado*, hacia la *Calle de Correo Mayor*, había instaladas cocheras y caballerizas. Ambas fachadas fueron habilitadas en el estilo neoclásico, como la fábrica del edificio de la Real Casa de Moneda (que luego albergaría al Museo Nacional).<sup>341</sup> En una parte de la fachada (adyacente) se pueden ver grandes ventanas y balcones enmarcados en cantería, que se hicieron en el *estilo*

“neocolonial” de las dos primeras décadas del siglo xx, *estilo* repudiado por Diego Rivera pues lo consideraba un falso estilo mexicano.



Vistas de las fachadas: (1 y 2) La de la actual Calle de *La Moneda* antes Calle del *Arzobispado*; (3) la de la actual Calle del *Correo Mayor*. Aunque han sido restauradas (en *estilo* “neocolonial”), de cerca aún se puede apreciar en las dos primeras restos del *estilo barroco* y en la tercera el *estilo versallesco* (Foto: Rubén Espinosa Cabrera, 2016).



Decorados *versallesc* en *altorrelieve* de amorines o amorcillos y otra simbología y también, aunque ya intervenido, el “ojo de buey”, en la fachada del Palacio Nacional de la Calle de *Correo Mayor* (Foto: Rubén Espinosa Cabrera).

En un segmento más de fachada, en Calle de Correo Mayor (la conocida como fachada *Constanzo* del siglo XVIII), revestida de *tezontle*, se le agregaron elementos *versallesc* y *estilo Luis XVI*, *altorrelieves* de *amorcillos*, *guirnalda*s, *figuras humanas*, *trofeos* y, por si faltara algo, un conjunto de *ojos de buey*. Por tercera vez, volviendo a doblar la calle esta vez hacia *la Calle de la Acequia* (actualmente Calle de la Corregidora), nos encontraríamos con un cuerpo de *Caballería*, en

donde se instaló el cuartel de *Zapadores*. En este último, en otra reconstrucción posterior, se instalarán los *Supremos Poderes*, numerosas oficinas de Hacienda (antes Contraloría de la Federación). De esta última fachada que miraba hacia el famoso *mercado del Volador*, sólo quedan algunos restos del estilo barroco original, pues casi toda fue intervenida por el ingeniero Petriccioli en la reforma arquitectónica de 1926–1928.

Rodeado de fuerza militar estaba el Palacio Nacional, infantería por un lado, caballería por el otro, y dentro, en el corredor del fondo del patio principal, un respetable tren de artillería, para lo que pudiera ofrecerse en aquellas épocas de constantes revueltas militares. Así era el Palacio Nacional en aquellos tiempos agitados que siguieron a la Independencia. (De Valle Arizpe, 1936, pág. 227).

Entonces, podemos ver que después de los cambios de poder que implicaron los movimientos de la *Independencia* (1810–1821), el aspecto exterior del Palacio, básicamente era tal como se conoció hasta inicios del siglo *xx*. A partir de 1926–1928, ya en etapa *postrevolucionaria*, le hicieron la gran reforma del último cuerpo, recubriendo gran parte de su fachada con la ‘piedra india’ de *tezontle* y retallando también su piedra de *Chiluca*, lo cual le imprimió un aspecto uniforme, pero que sólo consiguió matizar su aspecto marcial. Entonces, recogiendo todos los elementos visualizados, ya podemos tener nuestra propia síntesis de la ecléctica pero a la vez uniforme y gran fortaleza:

La fábrica no varió mucho: fortaleza feudal (incluidos sus baluartes esquinados y sus troneras), casa plateresca, fábrica de orden toscano, lonja de amplios patios rodeados de arcos de cantería, columnas corintias y dóricas en espacios específicos, rojos muros de *tezontle*, balcones de hierro vizcaíno, *ojos de buey*, dinteles, marcos de cantera gris, pilastras, arquivadas, frisos, cornisas de relieve, cimacios, filetes, modillones. Estilos *toscano*, *barroco*, *neoclásico* del final del siglo *xix*, *versallesco* (estilos *Luis* XV, XVI, XVII, XVIII ironiza Diego Rivera), *colonial* o *neocolonial* (de las primeras décadas del siglo *xx*). Una enorme construcción de piedra, de un eclecticismo arquitectónico «hecho al paso del tiempo», pero que apenas perdió algo de

su aspecto sombrío y de fortaleza militar. No obstante, en tardes de sol, el Palacio a veces sorprende la vista del paseante, cuando el revestimiento de la piedra rojiza del *tezontle* consigue salpicar con su tono de fuego oscuro los muros de la cantera gris de Chiluca.

Vamos a poner unos elementos arquitectónicos más, siguiendo también a don Artemio de Valle Arizpe, el cual por cierto no queremos dejar de decir que fue objeto de ciertos comentarios de fina ironía de los guías del *Ateneo de la Juventud*. No podemos hablar de todo el equipamiento del que el Palacio fue dotado, a través de los siglos, del saqueo del que también fue objeto, ni tampoco de los momentos en que el mantenimiento de la mayor parte de la Instalación estuvo verdaderamente abandonada a su suerte, deteriorada, llena de anexos incoherentes y muchas veces de escombros y de basura. Sólo queremos referir que fue Maximiliano de Habsburgo (1832–1867) el Archiduque de Austria y Segundo Emperador de México y su esposa la Princesa María Carlota A. Augusta Victoria... de Bélgica (1840–1927), quienes emprendieron suntuosas reformas sobre todo en los salones principales del Palacio, además de la locura de querer imponer su imperial voluntad en el exótico país mexicano.

El Habsburgo ordenó remover los escombros y mandó retallar las piedras de todos los patios, consiguiendo rejuvenecerlos;<sup>342</sup> cerró las arquerías de los corredores del *Patio de Honor* y los convirtió en elegantes salas y necesarios pasillos, removió las fuentes. Hizo construir la *escalera Emperatriz* (por ahí rodó un ministro con toda su humanidad) y también reformó la *escalera de Honor* llamada así por estar en el patio del mismo nombre;<sup>343</sup> construyó el *Teatro Imperial*; y para evitar las inundaciones habituales hizo subir el nivel de los patios, los cuales fueron decorados junto con los jardines, asentando esculturas, bustos. Con esto, “abrió fuentes de trabajo” para los aburridos pintores de la Academia Nacional de San Carlos, hizo pintar los óleos de “los personajes ilustres y preclaros de la patria”, así como los retratos que serían conocidos como “nuestros héroes de la independencia” a los que rubio emperador admiraba (Miguel Hidalgo, Mariano Matamoros, Ignacio Allende, Vicente Guerrero y José maría Morelos y Pavón. Maximiliano fue quien se percató de que el Palacio estaba construido de la piedra de *Chiluca* y ordenó que todo fuera limpiado (retallado), muros,

arcos y columnas. De tal manera —dice don Artemio— que consiguió poner en armonía [sic] el edificio del Palacio con los edificios de la Catedral (también de múltiples estilos) y el de Minería (de estilo neoclásico). Gran amante de las artes, Maximiliano se hizo de una buena colección de bellos objetos (incluso de cientos o miles de botellas de Coñac), muchos de los cuales después de “la Caída de su Imperio”, tuvieron un incierto y triste fin, pues según don Artemio hubo quienes por aquellos días, aseguraron haberlos visto en posadas y restaurantes y ser malbaratados en los mercadillos de la Ciudad (en la zona de *La Lagunilla* y del *Mercado del Volador*).<sup>344</sup>



Imagen del Palacio Nacional en los años del gobierno autócrata del General Porfirio Díaz. En el ángulo inferior derecho hay una anotación ilegible (Foto: Fototeca nacional-INAH, México).

En 1913, la enorme fortaleza sufrió un ataque, en medio de lo que en México se conoce como *La Decena Trágica*. Durante estos hechos:

El Palacio Nacional (recibió) el mayor número de granadas, pues (fue) el blanco principal de los hombres de la *Ciudadela* (un edificio en el que se almacenaba el polvorín de la ciudad). (En las inmediaciones de) la residencia del Ejecutivo (Francisco I. Madero) estallaron cerca, o más, de cuarenta

proyectiles de cañón que hicieron los estragos consiguientes (De Valle Arizpe, 1936, pág. 372).

El *cuartelazo* duró dos días y todo terminó con el asesinato del *apóstol de la democracia*, el Presidente de la República Francisco I. Madero y su Vice Presidente José María Pino Suárez. Y no sólo el Palacio Nacional fue impactado por los cañonazos, sino que la Ciudad misma sufrió por el bombardeo y el fuego de ametralladora. Murieron 500, muchos ‘mirones’, uno de los primeros el general Bernardo Reyes, padre de Alfonso Reyes. En la primera intentona, conservaron la vida, el general Félix Díaz, sobrino del depuesto dictador don Porfirio y su lugarteniente y el general Manuel Mondragón que al mando de 700 *dragones*, había sido el iniciador de la asonada militar contra el Gobierno de Francisco I. Madero, al que finalmente lo acorralan en el Palacio y lo encierran “en el cuarto de banderas” y al vicepresidente Pino Suárez “en uno de los garitones”, en un rincón del Palacio.<sup>345</sup> Al día siguiente, le llevaron al *Palacio Negro de Lecumberri* y ahí lo asesinaron junto al Vicepresidente. El general Manuel Mondragón fue el padre de Carmen Mondragón, *Nahui Ollin* (la bella y atormentada mujer del *Dr. Atl*).



Obras de la reforma arquitectónica en el patio principal del Palacio Nacional, se puede ver que aún no se ha añadido el tercer nivel. En el ángulo superior derecho se alcanza a mirar una de las torres de la Catedral. La foto no tiene referencias explícitas de fecha, ni del fotógrafo (Foto: Fototeca nacional-INAH, México).





Foto del Palacio Nacional, durante las obras que refiere Artemio de Valle Arizpe, emprendidas bajo la anuencia del arquitecto Alberto J. Pani y a cargo de los arquitectos Ortiz Monasterio y Augusto Petricioli. La foto tiene la fecha agosto 28 de 1926 y el nombre M. Ramos. Se puede observar que han añadido el tercer nivel. Abajo, la fachada principal del Palacio ya reformada (Fotos: de la Fototeca nacional-INAH, México).



Por don Artemio de Valle Arizpe nos enteramos que en 1907 (5 años antes del cuartelazo), al desinstalar del Palacio las viejas oficinas del Correo, se iniciaron nuevas adaptaciones arquitectónicas, que solamente se pudieron llevar a cabo, en toda forma, hasta septiembre de 1925. Nuevas obras —según don Artemio— diseñadas en “el exquisito buen gusto” del arquitecto Manuel Ortiz Monasterio.<sup>346</sup> Esas obras fueron guiadas “por los planos trazados por el arquitecto Augusto Petriccioli” y por “la iniciativa del ingeniero don Alberto J. Pani”, a la sazón Secretario de Hacienda, y fueron concluidas en mayo de 1926.<sup>347</sup> Una gran reforma, pues a toda la parte delantera de la vieja edificación, le añadieron un tercer piso en el tono del labrado original de los dos primeros. Lisonjeramente dice don Artemio:

(Es al ingeniero A. J. Pani) a quien como entendido amante que es de lo bello, se debe exclusivamente la magnífica transformación de Palacio (De Valle Arizpe, 1936, pág. 362).

El “cambio radical” de la fachada frontal inició con la convocatoria del 28 de junio de 1889. Un Jurado Calificador premió el proyecto de nuestro ya viejo conocido, el arquitecto don Antonio Rivas Mercado (autoridad de la Academia de San Carlos y padre de la desdichada Antonieta Rivas Mercado). Pero el cambio definitivo se hizo en la presidencia del general Plutarco Elías Calles, “el Jefe Máximo de la Revolución”, desde luego que el plan y el proyecto fue propuesto nuevamente por el ingeniero (¿arquitecto?) A. J. Pani, quien bajo “su sagaz vigilancia de hombre entendido y de amplio criterio artístico” mantuvo el control de los cambios al “recio edificio”(De Valle Arizpe, 1936, pág. 362).<sup>348</sup>

#### 3.4. UNA GALERÍA PALACIEGA DE IMÁGENES DEL PODER

Prolongaríamos demasiado nuestro recorrido general por el Palacio, que sobre todo (siempre de la mano de don Artemio) refirió elementos arquitectónicos exteriores, si pretendiéramos ahora describir de la misma forma sus elementos interiores. Baste decir que también en todos estos interiores de Palacio don

Artemio proporciona abundantes pormenores, por ejemplo el de los «tres patios», de sus corredores, de sus salones y salas y de algunas de las piezas artísticas que los decoraron en distintas épocas. Refiramos unos pocos y últimos elementos interiores más del largo decurso arquitectónico y decorativo del Palacio, por su relación in–directa con el proyecto muralístico de nuestro pintor, a quien ya casi tenemos olvidado, pero que ahora lo traemos, pensamos que muy *ad hoc*, en esta final de capítulo o apartado.

Nos limitamos a mostrar un catálogo nuestro reducido y muy superficial de las obras de arte, pinturas en especial, apoyados, como hasta ahora lo hemos hecho, en la crónica de don Artemio, en su anecdotario del Palacio Nacional, luego concluimos con nuestro Pintor para ver “los pitos que este toca aquí”, como decimos en México.

1. Durante las reformas de la época del general Porfirio Díaz (1877) encontraron una piedra muy especial, “la piedra ciclográfica (¡ !) de Moctezuma II.<sup>349</sup> Una “de las más bellas que se conservan en el Museo Nacional”, y que fue clasificada de una manera muy curiosa, según podemos leer por la reproducción que don Artemio hace de la cédula:

Exvoto de este rey (Moctezuma II) al sol, por haber principiado con bien un ciclo en 1507 iniciado con hambre y otras calamidades en 1455 fechas II *acatl*<sup>350</sup> y I *Tochtli*<sup>351</sup> en cuadretes al principio de la escalinata de la porción de *teocalli*<sup>352</sup> que representa este monolito. Sacerdotes en relieve sentados a la oriental, a los lados de la piedra. Uno lleva *copilli*,<sup>353</sup> es el rey. En la cara superior, signos de sacrificios y serpiente del fuego con su nombre “cuatro barras” y el año II *calli*,<sup>354</sup> 1483, de Tizoc,<sup>355</sup> quien dio forma definitiva al gran *teocalli*. La escalinata arriba: I Tecpantli,<sup>356</sup> y I Miquiztli,<sup>357</sup> días principio y fin del siglo. La cara posterior simboliza la fundación de Tenochtitlán y su renacimiento por el dios de la lluvia y las cosechas, *TlallocanTecuhti* que va abajo. Al frente el sol. A la derecha Huitzilopochtli, a la izquierda Moctezuma II con su jeroglífico y la librea del gran dios Tezcatlipoca. La roca es un basalto existente en los cerros de Atizapán y Nativite (en adelante y hasta

que lo indiquemos, todos los subrayados son nuestros, De Valle Arizpe, 1936, pág. 345).



Imagen del «Exvoto de Moctezuma II», tomada del libro de Manuel Orozco y Berra *Historia Antigua de México (tomo 1)*. Como puede leerse, para Orozco y Berra se trata del Teocalli del Sol, el Museo Nacional al que se alude es el que se encontraba en un sector del Palacio Nacional.

Aunque no hay un documento que vincule esta descripción del “exvoto de Moctezuma”<sup>358</sup> con la representación que Diego Rivera hace del «México Antiguo»,

en la pintura del muro sur de la escalera del Palacio, es más o menos fácil entrever que existen algunas correlaciones o analogías, pues en la pintura de Diego Rivera, es Quetzalcóatl el “sacerdote sentado a la oriental” y que porta su copilli de quetzal y está en actitud de educador de su pueblo; la presencia del sol en ambos casos es inminente, aunque en uno se trata del sol de Tenochtitlan y en el otro el sol de Teotihuacán. Debemos decir, que en esta descripción que don Artemio retoma de alguna ficha arqueológica, de ninguna manera hay una correlación en el orden en que están expuestos los elementos del *fresco* del pintor, de frente al “monolito” mismo, que se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Antropología e Historia de Ciudad de México.

2. Al hacer descripciones basadas en documentos virreinales, don Artemio nos pasea por los patios y los corredores del Palacio.<sup>359</sup> Ahí nos permite asomarnos a ciertas piezas de arte, que merecen ser al menos mencionadas, pues son evidencia de que *la pintura* ya había funcionado en otras épocas, tanto remotas como recientes, como decorado altamente simbólico en los muros de los corredores del primer y segundo piso, de los numerosos salones y salas y rincones especiales del Palacio, sin faltar desde luego el cubo de la escalera principal. Para acortar el camino del recorrido, no vamos a seguir el orden de don Artemio. Veamos.

En el Segundo Patio que se conoce como el Patio de Honor, frente a la Puerta Principal:

[...] en el ángulo o rincón de la mano izquierda, está la escalera principal. Trazóla con tal disposición el arte [...] que siendo una sirve a este patio y al que se describirá después; porque de ambos suben dos escaleras opuestas hasta la mesa o descanso y de éste nacen otras dos también encontradas (De Valle Arizpe, 1936, pág. 70).”

Esta descripción coincide con las características del cubo de la escalera. Y, la escalera:

Tiene en medio de la pared, de la parte Norte, un lienzo de más de cuatro varas (3.34 m.), en que está pintado un escudo de armas reales enteras, orladas con la cadena y toisón<sup>360</sup> (De Valle Arizpe, 1936, pág. 71).



La famosa pintura del Tiziano, de la figura ecuestre de Carlos V. [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Carlos\\_V\\_en\\_M%C3%BChlberg,\\_by\\_Titian,\\_from\\_Prado\\_in\\_Google\\_Earth.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Carlos_V_en_M%C3%BChlberg,_by_Titian,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg)

En un corredor alto [...] de la parte Sur, en lo que fue la sala del Real Acuerdo... sus paredes... por lo regular estaban adornadas por “una rica colgadura de damasco carmesí”, un...

[...] baldoquín de brocado encarnado y oro, con su escudo de armas reales (en el que) está el retrato del Rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo, que Dios guarde, desde que le aclamó esta imperial ciudad. En la pared de la mano derecha se conserva en un lienzo grande con marco dorado y negro, un retrato original del señor Emperador Carlos V, de mano del Ticiano, remitido por su Majestad Cesárea, luego que tuvo la feliz nueva de la conquista de estos reinos. Está su Augusta Majestad a caballo, enteramente armado, con lanza en ristre, penacho carmesí y banda roja. En lo alto pendientes de la solera, están veinticuatro lienzos de retratos verdaderos de medios cuerpos de los virreyes que ha tenido la Nueva España, desde el famosísimo héroe don Fernando Cortés, su conquistador y primer gobernador, aunque sin título de virrey, hasta el Excmo. Señor Marqués de Mancera, que hoy la gobierna (De Valle Arizpe, 1936, pág. 72).<sup>361</sup>

[...] Debajo del dosel la silla de los virreyes, que es del mismo brocado del dosel, con franjas y flecos de oro; y a los lados de la mesa doce sillas bordadas de seda de colores, con las armas de Castilla y León en los espaldares (De Valle Arizpe, 1936, pág. 72).

Siguiendo por otro corredor se llegaba a la Real Sala que estaba revestida de “preciosos adornos”... Frente a sus estrados.

[...] hay un lienzo (retablo) grande de Nuestra Señora de la Concepción, con marco dorado debajo del dosel y cielo de damasco carmesí de Granada, con franjas de oro en las costuras, que también tiene toda la colgadura de esta sala.

En lo que fue la Real Sala del Crimen, frente a los estrados...

[...] entre los lienzos de la Justicia y la Misericordia, (hay otro lienzo) de Cristo crucificado; inocente juzgado en tribunales injustos, cuyos auxilios

implora éste para acertar en el juicio de los reos, sin apartase de lo piadoso, ni desviarse de lo justo.

En cuanto a lo que fue la Capilla Real edificada dentro del Palacio en los tiempos virreinales, en donde en época posterior estuvo el Senado hasta el mes de agosto de 1931 (para poco después establecerse en la Casona de las calles de Xicoténcatl y Donceles de Ciudad de México), todavía se pudo ver en uno de sus muros “un gran crucifijo pintado al fresco, de magnífico diseño y colorido”. Había también un altar que sirvió como guarnición para un lienzo de pintura...

En él (con atención a que cuando se colocó era digna consorte del católico Rey de España don Felipe Tercero, el Piadoso, la más preciosa Margarita de Austria) está pintado el martirio de Santa Margarita (no saben en dónde quedó) de mano de Alonso Vázquez, natural de Sevilla, cuya destreza compitió a la de Miguel Ángel en los dibujos y a la de Ticiano en los colores; cuyo pincel, es cierto, que si no fue primero, no fue segundo a los del Mudo, Becerra y Monnegro, pintores españoles coetáneos suyos, que por excelentes merecieron la elección del Rey don Felipe el Prudente, para las pinturas del Escorial, dicha de que le privó el estar en otro mundo...

Como podemos observar se trata de una muestra del lenguaje y la parafernalia de emblemas, blasones, imágenes y toda clase de signos linajudos, que evidentemente quieren marcar la presencia simbólica del eterno poder católico imperial (Cesar Augusto) de la España de los Austria en la Nueva España. Lienzos, Escudos de Armas, Baldoquines, Colgaduras, Retratos. Mobiliario, etc.

3. Existe también y todos dicen que se trata de una copia, un óleo de la factura de uno de los integrantes de la Academia de San Carlos, contemporáneo del pintor Santiago Rebull que en un momento crucial de la historia del Palacio, se convirtió en el pintor favorito de la esposa de Maximiliano de Habsburgo, la «Emperatriz doña Carlota». Un óleo aparentemente basado en una pequeña escultura que habría sido elaborada teniendo como modelo al mismísimo don Miguel Hidalgo y Costilla, otro de los arquetipos centrales del imaginario de los héroes de la Patria, él mismo, según el discurso de la historia nacional, el “padre



de la Patria”. Esta imagen ha sido muy difundida, y nos muestra un Hidalgo Anciano y Venerable padre de los mexicanos. Ya hemos comentado que, en su momento, la Prensa mexicana dio a conocer la noticia del proyecto de mural que Diego Rivera traía entre manos, o mejor dicho entre bocetos, y que había sido aprobado por los arquitectos que estaban a cargo de las últimas obras de reforma que se emprendían en el Palacio Nacional, Ortiz Monasterio y Augusto Petriccioli. Esa nota periodística que hemos ya introducido en otra parte de este trabajo, nos deja ver cómo alguien (que no sabemos) intentaba abrir un nicho o establecer un pedestal en el muro occidental del cubo de la escalera, para dejar ahí una estatua del Cura Hidalgo, nombre corto que la población mexicana usa para referirse al prócer. Este adefesio decorativo no prospero, pero Diego Rivera usó la figura de Miguel Hidalgo colocándola en el centro del mural, figura que aparece siempre en los bocetos que se conocen del Mural.

4. Ya en la Independencia, en tiempos de la República y del presidente Benito Juárez fueron enlozados los patios del Palacio, y luego en 1891 (en el aniversario de su natalicio), en uno de estos patios, fue develada la estatua del orquestador de *las Leyes de Reforma*.<sup>362</sup> Es una escultura en bronce, moldeada “toscamente”, en posición sedente, la cual es obra de don Miguel Noreña, a quien también se debe la escultura de *Cuauthémoc* (el último *rey de los aztecas*) levantada en el *Paseo de la Reforma* de Ciudad de México. Por esos días también develaron los *bustos* de Melchor Ocampo, Miguel Lerdo de Tejada y otros que figuraron en el gabinete del Partido Liberal de don Benito Juárez, todos de la galería de próceres de la República. En la ceremonia de descubrimiento de los bustos, don Guillermo Prieto “el viejo bardo nacional” pronunció “arrebata poesía”, que con otros actores, celebraron “las glorias triunfales de la libertad y del avance humano” y otras “sendas alocuciones” de estas piezas oratorias, que desde entonces eran hábilmente diseñadas para convertir (birlar) el homenaje al muerto (Juárez), en lisonja para el vivo que rinde el homenaje, en este caso para (*el autócrata*) el general don Porfirio Díaz, a pesar de que en vida llegaron a ser enemigos jurados.<sup>363</sup>



Detalle en uno de los arcos del muro occidental del mural del cubo de la escalera del Palacio Nacional. Están Juárez y cercanos Ignacio M. Altamirano, Ignacio Ramírez “el Nigromante”, y don Melchor Ocampo, muy “conocido” en México por su famosa Epístola para los que se funden en el nuevo matrimonio laico. Varios símbolos: el pergamino de la Constitución, la Cruz del Arzobispo, el Triángulo y el Ojo Masón y la Logia encarnada en los caballeros que visten con sus trajes negros (Foto: Rubén Espinosa Cabrera, 2015).

Es evidente que una de las figuras del *fresco* de Rivera, que sobresale del conglomerado de personajes en el muro occidental del cubo de la escalera (segundo arco, de izquierda a derecha), es la de un hierático y apostólico Benito Juárez, quien con su mano izquierda sostiene un rollo o pergamino, en donde con sendas letras grandes anuncia “la buena nueva” de la *Constitución de 1857 Leyes de Reforma* y con la mano derecha y el dedo índice señala hacia abajo, directamente a la cruz que está bordada en la tiara del poderoso Arzobispo Pelagio Antonio de Labastida; en sus flancos se encuentran don Ignacio Manuel Altamirano y el radical anti-católico Ignacio Ramírez “el nigromante” (autor de la frase «Dios no existe») y otros liberales en el círculo más amplio. La escena, en dos diagonales que se cruzan, se prolonga por atrás de este trío de caballeros liberales, con el triángulo que encierra el «ojo» de la masonería, que están

adheridos en el frontón de una iglesia cuyo portón ha sido destruido. De modo que están explícitos los elementos del «Rito Nacional Mexicano» actualizados o en versión *diegoriveriana* del mismo rito, pero esta vez de la *Gran Logia del Anáhuac* o *Hermandad Quetzalcoatl*, a la cual, según Rafael Coronel Rivera perteneció el pintor.<sup>364</sup>

Bien, finalicemos.

En el libro de don Artemio de Valle Arizpe nos encontramos esta perla, que la vamos a citar para concluir nuestro catálogo de piezas artísticas del Palacio Nacional y para dejarnos instalados en la el cubo de la escalera para emprender el análisis (de los arquetipos) del mural de Diego Rivera.

Notable era en este patio la escalera monumental que aun subiste, solamente modificada en sus balaustradas, antes de hierro vizcaíno, ahora de bronce. Su tramo principal se divide en dos muy severos que van a dar a los corredores altos; escalera muy de acuerdo en sus proporciones con la grandiosidad del edificio. En el amplio y elevado muro frontero, en que tiene su apoyo, estaba la batalla de San Quintín que mandó pintar allí el virrey don Gastón de Peralta, en los años de su gobierno, y que era la admiración y el encanto de los ojos de todo México, por su colorido, diseño y el gran número de figuras que tenía: se dice pasaba de tres mil. (Ahora —afirma categórico don Artemio—). En esos mismos amplísimos muros don Diego Rivera pinta con brillantísimo colorido numerosos personajes y escenas que sintetizan la historia de México(De Valle Arizpe, 1936, pág. 268).





#### 4. VICISITUDES DEL BOCETO PARA EL PALACIO NACIONAL<sup>365</sup>

##### 4.1. ACEPTACIÓN DEL BOCETO

Veamos. A lo largo de todos estos textos, hemos seguido y ligado lo más aproximado, por la información a la que nos fue posible acceder, lo que podemos entrever como la *proyección* que Diego Rivera se hizo conforme fue evolucionando, tanto en su formación como pintor académico, como en la ya propiamente de pintor experimental de la vanguardia y como pintor iniciador del movimiento conocido como *muralismo mexicano*.<sup>366</sup> Siguiendo a Diego, desde que en París fue llamado “el mexicano” o “el pintor azteca”, y desde que en Montparnasse pintó sus cuadros cubistas desacatando las directrices que venían de Montmartre, del famoso “Bateau Lavoir” de la Rue de Ravignan 13 y cuando supuestamente decidió “mexicanizar” el cubismo al introducir en sus telas los populares y coloridos «Sarapes de Saltillo», sombreros zapatistas y otros motivos “mexicanos” (lo que alguien *a posteriori* clasificó como “cubismo del Anáhuac”);<sup>367</sup> y hasta que el pintor retorna a México y se dispone a instrumentar su proyecto plástico-pictórico en su País, según él, a pesar de los obstáculos de José Vasconcelos. Etapas que fueron acompañadas, y es lo que hemos querido ligar, de una serie de «tratos», si bien con el medio de la Academia y la Cultura, también con los gobiernos autodenominados revolucionarios y postrevolucionarios de México, a través de diferentes personalidades, que luego han formado parte de la galería de los llamados «hombres ilustres», como los *ateneístas* y también, aunque por contra, de los *contemporaneístas*.<sup>368</sup>

Hemos expuesto lo que consideramos los grandes trazos de un proyecto aparentemente concebido como de largo alcance. Un proyecto en el que dejaron su huella el agotamiento, quizás empantanamiento, de búsquedas plástico-pictóricas que llegaron a su límite; los consejos de amigos y gente cercana (Angelina Beloff, los rusos, Amedeo Modigliani, el poeta André Salmón, el Dr. Elie Faure, Xavier Guerrero); el repliegue de la ola revolucionaria (apaciguamiento) del País mexicano en el que aparentemente se abría una gran oportunidad y una gran brecha para un arte y una cultura “para el pueblo” e incluso “emanados del pueblo”, el llamado del arte implicado en su variante de arte revolucionario y/o comprometido;<sup>369</sup> en un medio de artistas miméticos y aparentemente pletórico de obras artísticas llevadas por la inercia académica de tres o más décadas, o de obras vacías *hechas a modo* para pseudo aristócratas o rústicos generales de medio pelo y militares sin carrera y de pésimo o nulo “gusto” estético. Un “ambiente pictórico perfectamente tranquilo”, en el que una pequeña burguesía seguía confundiendo el arte con el «gusto *pompier*» y en el cual en realidad nada se sabía del cambio que en esa época estaba experimentando el arte moderno, a través de sus *vanguardias* artísticas.<sup>370</sup>

Y hemos seguido a Diego Rivera interactuando y reaccionando con este medio sin detenerse hasta no ver implementado su proyecto, es decir hasta no ver subida su voluminosa humanidad en los andamios, frente a los muros de los edificios Públicos, para, con sus cortas y regordetas manos, embadurnarlos de argamasa y de basta pintura figurativa. Dando así concreción a sus ideas estéticas acumuladas y a sus técnicas estudiadas por diez años y algunas hechas sobre la marcha, en primera instancia, en los muros de San Ildefonso, y de la Secretaría de Educación Pública. Todo esto colectivizando la experiencia y la ejecución de una pintura «inédita», a partir de reunir «gremialmente» tanto a pintores contemporáneos, como a los de la nueva generación.

Entonces, atendiendo las características arquitectónicas e históricas de tan «público edificio», símbolo de símbolos de la «simbólica mexicana» del poder, el pintor escogió el tema para la decoración del cubo de la escalera de Palacio Nacional (PCEPN).<sup>371</sup> Así las cosas, se puede colegir, para los años 1925–1926 todo parecía estar claro: por lo que ya había concebido o barruntado en París; por lo

que había declarado a la Prensa en los primeros días de su retorno a México, al traslucir la «belleza prehispánica» detrás de la «belleza clásica» de las esculturas de la Academia de San Carlos; por la impresión que había tenido al caminar nuevamente por las calles de la ciudad de México, reorientándose en los espacios y mirando a la gente (que le recordaban lo que había visualizado en las calles de las ciudades italianas); por los viajes emprendidos hacia distintos puntos de «la provincia» mexicana, para «conocer México»; por los *tipos mexicanos* (el «tipo autóctono puro» entremezclado con los otros tipos como el «mestizo» y el «castellano») que había conseguido plasmar en el mural de *La Creación* del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, por los otros *tipos de indios* (los «elementos representativos» de «nuestra raza») también plasmados en los muros de la Secretaría de Educación (en sus trabajos, en sus fiestas, en su lucha «aboliendo la semi esclavitud» y «despertando» a una «nueva alborada», con sus primeros «mártires»); por los *tipos agraristas* pintados en los muros de la Escuela de Agricultura de Chapingo (el *tipo indígena y campesino* en la organización de los ejidos, en la brega por la derrota del «mal gobierno» para establecer el «buen gobierno» y llevar «el progreso al campo mexicano», etc.). En tal sentido, parte del concepto del proyecto, además del «tipo mexicano», implicaba llevar a la pintura «los profundos anhelos» del pueblo mexicano.

El pintor dejó dicho en sus «escritos», que previo a subir a los andamios, como era de esperar, elaboraba numerosos dibujos y bocetos (lo había hecho en su viaje a Italia), teniendo en cuenta las proporciones de los nichos o muros para los cuales estaban proyectados, sopesando las dificultades técnicas. Además, hacía una valoración *del o de los* estilos arquitectónicos con los que acompañaría «convenientemente» sus proyectos que, como hemos visto, en un principio se trataron de estilos *barroco colonial* o incluso *neoclásico*.<sup>372</sup> Lo anterior, con la finalidad de lograr la mejor visualización para sus composiciones y para el edificio mismo. Por ejemplo, al proyecto de «la historia de la Filosofía», que empezaría en el *pitagorismo* y terminaría en el *materialismo dialéctico* y que se redujo solamente al fresco de *La Creación* (desde el interior del anfiteatro Bolívar hasta el vestíbulo que daba a la calle), resultaba «conveniente» con «el estilo barroco–colonial» del edificio...<sup>373</sup>



[...] es decir (con) la típica mezcla hispano–italiana con dejo flamenco de carnosidad exuberante americana que caracteriza al colonial–mexicano de los siglos XVII y XVIII (De La Torriente, 1959, pág. 164).



Reproducción digital de una foto en donde se puede observar la situación del muro del Anfiteatro de la Preparatoria, en donde en 1922 Diego Rivera pintaría a la encáustica *La Creación*. A juzgar por la vestimenta y las edades propectas, parece una reunión de porfirianos, tal vez Justo Sierra entre ellos, por lo que el año aproximado sería 1910–11 (Fototeca de la UNAM).



Detalles del mural *La Creación*. Primero, *La Tradición*, “obrero india”; segundo, *La Danza*, “criolla” michoacana. Abajo: Primero *La Canción*, “criolla jalisciense”; Segundo *La Fe*, “india purísima”; Tercero *La Esperanza*, “trenza rubia, tipo castellano” (Foto digital: Rubén Espinosa Cabrera, 2017).



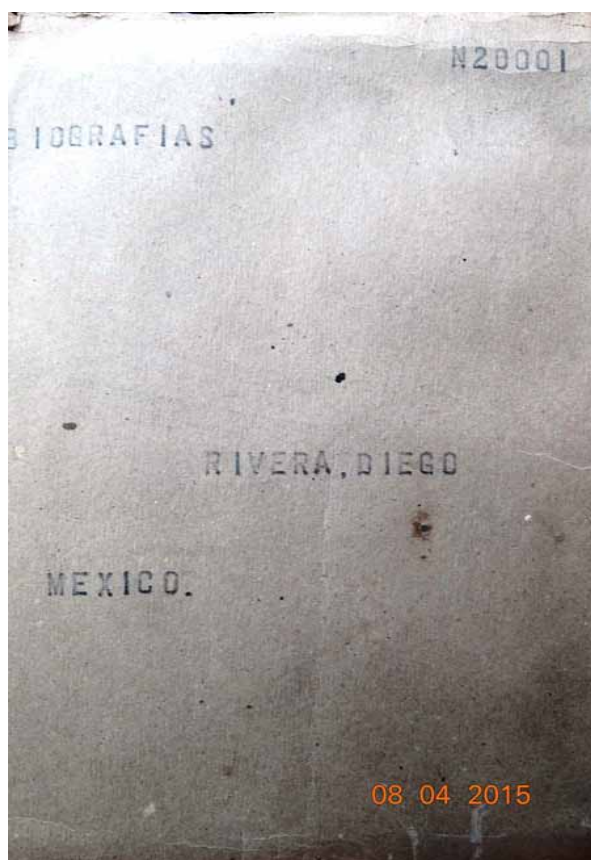
Poco después de concluida la experiencia del mural del Anfiteatro Bolívar, Diego reafirmó palmariamente los tipos de «raza» con los que había representado a las Alegorías: *La Fábula* un figura de «obrero india»; *La Prudencia* una figura del «tipo del indio puro»; *La Ciencia*, una figura del «tipo ario»; *La Danza* (frente chica, grandes ojos oscuros, boca carnosa, pómulos fuertes, piel blanca, cabello oro) la figura de una «criolla de Michoacán»; *La Canción* (alta de talle, trigueña,

ojos claros) la figura de una «criolla jalisciense»; *La Comedia*, una figura «del más afinado y tipo criollo de la mesa central»; Entre las Virtudes, *La Esperanza*, figura femenina de cabello rubio en trenzas «tipo castellano» azulado; *La Fe*, figura femenina de «india purísima de las serranías» del Valle de México del sur; *La Sapiencia*, también «figura recia de india suriana». Es decir cuatro del «tipo indio», cuatro del «tipo criollo», una del «tipo ario», una del «tipo castellano» (Rivera, 1996, págs. 39–42). Y luego Diego añadiría:

Esta obra, a pesar del esfuerzo del pintor por expresar en los personajes la belleza genuina mexicana, se resiente aun en su ejecución y aún en su mismo sentido interno de influencias europeas, demasiado fuertes y que, paulatinamente, van desapareciendo en los subsecuentes trabajos que ha ejecutado. (Rivera, 1996, págs. 74–76).<sup>374</sup>

Estos “subsecuentes trabajos”, fueron los que se ejecutaron en los muros del edificio de la Secretaría de Educación Pública, y en los propios de la Escuela Nacional de Chapingo en los cuales, según Diego, sí logró una estética genuinamente mexicana en un soporte arquitectónico en estilo del “renacimiento español”, sin caer en “pintoresquismos” ni en “lo arqueológico”. Aquí, se pueden observar los «tipos mexicanos» en su evolución pictórica, en las escenas del trabajo, en el paisaje, en la lucha social, y ya en la construcción del nuevo gobierno “campesino y obrero”.

Así, para 1925, estaba claro que el tema del mural (CEPN) sería el pueblo mexicano, la representación de todo el País. Lo que esto significaba en términos de proporción plástica, era —según había dicho «El Manco de Celaya»— pintar en un *gran comprimido* la *Historia de México* en el breve espacio de los tres muros (CEPN), en sus 276 metros cuadrados. Un México que según su “concepto marxista de la historia”, como en todo el mundo, estaba “destinado a ver nacer la nueva civilización”.



Portada rotulada *Biografías* (N 20001) *Rivera Diego*. México. Pertenece a una de las carpetas que contiene parte de los recortes periodísticos del Archivo o Fondo Económico de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. Abajo, recorte de periódico de las carpetas referidas, en donde se hace un ataque a Diego Rivera por su disputa con Carlos Chávez que dirigía el Instituto Nacional de Bellas Artes y que se negó a que Rivera llevara el Mural *Pesadilla de guerra, sueño de paz*, a una exposición de Arte Mexicano que visitó varias ciudades europeas en el año de 1952. Como se puede leer, el reportero del *Novedades* tilda el Mural de “engendro comunista”.

En un artículo contenido en un «recorte de periódico», aparentemente se da cuenta de la existencia de tres mil dibujos y bocetos, en donde además se afirma que estos quedaron en una bodega, en custodia del Banco de México. Habría que saber de qué material se trata y de su eventual inventario; probablemente estamos hablando de dibujos y bocetos de los murales de la SEP y quizás de los murales de la Escuela de Chapingo.<sup>375</sup> El Museo *Dolores Olmedo* exhibió (en febrero de 2012) series de dibujos y bocetos que Diego Rivera había elaborado

en las frecuentes visitas que nuestro pintor hacía a los distintos mercados de la Ciudad de México, como el caso del antiguo mercado de Xochimilco,<sup>376</sup> además de algunas litografías con los temas de los murales de los corredores de la SEP.<sup>377</sup> El Museo *Anahuacalli Diego Rivera*, también anunció (en mayo de 2013) el rescate o restauración de tres bocetos para el mural del *Rockefeller Center*, que en 1932 habrían sido diseñados por el pintor por encargo del magnate y su esposa Abby A. Rockefeller. Estamos hablando de bocetos que son del mismo tamaño que luego tendría el mural ya ejecutado. Además, como ya es del conocimiento público, luego de haber pasado cincuenta años del fallecimiento de nuestro pintor, en el 2005 fue abierto un baño de La Caza Azul, la famosa morada de Coyoacán de Diego y Frida, en donde aparecieron miles de fotografías (6,500) y miles de documentos (27,000) y bocetos (originales), cuyo estudio ha estado posibilitando una reconstrucción más detallada de las decisiones o variaciones de su proyecto pictórico muralista.<sup>378</sup>



Boceto para el mural *Pesadilla de guerra, sueño de paz* (carbón y papel Kraft) que se encuentra en exhibición permanente en el Museo *Anahuacalli Diego Rivera*, en Coyoacán, Ciudad de México. La imagen nos da una idea del tipo y de la dimensión de los bocetos que Diego Rivera proyectaba para sus grandes murales, luego de haber viajado y trabajado en los Estados Unidos. El mural basado en este boceto para *Pesadilla de guerra...* y que Diego concluyó en 1952, aparentemente terminó entregándolo al gobierno de China, actualmente se encuentra perdido (Foto: Rubén Espinosa Cabrera, Museo Anahuacalli, 2014).

Dada la dispersión de los dibujos, estudios y bocetos que se encuentran, algunos en manos de particulares y otros en resguardo de diversas Instituciones, hasta hoy no existe un Catálogo que los concentre. Entre otros, se conserva y se ha dado a conocer un *Proyecto general para «La Creación»*, fechado en 1921, hecho en lápiz y papel y que mide 47,3 x 62,3 cm, de la Colección Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.<sup>379</sup> Para los tableros de la SEP, igual se han podido ver: boceto para *Los tejedores*, bocetos para *el baño de Tehuantepec*, boceto para la *entrada a la mina*, boceto para la *liberación del peón* y para la *maestra rural*, el boceto para *Los sabios*, boceto para el *Banquete de Wall Street*, boceto para *Garantías*, boceto para *El sueño (la noche de los pobres)*, y otro tanto de materiales para los murales de la Universidad de Chapingo y para los del Palacio de Cortés de la ciudad de Cuernavaca, así mismo bocetos y estudios sobre los murales de California, Nueva York y Detroit (en poder de instituciones y particulares norteamericanos).<sup>380s</sup>

En su texto autobiográfico para la revista *El Arquitecto* de marzo–abril de 1926, Diego informa que ha conseguido ejecutar ciento sesenta y ocho frescos...

[...] en donde poco a poco se desprende de las influencias y extiende su personalidad la que según su intuición y su juicio y de algunos críticos siempre tendió a la pintura mural (Rivera, 1996, págs. 89–91).

En los años que seguirán, entre 1926 y enero de 1929, el pintor se atrinchera en lo que él concibe como la «pintura revolucionaria», convencido de que eso es lo que él ha estado ejecutando en las llamadas «decoraciones» de los edificios públicos. En estos años, también elabora diversos dibujos, bocetos o proyectos para el mural del cubo de la escalera de Palacio Nacional.



Una escena en donde se ve en primer plano a Diego Rivera y a un personaje desconocido. Vemos un escritorio o mesa, en donde hay oficios, un sello y el calendario que tiene el rótulo de la tabacalera *El Buen Tono* colgado en la pared (el dueño de la fábrica de cigarros fue el famoso Ernesto Pugibet de origen francés y empresario altruista). Puede tratarse de una reunión con funcionarios en un día de enero del año de 1929, faltando ocho o nueve meses para que el pintor emprenda la ejecución del fresco del cubo de la escalera en Palacio Nacional. En la esquina inferior derecha se puede ver el nombre Diego Rivera invertido (Foto: Fototeca Nacional-INAH).

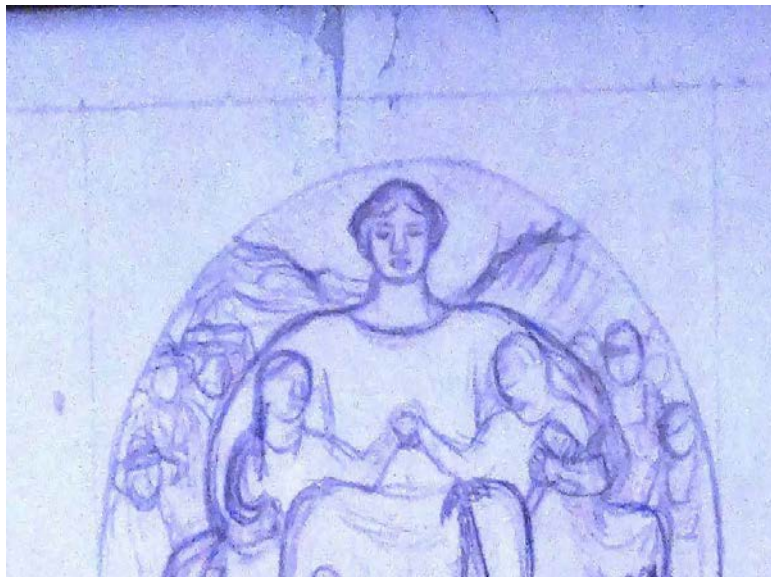
Como ya dijimos en otro lugar, el 5 de febrero de 1926, la Prensa anunció que Diego Rivera decoraría la escalera de Palacio, en donde condensaría la “historia de nuestra vida nacional”. Ahí quedó claro que el boceto de la obra pictórica ya había sido aprobado por el ingeniero Alberto J. Pani y por el arquitecto Augusto Petricioli. Habían pasado cuatro años de su entrevista con el presidente Álvaro Obregón, ya se había producido la ruptura del grupo de «la rebelión de Agua Prieta» (Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles). Diego había hecho abismal su distancia con Vasconcelos, quien a su vez había estado advirtiendo al *Caudillo* el peligro que significaba que en la sucesión presidencial

el poder quedará en manos de Plutarco Elías Calles, luego sobrevino la «guerra cristera» (1926–1929) y al final se producirá el magnicidio del nuevo régimen revolucionario (los “*idus de marzo*” mexicanos, pues el hecho marca el fin de la autocracia y el advenimiento del “Imperio del PRI”).<sup>381</sup> Por Guadalupe Rivera Marín, también hemos podido precisar que en esas cambiantes condiciones de los entresijos de los acomodados de la “revolución institucional”, el pintor hizo movimientos para que su proyecto no quedara fatalmente afectado. Siguió su relación amistosa con A. J. Pani, pero sobre todo amarró vínculos con don Ramón P. de Negri y con don Marte R. Gómez, el primero a la sazón Secretario de Agricultura, fundador de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo y que nombró primer Director de la misma al segundo, es decir a don Marte. En la Revista *El Arquitecto* (septiembre de 1925), Diego desmarcó bien a estos dos funcionarios y nuevos patrocinadores directos, al afirmar que en los muros de Chapingo había sido “posible una absoluta sinceridad para su espíritu” y una “completa libertad plástica para su oficio de pintor”, lo cual había dado como resultado que una “pintura decorativa”, en sí misma constituyese una VERDAD, desprendida de “la esclavitud exterior del asunto realista”...<sup>382</sup> En franca amistad, los patrocinadores, especialmente don Marte R. Gómez, apoyarían al pintor cuando este llevó fuera de las fronteras mexicanas el experimento muralista, estableciendo bases importantes para el arte moderno de los EEUU, compromisos que le hicieron postergar varias veces los murales en Palacio Nacional.<sup>383</sup>

Acerquémonos al boceto, que tal vez fue el que aprobaron los ya mencionados arquitectos Petricioli, Monasterio y Pani. Juan Rafael Corone Rivera en su estudio de las circunstancias que rodearon el proceso del mural y que las expone en su ensayo *El triunfo de la cultura mestiza*,<sup>384</sup> advirtió el “cambio más sustancial y polémico” que Diego aplicó en el muro occidental, lo cual se puede verificar cuando se observan tanto el boceto de 1925, como el más elaborado *Proyecto para la decoración mural* de 1929.<sup>385</sup> En efecto, en el centro del boceto podemos mirar la figura monumental de una mujer que abraza a un campesino y a un obrero que unen sus manos, lo cual, desde el punto de vista marxista, es evidente pues cada uno empuña respectivamente una hoz y un martillo. La misma figura se encuentra en otros bocetos de 1927 y en el *diagrama* del muro en la *sinopia* trazada en 1929. Esta figura, finalmente aparece ya pintada, pero



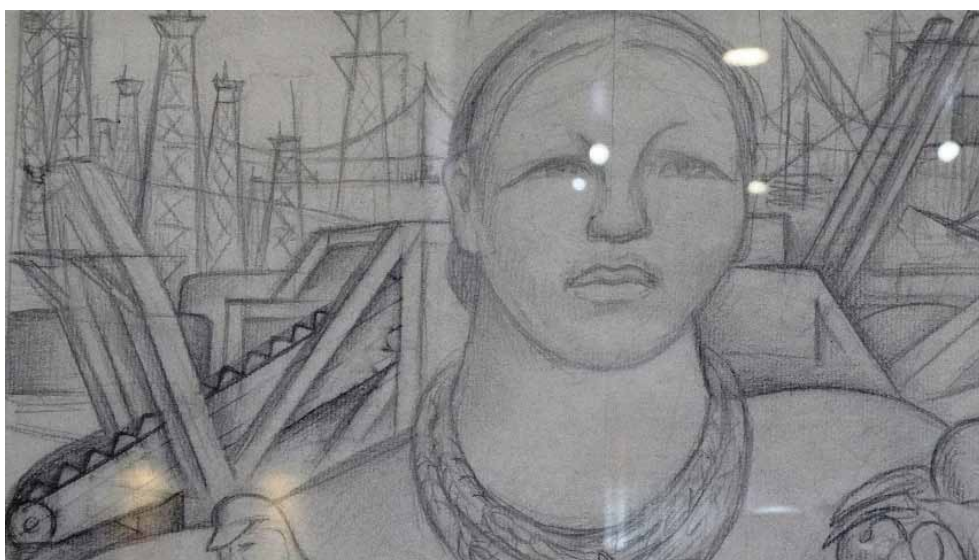
no en el muro occidental de la escalera de Palacio Nacional, sino en el mural titulado *Alegoría de California*.



Detalle del Boceto de 1925 para el muro occidental de Palacio Nacional. Aparece como figura central una alegoría femenina de México, como revolución proletaria. Abajo, el mismo Boceto, pero ahora al pie de la *Alegoría*, se observa al «Cura Hidalgo» y a «los insurgentes» llamando al pueblo mexicano a *la revolución de Independencia*. (Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad México.)



En el estarcido para «Mujer amparando a un obrero y a un campesino» de 1929, la *Alegoría* es más diáfana.<sup>386</sup> La incorporación de esta figura en el mural —sugiere Coronel Rivera—, pudo tratarse del homenaje de un pintor a otro pintor (de Diego Rivera para Alessadro Botticelli). El otro detalle corresponde a ciertas circunstancias político-poéticas, ya que Diego en 1925 había ilustrado con esa misma figura la portada de una revista que contenía un poema de Gilberto Loyo, personaje que escribió una «Carta abierta a la primavera».<sup>387</sup> En el detalle iconográfico nuevamente podemos reconocer aquello de “verter vino joven en odres viejos” como en la encáustica *de La Creación*, de «estilo» Bizantino-Cristiano-Primitivista del Anfiteatro Bolívar. En este caso es el arte renacentista metamorfoseado en el arte «moderno y revolucionario» de Diego Rivera. Así, nos encontramos con la utilización de una figura «clásica» (Flora o primavera), cuyas implicaciones esotéricas y herméticas (mensajes ocultos) tienen que ser consideradas en el análisis iconográfico, sobre todo cuando la figura es una metáfora de México como figura femenina que abraza a la revolución obrero-campesina.<sup>388</sup>



Fragmento del Boceto para *Alegoría de California* en donde podemos ver la colosal figura femenina, transportada por Diego Rivera, de un muro a otro, del corazón de la ciudad de México, al corazón de California (Foto digital editada: Rubén Espinosa Cabrera, tomada de la exposición «Diego Rivera en Estados Unidos», en el Museo Mural Diego Rivera de la Alameda Central).

La figura re–aparece entonces en los proyectos para la *Alegoría de California* de 1930, y también en *Estudio* para la misma *Alegoría* de 1931 y, definitivo, en el fresco propiamente dicho. Coronel Rivera define todo el proceso de cambio como (*Alegorías y Revoluciones*)<sup>389</sup> *La primavera* revolucionaria: de los bocetos de 1925 al estarcido que será eliminado para el muro occidental de la escalera del Palacio Nacional (1929) y que reaparecerá esta vez en el muro de las escaleras en el Luncheon Club del edificio Stock Exchange, en California (EEUU). Los pensionados del Club, tenían ante su vista (tienen), todas las mañanas, la pintura de una figura colosal que les recuerda su fértil tierra de California que, a partir del trabajo y la técnica, les prodiga sus frutos y sus riquezas y les depara un futuro promisorio. Diego Rivera da continuidad a la serie de Alegorías que están presentes en la encáustica de *La Creación*, que paulatinamente van rompiendo la rigidez de ícono bizantino y se transforman en sensuales y monumentales desnudos de figuras femeninas: en el fresco «Salud y Vida» en los plafones en el edificio de la Secretaría de Educación Pública; o en el Salón de Actos en la ex Capilla de la Escuela de Chapingo en el «Canto a la tierra y a los que la trabajan»; o en el plafón del Stock Exchange en la ya referida «Alegoría de la Primavera». En el decurso pictórico de los frescos, el proyecto alegórico ha pasado por las *Virtudes* y las *artes*, por *La vida*, *La sabiduría*, *La continencia*, *La pureza*, *La fuerza*, *La tierra fecunda*, *Fecundación*, *Germinación*, *Fuerzas subterráneas* (el caos terrestre), *la Tierra encadenada*, *La primavera*, *La energía* y la *Electricidad*. Octavio Paz, que dijo en su juventud haberse desencantado rápidamente del muralismo mexicano, juzga *La tierra fecunda* como “erotismo monumental”. Según el poeta, en Diego Rivera, “una corriente erótica atraviesa todas sus creaciones”. Pero el pintor no hace el amor con la naturaleza, sino con la materia, a la que —dice Paz— rinde reverencia con su pintura.



Detalle de la *Alegoría de California*, mural que pintó Diego Rivera en 1931 en El edificio del Club de pensionados. La mujer colosal tiene en su mano las uvas y otros frutos (Foto digital editada: Rubén Espinosa Cabrera).

La figura de la *Alegoría* de México como «madre nutricia del campesino y del obrero», aún la podemos observar, aunque muy tenue, en el *Estudio para «De la Conquista a 1930»* que está fechado en 1929. Otra vez, la misma figura es muy evidente en el estarcido de 1929. Pero ya está descartada en la pintura final del muro occidental de la escalera que Diego ejecutó entre junio–noviembre de 1931.

Y aquí, Diego se vio obligado a explicitar públicamente las razones de sus cambios y decisiones, molesto por nuevas descalificaciones no sólo contra su obra sino contra su persona, que fueron publicadas en el Magacín norteamericano *New Masses* de febrero de 1932 (órgano de difusión del Partido de los Trabajadores de América), que se las endilgó un personaje ya conocido por el pintor. Su nombre, Joseph Freeman quien junto con David Alfaro Siqueiros habían orquestado la campaña negativa que terminó hasta expulsar al pintor del Partido Comunista Mexicano. Freeman afirmó que “Rivera había sido un

pintor revolucionario hasta el instante de su expulsión del partido, y que en ese preciso momento dejó de serlo” y, sin más presentó la “prueba”:

El diseño original para el mural realizado en el Palacio Nacional, donde se simbolizaba a México como una mujer gigantesca sosteniendo a un obrero y un campesino en sus brazos, fue alterado, pues ambos personajes sin duda molestos para los funcionarios del gobierno que pasaban a diario ante el mural, fueron sustituidos por objetos naturales inofensivos, como son uvas y mangos (subrayados nuestros).<sup>390</sup>

Por encargo del Comintern, Freeman hacía tiempo que vigilaba los movimientos del pintor, a quien en 1929 confrontó como militante en el “tristemente célebre proceso” que le montaron a Diego Rivera en el año de 1929. Ahí se esgrimieron cargos en realidad infantiles e infamantes y que no se podían sostener, pero que culminaron como es sabido en la expulsión del pintor militante de las filas del PCM (el mismo B. Wolf participó en el “proceso” que no duda en calificar como “inquisitorial”). La fecha de la expulsión el 6 de julio de 1929, los cargos: “traición a la clase obrera.”<sup>391</sup> Al Comintern también le interesaba enterarse de los negocios que el pintor traía (entre pinceles) con Dwight W. Morrow un diplomático norteamericano y amigo de Banqueros.<sup>392</sup>

1. X  
Freeman - Siqueiros por medio de  
la revista New Masses y en  
conferencias y discursos de toda  
una campaña organizada dentro  
del aparato oficial stalinista  
y en sus organizaciones de  
periferia entre las calumnias  
inexactitudes y mentiras que  
han usado contra Rivera repiten  
siempre la acusación de oportunismo  
de ~~Rivera~~, la que carece comple-  
tamente de base. Rivera  
posee una clase de documento  
que prueban de la estimación  
de su trabajo como pintor mu-  
ralista por los organismos  
soviéticos a quienes corresponde  
el arte y la educación de la  
Moscú a donde fue invitado  
en 1927 a las celebraciones

Fragmento, inicial, de una carta de 15 hojas en donde Diego Rivera se defiende de los cargos de "oportunismo y de trotskismo". En una parte de esa carta, el pintor afirma rotundamente: "nunca se había vendido a la burguesía a venderse ahora a una facción aunque esta fuera entonces la mayoría encabezada por Stalin". Se lee aquí alusión a New Masses, que ya entonces había atacado al pintor (Imagen del Archivo Digital: Museo «Casa Azul» Frida Kahlo).



Imagen digital de un Fragmento del estarcido para «Mujer amparando a un obrero y a un campesino». En su réplica a Freeman, Diego afirmó que, por detrás de mujer colossal, había abocetado la figura de un obrero que les apunta con su dedo otra dirección al campesino y al soldado revolucionarios (La imagen completa del estarcido la reproduce Juan Coronel Rivera en su ensayo “el triunfo de la cultura mestiza”).



Un detalle central del mural *De la Conquista a 1930*, en la escena de la revolución de independencia. La mano del «cura Hidalgo» sujeta una cadena rota, símbolo del desacato a las medidas prohibitivas de la Corona española de “no sembrar la vid” que ahí fructifica espléndidamente, además hay otros cultivos. El mismo Martín Cortés el «hijo bastardo», con rostro de máscara, empuña y levanta un sable que ahí simboliza la “primera independencia” en el siglo XVII (Foto digital editada: Rubén Espinosa Cabrera).

Por su parte, Diego no veía en esta modificación ninguna alteración del sentido de su proyecto. Así lo hizo saber y le replicó al *New Republic*, que también había publicado la carta de Freeman aparecida en *New Masses*, en donde este calificó “las modificaciones” como “prueba de la decadencia del pintor”. La intervención del pintor fue contundente : 1) La mujer monumental es una Alegoría de la Patria, una figura alegórica de México; 2) En el primer y último bocetos (1925–1929) la figura fue dibujada y también fue ejecutada en la pared “tal cual se diseñó”; 3) Hubo unos cuantos cambios, que Diego aclara, pues afirmó: «consideré esa figura como falsa desde el punto de vista político,



porque México no es todavía una nodriza para los obreros y campesinos»; 4) Suprimir la figura no tuvo el propósito de sustituirla por “uvas y mangos”, «sino por la figura de un obrero mostrando a los mártires de la revolución agraria el camino al comunismo industrial»; 5) Tal corrección en donde se representa a «los mártires de la revolución agraria», —afirma Diego— fue abocetada en 1929; 6) «Tanto el boceto como la pintura definitiva [...] muestran las uvas de referencia, y en ambos casos relacionadas con (Miguel) Hidalgo, quien violando la prohibición hispana para el cultivo de la vid en México, enseñó a los indios a cultivar y utilizar la fruta prohibida, acto éste de desafío análogo al Boston Tea Party o a la expedición salina de Gandhi». El representante de la Comintern, evadiendo a Diego, intentó torpemente «justificar» sus afirmaciones, con pésimos resultados. Diego Rivera calificó a Freeman de escritor estulto que “inventa falsedades y calumnias” que se refutaban a sí mismas (Wolfe, 1986 (2ª. Impresión), pág. 220).



Detalle del mural *De la Conquista a 1930* (arco central). La figura femenina colosal ha desaparecido y ha sido sustituida por la de un obrero soviético que señala una ruta distinta a los «mártires de la revolución agraria», por encima de las cabezas de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. El dedo apunta en dirección al muro sur, hacia la figura de Carlos Marx. Los mártires son de derecha a izquierda: Emiliano Zapata asesinado en Chinameca en abril de 1919, Felipe Carrillo Puerto fusilado en Yucatán en enero de 1924 y José Guadalupe Rodríguez líder agrario y comunista asesinado en 1929 (Foto digital: Rubén Espinosa Cabrera, 2017).

El altercado arriba descrito, comentado por B. D. Wolfe en su biografía, permite entender la decisión del pintor en una de las más evidentes modificaciones al proyecto original, en donde además, según nuestro pintor, no alteraba la concepción de su «pintura revolucionaria», ni su «visión revolucionaria» de la historia representada en el mural.

Así, en el primer plano superior del arco central, al observar no sólo “el diseño original”, sino todos los bocetos y proyectos, siempre es posible ver el trazado del dibujo de «la mujer colosal» y cuando esta desapareció ya en la pintura final, no fue sustituida por unos inofensivos frutos que revelaban una supuesta “nueva traición al proletariado”. Esto en cuanto al cambio de la Alegoría. Pasando al siguiente plano del mismo arco (delante y a los pies de la figura) podemos ver a los principales «héroes de la independencia», Miguel Hidalgo, acompañado en sus flancos izquierdo y derecho por Vicente Guerrero y José María Morelos y Pavón, que parecen arengar al pueblo para que rompa las cadenas de la esclavitud y se una a la lucha por la revolución de independencia de México. En el tercer plano descendiente, en el arco central, encontramos el dibujo del símbolo máximo de «la fundación de México–Tenochtitlan», el águila parada en una nopalera devorando una culebra, en medio de la gran laguna, «como lo habían profetizado los dioses a su pueblo» (según lo ha reiterado el discurso de la Historia Nacional). Siguiendo la observación, dirigiendo la mirada en la vertical y descendiente, finalmente nos encontramos con la escena de la batalla entre guerreros aztecas que resisten a los caballeros españoles, que asedian y penetran a «la gran Tenochtitlán».

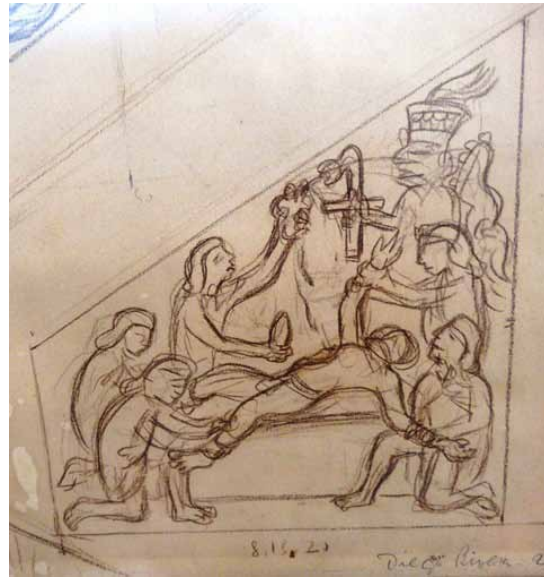
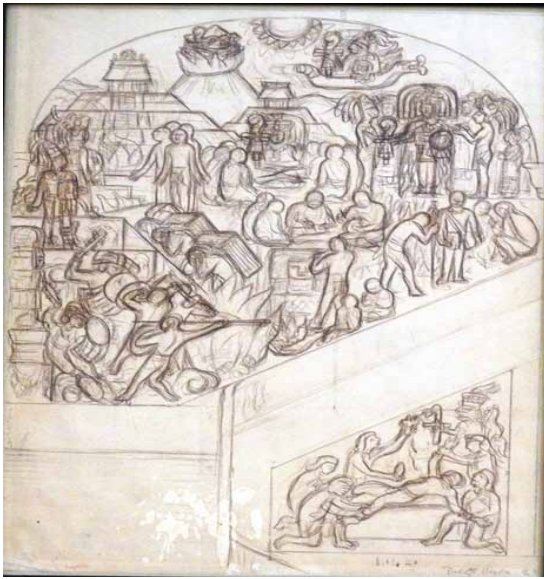
Pensamos que este concepto de Diego se puede redondamente plantear así: la verdadera independencia de la nación mexicana, sólo es posible con la revolución de la hoz y el martillo. Así, en este escenario, la historia mexicana no sólo es una historia de los mexicanos, que son mexicanos por su independencia del “yugo español”, sino una historia mexicana impulsada por la lucha de clases, entre opresores y oprimidos, entre imperios y pueblos sometidos, entre «Conquistadores y derrotados». Entonces, «la Historia» así concebida “resolverá” la exclusión de que han sido objeto “los pueblos oprimidos”.



Fragmento del boceto de 1925. Es la escena de la batalla librada en la Antigua Tenochtitlán entre los guerreros aztecas y los caballeros españoles. La escena figura en el tercer nivel inferior del muro occidental, alineado en el arco central. En el centro y detrás de la batalla, dibujó la estructura piramidal del *Teocalli del dios Huitzilopochtli* (el dios de la guerra) que es semejante al «ex Voto de Moctezuma II» o «Teocalli del Sol» referido en otro lugar de este trabajo. En la pintura final del muro occidental, Diego representó en el *Teocalli* el sacrificio de un español, que aquí no figura (MUTEC, México).



Una parte del *Estudio para «De la Conquista a 1930»*. Es el dibujo diagramado o geometrizado de 1929, que pertenece a la *Colección Galerías A. Cristóbal*, México, que incorporó Juan Rafael Coronel Rivera en su ensayo *El triunfo del mestizaje*. Conserva rasgos muy generales de la figura de la mujer colosal.



Izquierda Boceto para México Antiguo (muro norte); derecha la escena del «sacrificio humano». Por lo que podemos observar Diego había concebido esta escena para ser pintada por debajo de la escalinata del Palacio Nacional, es decir en la parte baja del muro norte (*Boceto para México Antiguo*, 1925 (MUTEC, México). Foto digital: Rubén Espinosa Cabrera).

Otra modificación fue la del «sacrificio humano», que en el boceto y los proyectos no aparece. Este sacrificio sólo podemos verlo figurar en la pintura final, en el centro del muro occidental en el *Teocalli de Huitzilopochtli*. Mientras se desarrolla la escena de la gran batalla, se puede observar el torso abierto y sangrante de un “hombre blanco” al que un sacerdote, luego de desgarrarle el pecho con un cuchillo de pedernal, le arranca el corazón que parece ofrendarlo al «dios de la guerra».



Arriba, fragmento del fresco del muro occidental. El sacerdote acaba de arrancar el corazón a un hombre blanco del que sólo se ve el torso. A bajo, fragmento del boceto de 1925, la escena del «sacrificio humano» no figura (Foto digital: Rubén Espinosa Cabrera, 2015).

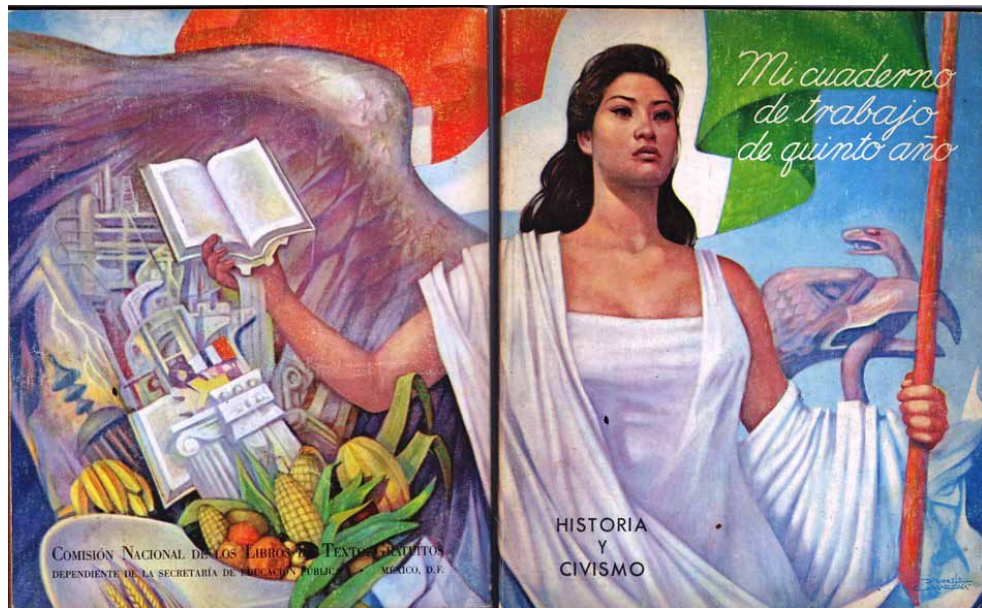


Juan Coronel Rivera sugiere, a partir de una frase de este biógrafo, que fue Bertram D. Wolfe quien “bautizó” el mural (CEPN), pues el pintor nunca le asignó un nombre, tal vez porque era obvio. En su biografía, Wolfe en efecto describe un Diego que al ofrecerle los muros del Palacio Nacional («grandes paredes que dan frente y flanquean una escalinata monumental que asciende en escalones poco empinados, desde un patio interior, bifurcándose al término del primer tramo»), toda la atmósfera de este edificio le sugirió “la empresa más ambiciosa de su carrera”, es decir, pintar «la epopeya de su pueblo». <sup>393</sup> Así nace el nombre de «Epopeya del pueblo mexicano». ¿Qué otro tema podía pintar!? ¿con qué otro nombre!? Al revisar la memoria relatada a Loló de la Torriente, ya hemos advertido cómo Diego Rivera había comunicado al presidente Álvaro Obregón, que «pintaría a México». Por lo tanto y dado el camino recorrido de sus Alegorías, no era extraño que apareciera una alegoría más, esta vez alusiva a la Historia de México. Diego estaba voluntariamente obligado (!) al «tema de México» y primero lo pensó como la alegoría de la «Madre nutricia» del campesino y del obrero, o más incluyentemente de «los mexicanos» según ponerse en los zapatos (las botas militares) de un «revolucionario» como Álvaro Obregón o de otro igual como Plutarco Elías Calles, ambos interesados en reunir a «la gran familia revolucionaria» de una manera perdurable. Ahora bien ¿Cómo pintar a México!?

Abramos un paréntesis. En México, ya antes se habían desplegado otros elementos pictóricos «nacionales», decimonónicos, todos generados en la Academia de San Carlos, obviamente conocidos por Diego Rivera. Por ejemplo: boceto para una estatua de *Netzahualcóyotl*, estatua de (Miguel) *Hidalgo*. Los alumnos de la Academia Nacional de Bellas Artes tenían el deber de ejercitarse en “el estudio de algunos de los padres de la Patria” con la obvia finalidad de “eternizar” sus figuras (en este caso en mármol o en bronce, siguiendo el ejemplo de los Manuel Tolsá y compañía). La Academia concibe el papel del escultor como vehículo del homenaje de “los mexicanos” a “los que nos dieron patria” y buscando que las estatuas y bustos poseyeran “la hermosura del genio y del heroísmo”, no es el arte del escultor ni del pintor en sí mismo lo significativo y lo importante. Para estimular a los jóvenes escultores “el tesoro no pagaría un *coloso*, pero sí un *busto*” para “hacer vivir en el mármol”, por ejemplo, a

un José María Morelos haciendo “resplandecer al genio de la guerra.”<sup>394</sup> Y en pintura también estaban los estímulos a los «paisajes», como los de un pintor y curioso botánico José María Velazco que solía pintar el *Valle de México*, por ejemplo su *Pirámide de Teotihuacán*. O a las pinturas «históricas» de un Luis Coto y Maldonado (alumno de Pelegrín Clavé y de Eugenio Landesio) y su cuadro *El Cura Hidalgo en el Monte de las Cruces, arengando a sus tropas, momentos antes de la batalla*. Debemos retener que los decimonónicos buscaban configurar «cuadros» que pudieran llamarse «mexicanos». Un Juan Islas pinta el paisaje de un gran cerro y lo titula *La vertiente de la Malinche*, que muestra que hay algo más que el Valle de México. Un Librado Flores pinta una *familia de indígenas en el atrio de una iglesia*, tipos indígenas que al ser pintados se les “modifica su fealdad de raza” (así lo definió un decimonónico “crítico” de esta pintura). Otro cuadro de Luis Coto: desde una barca, el «conquistador» García de Olguín salta a la canoa en que “escapaba el infortunado” Cuauthémoc y lo hace prisionero (reunión plástica de paisaje e historia). Otro cuadro de *La noche triste* (cuando fue derrotado el ejército de Hernán Cortés). Los archí famosos de Félix Parra *El Padre las Casas* y *La matanza de Cholula*. De José Obregón *La invención del pulque* y *El senado de Tlaxcala*, de Leandro Izaguirre *El tormento de Cuauthémoc*, todas imágenes siempre recordadas como “antecedente” de la temática del muralismo mexicano.





Portada y contraportada de «Mi cuaderno de trabajo de quinto año. Historia y Civismo» del año de 1964. El diseño a cargo de Jorge González Camarena (Foto digital: Rubén Espinosa Cabrera).<sup>395</sup>

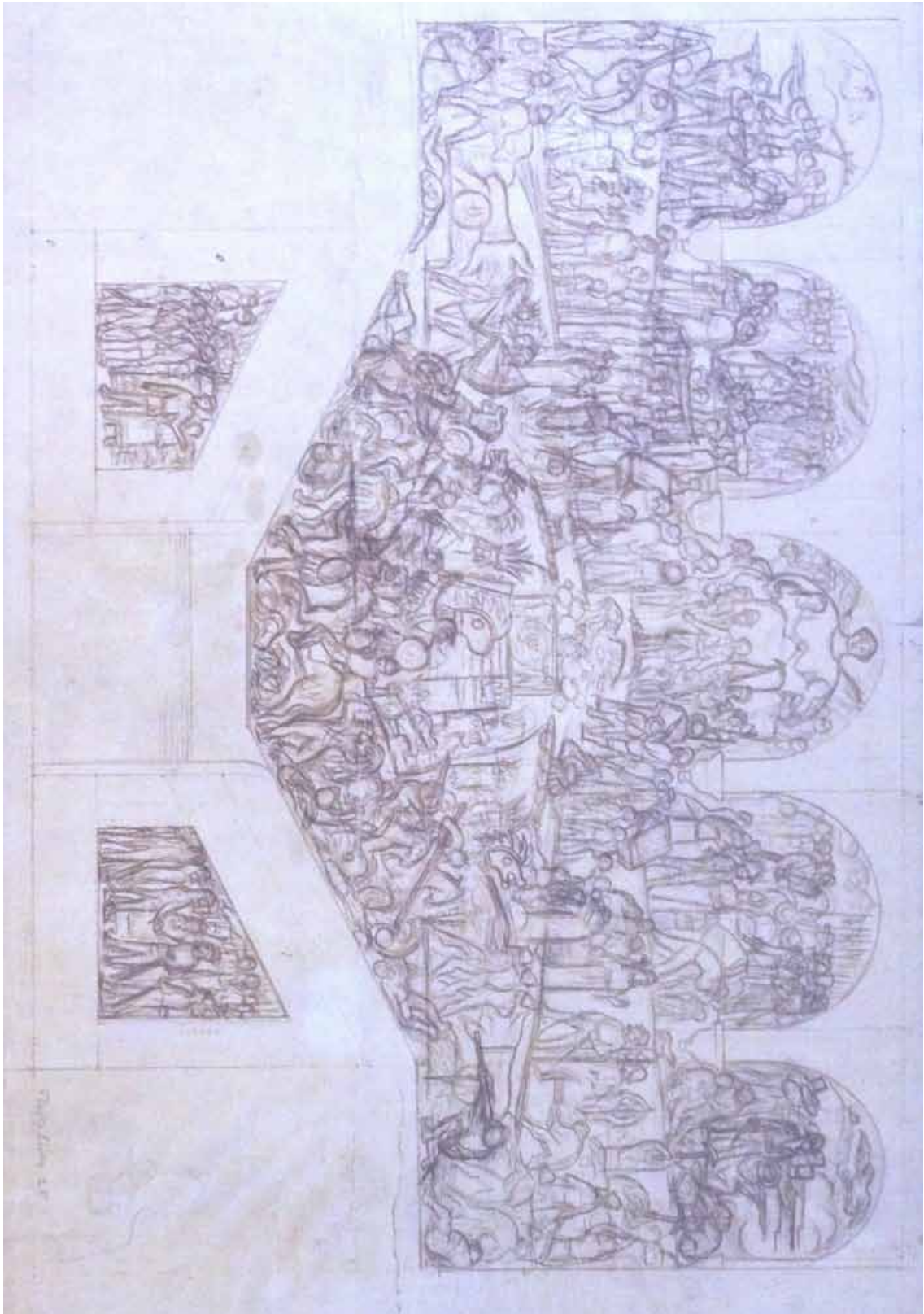
Pero cerremos el paréntesis. Y sin ir muy lejos, recordemos que en las reformas arquitectónicas del Palacio Nacional (1926) hay indicios de que intentaron hacer un nicho en el cubo de la escalera (CEPN) en donde incrustarían una estatua de Miguel Hidalgo, con toda seguridad siguiendo fielmente el «estilo» decimonónico «muy patriota», sobreponiéndolo al mural de Diego Rivera. Seguro que a los patrocinadores del mural, les habría bastado con una alegoría de «La Patria» más mesurada, como treinta años después (ya en la era de la Tele Visión) sería diseñado por el escultor, pintor y muralista Jorge González Camarena para ser difundida popularmente en los primeros «libros de texto gratuitos» (1959–1960). Pero a Diego los decimonónicos ya le quedaban un poco lejos, no estaba en su voluntad pintar en los muros una figura alegórica de *La Justicia*, o de *La Libertad*, o de *La Victoria*, etc. El pintor se inclinó por pintar no una figura sino la totalidad de la historia, caso único en la historia de la pintura decía B. D. Wolfe. ¿Cómo se puede pintar una alegoría de *La Historia*? De la única manera como lo habían hecho los escritores de historia en el siglo XIX, mediante la representación de los «héroes nacionales». Pero como Diego era comunista e *indianista*,<sup>396</sup> había que pintar no sólo a los patriotas, sino a «la

heroica brega del pueblo mexicano» marcado por su «raíz india» («epopeya» atrapada entre la alegoría de la revolución francesa del realismo decimonónico y el arte del realismo socialista que implantó el conocido «culto a la personalidad», según B. A. Wolfe).

#### 4.2. MODIFICACIONES AL BOCETO

Pasemos a las otras vicisitudes de nuestro boceto de 1925 para el cubo de la escalera del Palacio Nacional (CEPN).

En las páginas siguientes: tres bocetos para el mural (CEPN). Se observan al pie de cada boceto un dibujo enmarcado en forma de trapecio, probablemente proyectados para ser transportados como *grisallas* en el mural (CEPN). Durante nuestra investigación tuvimos acceso a los tres bocetos firmados y fechados por Diego Rivera en el año de 1925. Estos primigenios documentos para la historia del mural, actualmente están en resguardo de las autoridades del Museo Tecnológico de la ahora ex Comisión Federal de Electricidad de México (MUTEC, México). Se trata de tres bocetos en lápiz y sanguina sobre papel. 1. «México de hoy y mañana» (50 x 36 cm); 2. «México antiguo» (50 x 36 cm); 3. «De la Conquista a 1930» (¿cm?)<sup>397</sup> También han sido publicados, complementarios del «boceto de 1925», un «Estudio para de La Conquista a 1930» fechado en 1929, en tinta, lápiz y lápiz de color sobre papel, 44 x 91 cm, de la *Colección Galerías A. Cristóbal*, México. Y otro documento más que es el «Proyecto de decoración mural para la escalera monumental del Palacio Nacional», fechado el 13 de agosto de 1929, dedicado a su amigo Marte R. Gómez, en sanguina sobre papel de 75 x 190 cm, de la *Colección INBA, Museo de Arte Moderno*, México.





Bocetos adyacentes al boceto central (1925). A la izquierda México de hoy y mañana (muro sur), a la derecha México Antiguo (muro norte). (MUTEC, México).

Entonces, en el boceto del año 1925 y también en el Proyecto de 1929, se observan cuatro dibujos enmarcados en forma de «trapecio rectangular». Los dibujos permanecieron, con variaciones, hasta el *Proyecto de decoración mural para la escalera monumental del Palacio Nacional*, fechado el 13 de agosto de 1929.<sup>398</sup> Estos cuatro dibujos no tuvieron el destino final de *grisallas* que se preveía para la parte baja del cubo que hace suelo por debajo de la escalera. Podemos ver claramente que, en el muro occidental, en la representación magna de la batalla de *La Conquista*, no hay escenarios que ilustren el itinerario ofensivo de Hernán Cortés, desde su desembarco a la “toma de Tenochtitlán”, según los relatos de la famosas crónicas españolas «de la conquista de la Nueva España», las cuales se puede advertir que nuestro pintor consultó para su propia re-creación singular de esta mito-historia.<sup>399</sup> En el gran escenario del arco central, en el primer plano, Diego Rivera pintó la dramática «batalla de Tenochtitlán», en cuyo centro destaca un primer plano de Hernán Cortés montado en un caballo blanco, la figura del «conquistador» que tendrá una evolución en sus representaciones.



*Grisallas en el mural Historia de Morelos. De la Conquista a la Revolución del Palacio de Hernán Cortés en la ciudad de Cuernavaca (Morelos, México). Arriba, Los embajadores de Moctezuma (originalmente concebido en el boceto de 1925 para el mural de la escalera de Palacio Nacional); abajo La destrucción de Tenochtitlán (Foto digital: Rubén Espinosa Cabrera).*





De izquierda a derecha: doctor Leo Eloesser, Frances F. Payne, Frida Kahlo, Jean Charlot, Elie Faure, Diego Rivera. Cuernavaca, agosto de 1931. Cortesía de Rockefeller Archive Center

Reproducción digital de la foto en que aparecen todos estos personajes ahí mencionados. Posan en el mural *Historia de Morelos, de la Conquista a la Revolución*, en las espaldas se puede ver parte de una de las *grisallas*.

Las escenas del itinerario *cortesiano* Diego las trasladó directamente al mural del Palacio de Hernán Cortés de Cuernavaca (Morelos, México), en donde empleó la técnica de *grisalla* para representar ahí diversas escenas del relato de la llegada de Hernán Cortés y sus soldados y de los ardides y movimientos bélicos que emprendieron en la «Conquista» y de su avance hacia las *Hibueras*, a donde, según la mito-historia, Cortés iba en busca de *El dorado*. Diego pinta en el mural del *Palacio de Hernán Cortés*, ante el pueblo de Morelos, las «hazañas del conquistador», para evidenciarlo a él, a sus huestes, a sus descendientes y a los sistemas de economías explotadoras de la encomienda y las haciendas. Se trata de unos tiranos que finalmente serían derrotados por los caudillos del pueblo, José María Morelos y Pavón y Emiliano Zapata. En los bocetos de 1925 y el Proyecto del 13 de agosto de 1929 para el mural del Palacio Nacional, se observa esta intención de representar los escenarios previos, durante y posteriormente

a «la toma de Tenochtitlán», pero que el pintor finalmente los traslada como *grisallas* a la pintura del Palacio de Hernán Cortés de la ciudad de Cuernavaca (Morelos). Entre el mural del Palacio Nacional y el fresco de la Ciudad de Cuernavaca hay una más o menos sincronía de ejecución, pues Diego habría emprendido la sinopia para el muro norte y occidente (CEPN) desde mayo de 1929 a febrero de 1930; y en diciembre del mismo año 1929 a noviembre de 1930 inició y concluyó el fresco *Historia de Morelos. De la Conquista a la revolución*. En Palacio Nacional, entre febrero y el 15 de octubre, pinta la totalidad de *México antiguo* (muro norte) y ahí se detiene, pues en noviembre de 1930, viaja a los Estados Unidos.



(Arriba) Bocetos trapecio–rectangulares de 1925 para el muro occidental, bajo la gran escalera. En la escena de la de la izquierda, Hernán Cortés les señala a sus soldados hacia una dirección y detrás de él se encuentra la Malinche. En la escena de la derecha hay un «encuentro» entre Hernán Cortés y sus huéspedes con los “ingenuos” enviados de Moctezuma II, se dan la mano teniendo como «traductor» a *La Malinche* (MUTEC, México). (Abajo) *Grisalla* en mural de Cuernavaca, desembarco de Hernán Cortés en *Veracruz*.



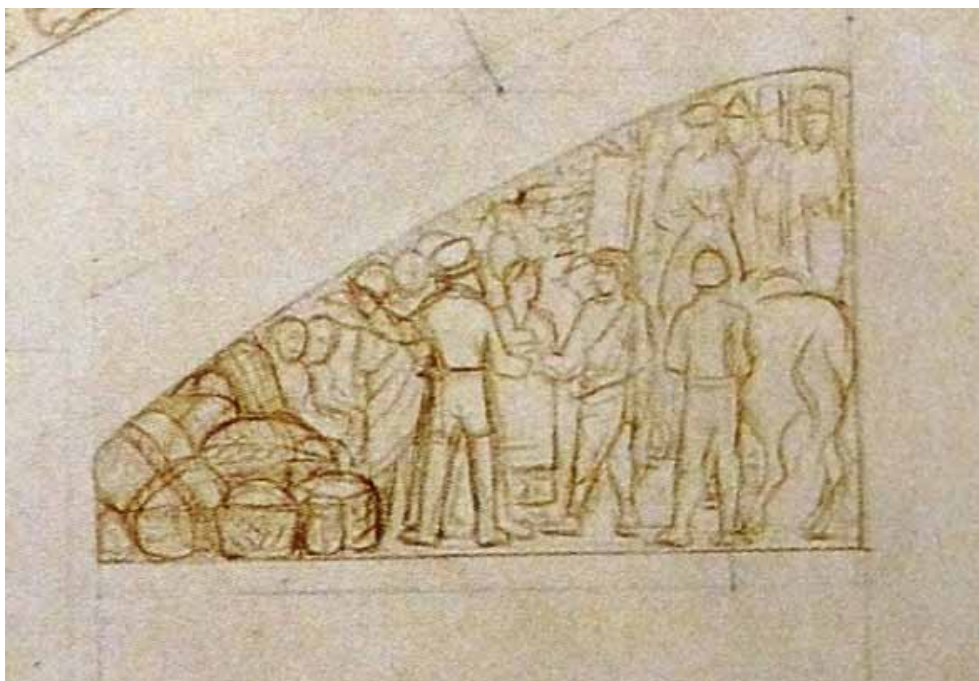




Arriba a la izquierda, en el fresco del Palacio Nacional, Hernán Cortés en caballo blanco en plena «batalla de Tenochtitlán», los cronistas manejan “el temor y confusión de los indios” por estos guerreros de a caballo”, a los que “confundieron con dioses”. También arriba a la derecha, en el fresco del Palacio de Cortés, la figura de Emiliano Zapata con atuendo de campesino. Zapata tenía fama de buen domador de potros y mejor jinete, aquí ya se ha disipado “el temor a los dioses”. Abajo, detalle de la derrota del conquistador, que yace muerto a los pies de Zapata y entre las patas del caballo domado.



La sincronía evidentemente no sólo era en cuanto a los tiempos de trabajo (el pintor viajaba de una ciudad a la otra para cumplir los compromisos), sino también en los temas de ambos frescos, pues en las dos obras figura la guerra contra los invasores españoles y la lucha decisiva por la liberación del pueblo mexicano, a través de la revolución agrarista.



Fragmento del *Proyecto de decoración mural para la escalera monumental del Palacio Nacional*, fechado el 13 de agosto de 1929. Colección INBA del Museo de Arte Moderno, México. Nuevamente Hernán Cortés, la Malinche, las huestes. Cortés estrecha la mano de un «indio», la escena parece desarrollarse en el famoso «mercado de Tlatelolco». Es probable que se tratara de proyectos de *grisallas*, adyacentes al proyecto general del mural de la escalera del Palacio Nacional.

La otra modificación también significativa es la que se operó en la pintura final del muro sur cuyo tema es «México de hoy y mañana». Podemos observar un «corte» en el programa de escenarios y de figuras “de la epopeya del pueblo mexicano”. En los bocetos, tanto de 1925 como de 1929, Diego había proyectado el México «actual» (1925–1929), el México de los días y los años que corrían, con escenas semejantes a las que estaba o ya había pintado en los frescos de la SEP,

pero sobre todo aquellas que evocan las que pintó en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo. Escenas de las fiestas y del trabajo, en donde el pintor que había recorrido los cuatro puntos cardinales, había tomado conciencia de las formas rudimentarias o «primitivas» del trabajo campesino y artesanal que predominaban a lo largo y ancho del País y que él pintó “con mucho colorido”.



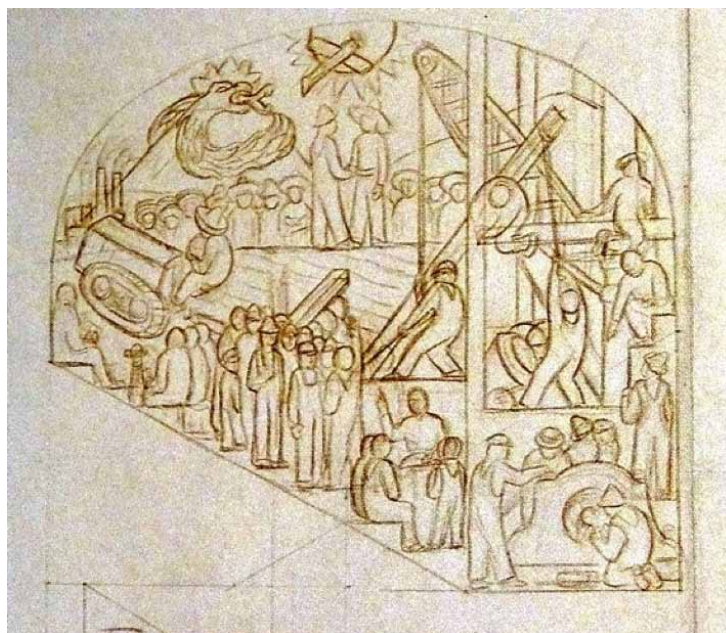
Fragmento *El reparto de tierras* en el mural de la rectoría de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo. Los agrónomos de Chapingo serían clave para la revolución agraria y en general para el desarrollo agrícola de las clases pobres de México. Pero, como otros “programas sociales” de la revolución quedó truncado, en parte por ese «caballo de Troya» que sabotea el artículo 27 y que se conoce como *Amparo agrario*, un ardid leguleyo instrumentado por los herederos de los antiguos latifundistas. El ingeniero (educado en La Sorbona) que sostiene los planos azules de la Hacienda es don Marte R. Gómez, la escena la rodean los campesinos, frente al viejo campesino están sentados tres hombres, dos rubios norteamericanos de gesto adusto y un mestizo que no parecen estar muy contentos en “el reparto de tierras”, haciendo un contraste con la mirada del campesino que está entre los dos agrónomos.

Un México de evidentes técnicas “atrasadas” de trabajo, en donde se aplicaban métodos extraeconómicos de explotación a las clases trabajadoras del campo, de nula infraestructura productiva y en ese sentido con técnicas, herramientas e instrumentos, cuando las había, de facturación alemana, inglesa o norteamericana, las “heredadas” del régimen porfirista y aún las “heredadas” de las formas

coloniales y aun de las ancestrales técnicas prehispánicas. En el mural del cubo de la escalera pero de la Rectoría de la Escuela de Chapingo, el pintor representó «el mal gobierno» y «el buen gobierno», en donde se puede observar la idea que Diego concibe de la aplicación de una verdadera economía agrícola como vehículo de la revolución agraria. Aquí, los gestores primordiales son los agrónomos de la Escuela de Chapingo que llevarán sus conocimientos y las modernas técnicas y la aplicación de la energía eléctrica (mediante las presas) a la fértil tierra del campo mexicano, y que tienen la obligación de «enseñar la explotación de la tierra, no del hombre». Estos gestores (ingenieros y topógrafos) también son centrales en la escena “el reparto agrario”, que nuestro pintor ya había plasmado en los tableros de la SEP y que Diego repite con mayor margen en Chapingo, pues incluso se puede observar a los ingenieros agrícolas (incluido Marte R. Gómez) que tienen sobre la mesa los planos azules de la ex Hacienda de Chapingo, latifundio expropiado al «mal gobierno» (del «Manco González») y ahora transformada en moderna Escuela de Agricultura.

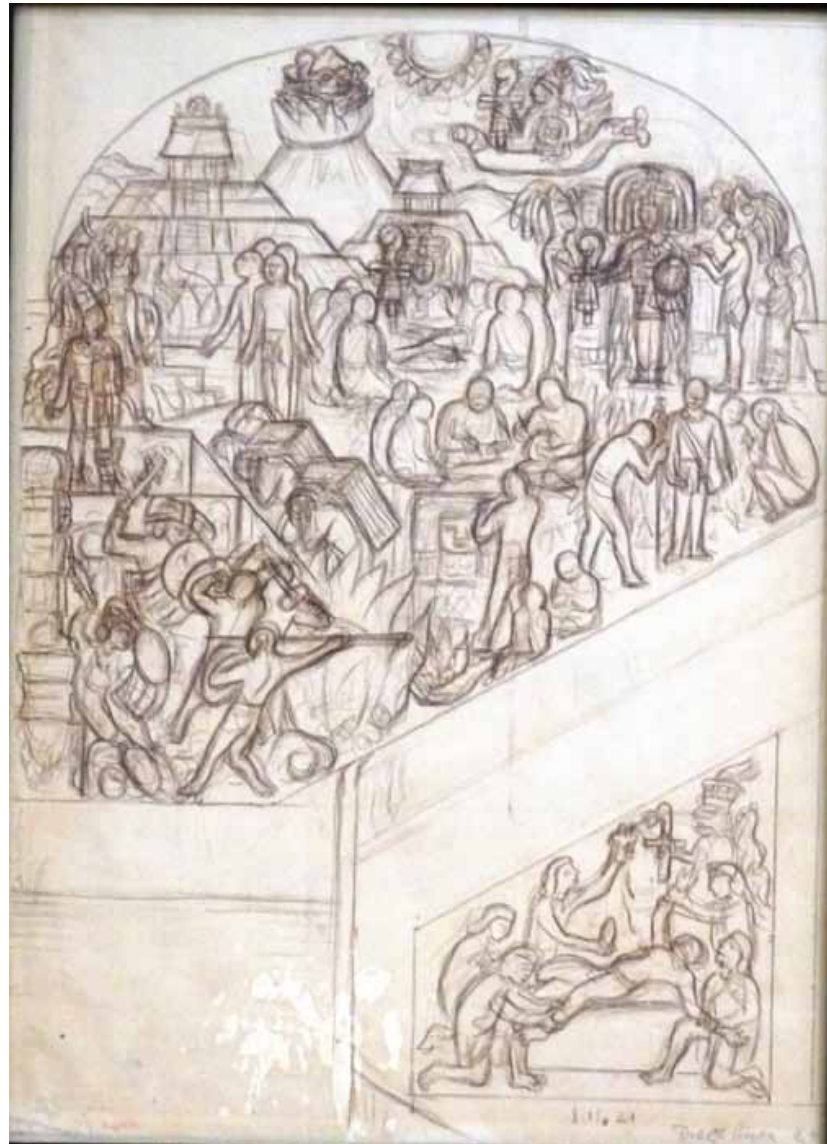


Arriba, boceto para «México de hoy y mañana» de 1925 (MUTEC, México). Abajo, fragmento del *Proyecto de decoración mural para la escalera monumental del Palacio Nacional*, 13 de agosto de 1929. (Colección INBA, Museo de Arte Moderno, México).



El boceto (1925) y el Proyecto (1929), para el muro sur, contienen la figura del *trabajador*, del campo y de la fábrica. Representa un pueblo movilizadopor el trabajo, simbolizado nuevamente por la unidad del campesino y el obrero que se estrechan solidariamente la mano. Los obreros trabajan con algún tipo de maquinaria y levantan estructuras, un maestro enseña a los niños, un trabajador arenga a un grupo, otro grupo está sentado (primer plano), en el horizonte se ven humear las chimeneas de una fábrica. Un grupo de campesinos observa la escena del apretón proletario de las manos, un campesino maneja un tractor que está surcando la tierra. Tres elementos se visualizan en el horizonte y en las alturas: un sol que sale del arco y que ilumina toda la escena, un aeroplano (máximo símbolo del futuro), y un volcán en erupción del cual emerge la figura de la gran serpiente emplumada, el dios prehispánico *Quetzalcóatl* que de sus fauces emergen la hoz y el martillo. Aquí, es evidente el primer ensueño de nuestro pintor de una comunidad organizada y consciente de trabajadores que desde hoy levantan el futuro de México, que por lo pronto no difiere mucho del discurso nacionalista, por ejemplo del «buen gobierno» del general Álvaro Obregón.<sup>400</sup>

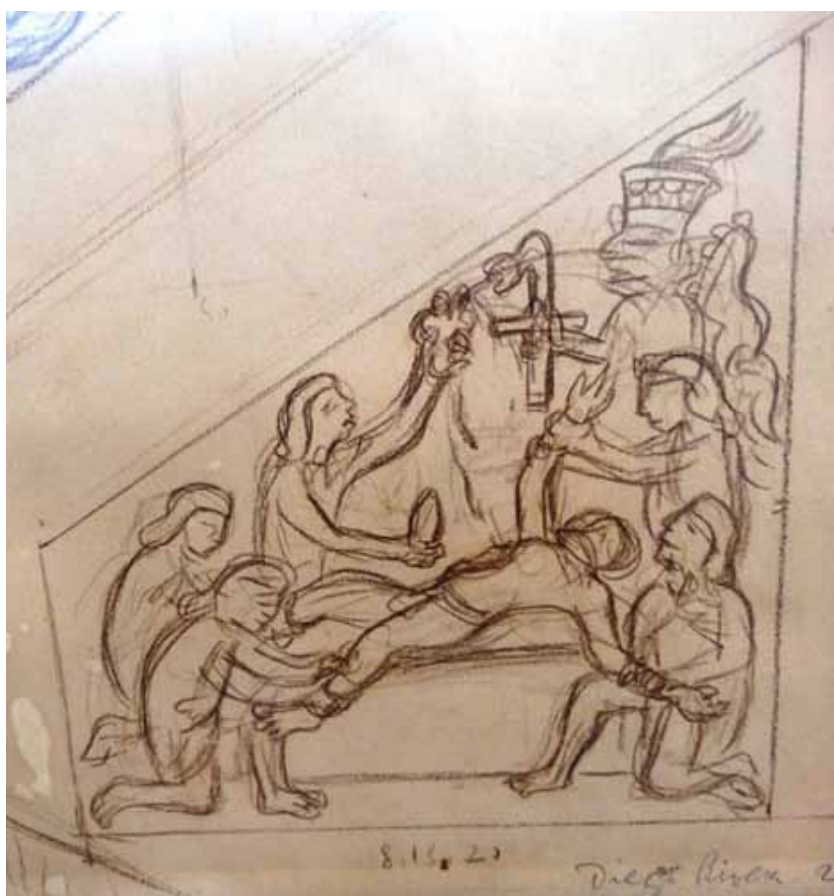
Y es también evidente que las escenas del muro sur (México hoy y mañana) están en correspondencia frontal con el muro norte (México Antiguo), en donde en este último observamos la gran escena en donde rodeado de pirámides y de la cordillera volcánica, el «buen gobernante» *Quetzalcóatl* educa al mítico pueblo tolteca en las ciencias y en las artes. Aquí también, en el borde del arco se asoma el sol (*Tonatiuh*) y se pueden ver en lo alto del cielo las otras dos formas de *Quetzalcóatl*, la *serpiente emplumada* que es arrojada por el volcán y la de *Quetzalcóatl* como *dios del viento* que aquí es representado siguiendo «el mito», cuando el immaculado príncipe *Quetzalcóatl*, engañado por sus enemigos, contraviene las reglas y se autoexilia y se aleja volando para convertirse en la estrella que en el mundo occidental se identifica con *Venus*, mientras su abandonado pueblo «espera su retorno».



Boceto de 1925 para México Antiguo en el muro norte de la escalera magna del Palacio Nacional. En la esquina inferior derecha se puede ver la escena del «sacrificio humano» (MUTEC, México).

Este «México Antiguo», como el de «hoy mañana», también es mundo colectivo que trabaja y celebra en armonía pues es conducido por Quetzalcóatl «el gobernante sabio». Sin embargo, es un mundo que no está exento de sombras y de violencia; sólo que esta violencia, que es secuela de la «guerra florida», es el gran escenario de un ritual de la muerte que garantiza la paz y la continuidad

de la vida, mediante el sacrificio de los cautivos, que se tributan a Tonatiuh, el siempre hambriento sol. Esta parte del mito tampoco pasó inadvertida para Diego Rivera, que proyectó, probablemente como *grisalla*, el «sacrificio humano» que se puede observar en el boceto de 1925 y en los otros estudios y proyectos hasta 1929, pero que después ya no lo plasmó en la pintura final, que junto con el otro dibujo adyacente al «México de hoy y mañana», son los grandes ausentes del “por debajo” de la escalera.<sup>401</sup>



Parte del Boceto para México Antiguo proyectado tal vez para ser plasmado como *grisalla* por debajo de la escalera del muro norte en el Palacio Nacional (MUTEC, México).





Arriba, dibujo del *Boceto* de 1925, para el Muro Sur. Abajo, dibujo del *Proyecto* de 1929 para el Muro Sur. Tal vez concebidos para ser trasladados a las paredes del “por debajo” de la magna escalera del Palacio Nacional, pero que finalmente no se ejecutaron aquí.





Fragmento del Mural *México Antiguo*. Diego pintó un cautivo de la guerra florida que está ataviado con la túnica del sacrificio (Foto digital: Rubén Espinosa Cabrera).

Además de la escena de la «guerra florida» y la del cautivo de guerra florida que sí figuran claramente en la pintura final, Diego proyecta el sacrificio humano que se puede ver en el boceto (1925) y en el Proyecto (1929) para «México Antiguo», destinado al muro que está por debajo de la escalinata norte. Las crónicas de *La Conquista*, en las que evidentemente se apoya el pintor, insisten en reproducir, una y otra vez este «rito pagano del sacrificio al dios Huitzilopochtli», pues es excelente coartada para derivar la caída final de «los aztecas». De tal manera que la escena no podía pasar inadvertida para Diego, en una representación del México Antiguo. Sobre todo cuando ahí figura la pieza central del legendario Quetzalcóatl. No obstante el bajo-muro quedó vacío, sin la *grisalla*.

Arriba, detalle del boceto de 1925 en donde figura el volcán desde donde emergen la estrella que contiene la hoz y el martillo, y de donde desciende enroscándose la serpiente emplumada. Abajo, un acercamiento al detalle.

Y aquí venimos a dar con otro de los cambios que se dieron de los dibujos, bocetos y proyectos a la pintura final y es el último que aquí comentaremos.

Se trata de la figura de *Quetzalcóatl* que en los bocetos aparece visual o explícitamente, como ya lo advertimos tanto en el muro norte (México Antiguo), como en el muro sur (México de hoy y mañana). Esta figura aparece en ambos casos emergiendo del cráter de uno de los volcanes de la cordillera del Valle de Anáhuac. En el dibujo del *México Antiguo* (y también en la pintura final) Diego pinta al *Quetzalcóatl* del «mito» que junto con «el buen gobernante» enseñan a su pueblo, como dijimos, las ciencias y las artes; mientras que en el dibujo del *México de hoy y mañana*, se trata de un *Quetzalcóatl* comunista o marxista. Diego entonces dibuja en el boceto de 1925 el mismo volcán del *México Antiguo*, pero aquí lo corona con una estrella que contiene una hoz y un martillo, mientras que por las faldas del volcán y abrazándolo desciende la serpiente emplumada. Estos elementos, junto con el emergente sol orquestan un pueblo organizado y consciente. Hemos de volver a este *Quetzalcóatl*.<sup>402</sup>



Dos perspectivas del cubo de la escalera del Palacio Nacional. Arriba, el fresco del *México Antiguo*. Abajo, el fresco *México de hoy y mañana*. Se pueden observar los muros vacío que están por debajo de las escalinatas, en donde Diego Rivera había proyectado un «sacrificio humano» (muro norte) y una escena de trabajadores labo-  
rando en una fábrica (muro sur) (Foto digital: Rubén Espinosa Cabrera, 2017).





## 5. FUERA DE «EL MACHETE», DENTRO DE LOS MUROS

### 5.1. EL ÓRGANO DE LOS PINTORES COMUNISTAS

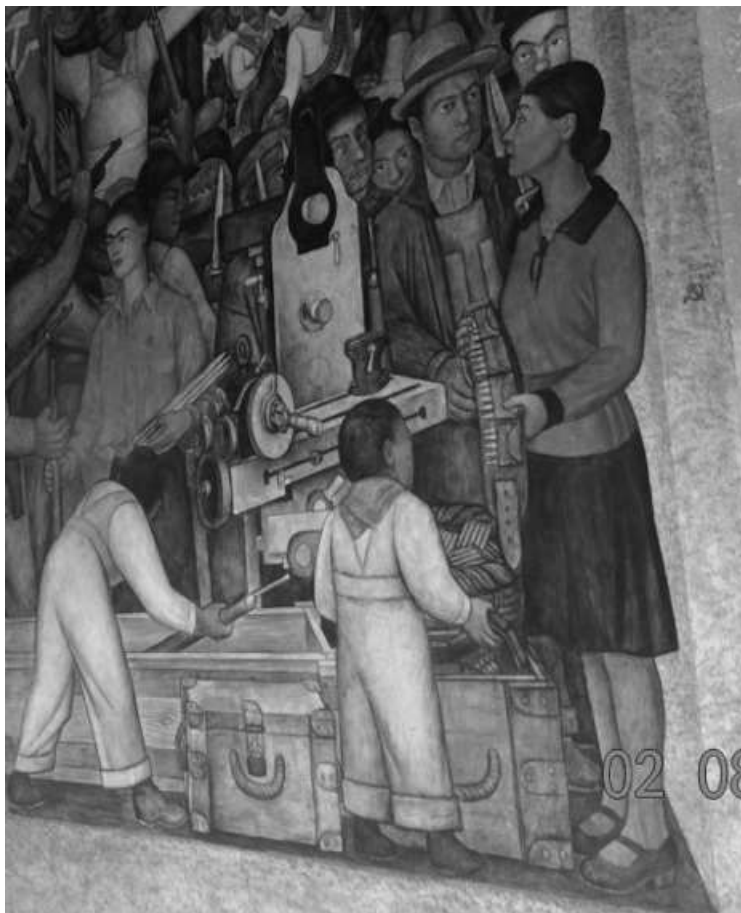
*Entremos. Al principio*, parafraseando a Diego Rivera, “existía el gremio, pero todavía no tomaba su forma definitiva”, hasta que se hizo el Sindicato (Diciembre de 1922) y junto al colectivo de lucha social se creó también «El Machete» (marzo 1924).<sup>403</sup> Es conocido que en el origen fue órgano de difusión de ideas socialistas y comunistas. Pero en principio, como lo ha advertido John Lear,<sup>404</sup> fue un “órgano de expresión” del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México (SPEGRM) o Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México (SOTPEM) fundado el año de 1922, aglutinante de los dispersos artistas plásticos, un colectivo concebido por los pintores Diego María Rivera, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero. A tal punto fue *el principio*, que el periódico en sí mismo, como recipiente del radical ideario,<sup>405</sup> cada uno de sus números, era diseñado como una verdadera pieza de arte teñida de negro, rojo y blanco, de la auténtica y tradicional gráfica mexicana. Los artistas combativos se autodefinían en una frase: “HAREMOS DEL ARTE UNA FUNCIÓN SOCIAL; TRABAJAREMOS POR LA EDUCACIÓN RACIONAL.”<sup>406</sup> Ya después del principio, «*El Machete*», se lo apropió, como órgano de difusión del Partido Comunista Mexicano (PCM), que extrañamente no contaba con un periódico. Diego afirmó que, para decorar los muros, Vasconcelos los contrató como Sindicato, pero éste siempre lo negó rotundamente.



Leopoldo Méndez fue uno de los artistas gráficos, originalmente del grupo de *los estridentistas*, que participó en el legendario *Machete*. Este es uno de sus grabados, que apareció más tarde en otra revista que podría considerarse heredera de *El Machete*, que se llamó *Frente a Frente* (Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios). Éste grabado apareció en el No. 8 de marzo de 1937, ya en plena época “cardenista”, cuando Diego Rivera aparecía en algunas de sus páginas, pero solamente para ser atacada.

Pero el diferendo Diego Rivera–Vasconcelos ya un poco lo hemos repasado. Ahora queremos abordar algunos acontecimientos del año de 1929, la “atmósfera” que se respiraba cuando nuestro pintor no volvió a colaborar con textos ni con dibujos, ni con grabados en *El Machete* y fue forzado a retirarse del PCM (segunda salida) y cuando, en medio de tormentas, pintó sensuales cuerpos en muros y plafones y se subió a los andamios de la escalera del Palacio Nacional,

atrincherándose en la historia del pueblo, al que decía rendir tributo con su pintura. Pasemos.



Fragmento del tablero *En el arsenal*, Balada de la Revolución Proletaria–Balada de la Revolución Agraria. Patio de las Fiestas, Segundo nivel, en la Secretaría de Educación Pública. El fresco está fechado en 1929. A su retorno de Moscú, Diego pinta a Julio Antonio Mella, Frida Kahlo y a Tina Modotti, a estas como integrantes de la “joven guardia” que distribuyen las armas al pueblo revolucionario (Foto digital editada: Rubén Espinosa Cabrera).

Alrededor de nuestro pintor y durante la realización del mural (CEPN) van a desatarse una serie de acontecimientos externos, bien conocidos y documentados. El 18 de julio de 1928 Álvaro Obregón es asesinado en el restaurante “La Bombilla”, sus correligionarios le habían organizado un banquete por su nuevo triunfo electoral a la presidencia. El asesino fue “un joven de antecedentes



intachables” León Toral (un “fanático religioso” dijo la Iglesia) en complicidad con una “enloquecida” religiosa, «La Madre Conchita».<sup>407</sup> Por ese motivo, habrá una nueva elección presidencial y para el interinato “el Congreso nombra” al antiguo *huertista* y *delahuertista*, y que finalmente fue *callista*, el «ultra socialista» gobernador de Tamaulipas, el licenciado Emilio Portes Gil.<sup>408</sup> En noviembre de 1928, desde el sur de los EEUU José Vasconcelos inicia su campaña como candidato de la oposición a la presidencia del País, y para el 10 de marzo de 1929 hace su “entrada triunfal” inundando multitudinariamente de sus partidarios las principales calles de la ciudad de México. El grupo en el poder, alrededor de Plutarco Elías Calles fundan en el mismo mes de marzo el Partido Nacional Revolucionario (PNR), se desata la lucha política que establecerá al final la revolución institucional, es decir para que ya no haya «golpismos», ni lucha política (fuera del control).<sup>409</sup>



La famosa foto de Tina Modotti de « Los campesinos leyendo *El Machete*, 1929». Un campesino, sombreado por su ancho sombrero de pita no está mirando *El Machete*, mira hacia la lente de la cámara, o tal vez desafiando el *puntum* de la mujer que toma la foto, la “poco convencional” Tina Modotti, «¡Toda la Tierra, no Pedazos de Tierra!»

Antes, el 10 de enero de 1929, en calles céntricas de la ciudad de México, sicarios dan muerte al internacionalista Julio Antonio Mella, amigo y camarada de Diego Rivera. Por este hecho la prensa y la policía mexicana acosan a la fotógrafa Tina Modotti que había sido su “pareja sentimental” y que lo acompañaba en el momento del asesinato. Para febrero, el Bloque Obrero y Campesino Nacional (BOCN), el intento fallido de una organización de masas del Partido Comunista Mexicano (PCM), lanza su propia candidatura (con Pedro Rodríguez Triana) a la presidencia del País, a contra corriente de los Caudillos (pequeños o grandes). A la cabeza del Bloque están el pintor Diego Rivera y el líder agrarista veracruzano Úrsulo Galván, este último terminará escindiéndose.<sup>410</sup> El 14 de marzo el pintor es “comisionado por el Partido Comunista(PCM) para formar parte en las investigaciones sobre el asesinato del legendario camarada julio Antonio Mella.”<sup>411</sup> Aprovechando su fama y quitando tiempo de ejecución a sus pinturas murales, Diego asumirá por cuenta propia una obstinada defensa de la Modotti a la que quisieron inculpar en el asesinato, que había sido su modelo, amiga y camarada, en aquellas ambiguas y báquicas reuniones de los contertulios de la calle de *Mixcalco*, en la casa No. 12.<sup>412</sup>



Famosa foto de la autoría de Tina Modotti. Es la manifestación del 1 de mayo de 1929.

El 1º de Mayo, la Confederación General de Trabajadores (CGT) y la Central Sindical Unitaria Mexicana (CSUM) organizan la manifestación del día del trabajo, decenas de miles hacen una parada de repudio frente a la embajada de los EEUU, la manifestación es reprimida por la policía y Diego Rivera y el PCM acusan al embajador de EEUU Dwight W. Morrow de haber perpetrado la represión (Decía J. Vasconcelos, *míster Morrow: un intrigante y émulo de Joel Poinsett*). El 14 de mayo, «sátrapas» hacendados de Durango, acusándolo de “roba vacas”, fusilan sin formarle causa a José Guadalupe Rodríguez Favela, líder agrarista duranguense y miembro del Comité Central del PCM. Hubo protestas dentro y fuera de México, incluso atentados en embajadas mexicanas, por lo que, por la supuesta intervención de la Tercera Internacional en estos actos, el gobierno de Emilio Portes Gil, a principios de 1930, rompió relaciones con la Unión Soviética. El 10 de junio de 1929, después de una movilización de alumnos y profesores, se crea la primera Ley de Autonomía que regirá a la Universidad Nacional (un estatuto ambiguo, pues identifican «autonomía» con «autosuficiencia económica»). En junio, mediante obispos y arzobispos “moderados” (Pascual Díaz y Barreto y Leopoldo Ruíz y Flores) de la jerarquía de la iglesia católica de México, el gobierno inicia “negociaciones” para dar fin a la «guerra cristera» desatada por un cisma creado presuntamente por el “jacobinismo” de Plutarco Elías Calles.<sup>413</sup> El 6 de julio, luego de meses de una estrecha vigilancia a la que fue sometido, Diego Rivera es expulsado de las filas del PCM en un proceso que fue dirigido desde la Komintern. Lo acusan de “militante frívolo”, de oportunismo, de traidor al proletariado, por prestarse a pintar en los muros de los edificios del gobierno burgués, que en esos meses había ilegalizado y perseguía al PCM. El 13 de agosto, el director interino de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Manuel Toussaint) convoca a una reunión de la Academia Mixta de Profesores y Alumnos (AMPA) de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) y nombran la terna para director de lo que a partir de ese proceso será la Escuela Central de Artes Plásticas (ECAP) en donde figura Diego Rivera. Al ser elegido y asignado, el pintor propone a la ECAP un nuevo Plan de Estudios en donde prácticamente intentará convertir la Academia en un taller pre-industrial. El 21 del mismo mes se casa con Frida Kahlo. En septiembre arrecian el hostigamiento, los ataques e incluso la represión a la campaña presidencial de José Vasconcelos, pues el día 20, en plena avenida céntrica de la ciudad de

México, se presentan matones a disparar ráfagas de metralleta a una de sus manifestaciones. En la confusión, un asesino solitario se acercó al joven y entusiasta vasconcelista, el líder estudiantil Germán de Campo y “a quemarropa, en la nuca, le descerrajó un tiro.”<sup>414</sup> En octubre, mientras el pintor se abstraía en el fresco del Salón de Actos de la Secretaría de Salud y cuando ya se había subido a los andamios del Palacio Nacional, el embajador D. W. Morrow, para probarle a Diego y a la ciudad de Cuernavaca sus “buenas intenciones con la cultura mexicana”, le propone pintar otro mural en el antiguo Palacio de Hernán Cortés de esa “pintoresca” ciudad, que el embajador y banquero financiaría, dejándole a su libre albedrío el tema, invitación que Diego acepta. El 24 de octubre la prensa capitalista anuncia al mundo el «Crac de la Bolsa» en EEUU.

No pretendemos establecer una relación de causalidad, entre estos acontecimientos y la configuración ya muy cercana del mural en donde Diego Rivera pintará «la Historia del pueblo mexicano» en el CEPN. El pintor hacía tiempo tenía en su cabeza sus *bocetos* y *proyectos* (el último fechado el 13 de agosto) el tema y el plan de ejecución del fresco. Sin embargo, parece muy claro que un ligero ascenso cuantitativo de la clase obrera mexicana y el asesinato de su amigo y camarada, el líder agrario José Guadalupe Rodríguez influyó para hacer el cambio iconográfico que ya hemos comentado en el capítulo anterior, en el que sustituyó la figura de la mujer colosal (alegoría de México o la Patria), por la de un obrero mexicano soviético que señala a «los mártires de la revolución agraria» (Zapata, Carrillo Puerto y ahora José Guadalupe) la ruta histórica que deben seguir, se ha dicho, hacia una economía comunista. Por estar involucrados con el proyecto pictórico, comentaremos dos hechos, el de la expulsión de Diego del PCM y su nombramiento y renuncia a la Escuela Central de Artes Plásticas (ECAP).

## 5.2. UN PINTOR «MACHETERO» REBASADO POR LA SITUACIÓN POLÍTICA Y SOCIAL

Primer hecho, el de su expulsión del PCM. Son conocidos dos documentos elaborados por el propio Diego Rivera en donde este expone los motivos por

los cuales juzga que lo expulsaron malamente. En ambos afirma que hubo falsificaciones y mentiras, mismas que fueron publicadas en un caso en “El Soviet” y en el “Espartaco”, órgano de difusión de las juventudes comunistas en México y en otro en el *New Masses*, órgano de difusión del Partido de los Trabajadores de Norteamérica (PTN). Pasemos a releer y resumir el contenido del primer documento, en el que Diego Rivera expresa sus “desacuerdos (Rivera, Sobre expulsión de Diego Rivera, 1999, págs. 35–39).

—Pese a sus discrepancias con el Comité Central (CC) del Partido Comunista Mexicano (PCM) al cual quiso renunciar, se disciplinó pues firmó un documento, redactado por el Komintern, en donde afirmaba no tener diferencias políticas con el CC.

—Pintaba el mural en la escalera del Palacio Nacional, y el CC lo consideró limpio trabajo asalariado y “obra de arte de contenido revolucionario”. No sólo esto pues también, el CC “le ordenó aceptar” el cargo de “jefe del Departamento de Bellas Artes”, “empleo” que el pintor no quería, pero que igualmente terminó acatando. Diego se disciplinó hasta que llegó su expulsión, pues esperaba esa ocasión para atacar lo que él venía juzgando como “desviaciones del partido”.

—No estaba de acuerdo con afirmaciones del Komintern que sostenían que los partidos comunistas de América Latina se adhirieron a la Internacional sólo “por sentimentalismo”, pues el PCM era más viejo incluso que el PCUS.

—Diego Rivera y J. Antonio Mella, desde octubre de 1927 en Moscú, propusieron crear una *tercera* central sindical, la Central Sindical Unitaria de México (CSUM) de influencia comunista, alterna a la (primera) Central General de Trabajadores (la anarquista CGT) y a la (segunda) Confederación Regional Obrera Mexicana (la CROM del callista Luis N. Morones).<sup>415</sup> El CC se oponía a fundar la CSUM.

—Diego y otros proponían que el Bloque Obrero y Campesino fuera el instrumento del PC en la campaña electoral (especie de *frente de masas*) que

participaría en la elección presidencial con “un candidato obrero industrial”; pero el CC propuso a Úrsulo Galván como candidato directo del PCM, que luego, en horas decisivas, no pudo controlar y este se escindió llevándose a toda la masa campesina no afiliada al partido, (y añadimos nosotros) perdiendo los comunistas la preciosa oportunidad de acercar al proletariado del campo a su «organización clasista» y sobre todo propiciando su alejamiento progresivo de “la masa industrial”, dejando a la clase obrera a merced del fenómeno socio-dramático conocido en México como clientelismo y *charrismo*.<sup>416</sup>

—El CC y el Komintern confundieron la contrarrevolución neo-feudal de (el general) Escobar (conocida como «rebelión escobarista»), con la situación rusa en el gobierno de Kerensky.<sup>417</sup>

—Torpes o provocadores métodos del órgano de difusión *El Machete*, pues hizo públicas secretas instrucciones tácticas que auto denunciaron a los compañeros de organizaciones locales agrarias, poniéndolos al descubierto ante los esbirros y policías de la burguesía.

—Y, finalmente, desacuerdo con la táctica pseudo izquierdista de sobrestimación de la “potencia de acción” del Partido Comunista.

Era infamante que lo acusaran de tener “nexos políticos” con el gobierno de México, pues el CC siempre estuvo al tanto y autorizó sus textos y su actuación. Era igualmente infamante decir que él, en desplante colaboracionista con el gobierno de Emilio Portes Gil, había aceptado la dirección de la Escuela de Pintura y Escultura al margen del CC, nombramiento que además vino desde dentro de la Escuela y no por el gobierno. Diego sostiene que él siempre defendió una “línea política independiente” para el PC, «línea» que además estaba claro que había defendido en octubre de 1927 en “reuniones en Moscú”, por lo que era estúpido que lo acusaran de estar formando un “Partido Comunista Gubernamental”. En realidad —afirmaba Diego— no les gustó a los dirigentes ser señalados de practicar tácticas desviacionistas que sólo estaban aislando al partido de las masas y lo llevaban a su auto destrucción, dejando en consecuencia el campo libre para la falsa ideología obrera preconizada por el Estado de la

revolución. Diego terminaba sus «desacuerdos» haciendo un llamado a sumarse a la «oposición» “encabezada por el Compañero León Trotsky” (Rivera, Diego Rivera. Textos polémicos (1921–1949), 1999, págs. 35–39).<sup>418</sup>

Freeman. 11  
hasta por los Siqueiros, nada podrían hacer  
contra esas pinturas, pero si ahora opinan  
que ~~estas~~ son contrarrevolucionarias, etc. de-  
muestran que ellos son los que han cambiado  
y no las pinturas, ~~lo~~ que el desarrollo his-  
tórico de los hechos prueba hasta la evidencia,  
los testigos son Adolfo Hitler en el poder,  
el proletariado austriaco ametrallado, el  
proletariado español aplastado, Chankai-shek  
en el poder, Mussolini árbitro de la paz y  
la guerra en el mundo, le ordena al partido  
Cubano de no apoderarse de las propiedades  
de imperialistas americanas sin después  
de que la guerra lo hubiere hecho, etc.  
y finalmente, las declaraciones del último  
Congreso del Comintern que por corregir los  
errores ultraizquierdistas del social-fascismo  
y el frente ~~se~~ único solamente por abajo,  
que dieron el poder a Hitler y permitieron  
el aplastamiento de los trabajadores austria-  
cos y españoles ~~por~~ <sup>por</sup> un viaje desorganizado  
hacia la derecha preconiza el frente

Página 11 de la carta de Diego Rivera en donde hacia 1935 o poco más, vuelve sobre el tema de las acusaciones que le levantaron y que pretendían, desde las filas comunistas, “destruir su carrera de pintor revolucionario” (Archivo digital: Museo Frida Kahlo, México).

El otro documento, recientemente “apareció” al abrirse en 2007 el Archivo del baño sellado de la «*Casa Azul*» *Museo Frida Kahlo*, de Coyoacán, México.<sup>419</sup> El texto no tiene fecha, pero por su contexto debió escribirse luego de concluido el mural (CEPN) en el año de 1935, durante el acenso de los fascismos, en el período del *Frente Popular* o Frente Único, cuando el Komintern (el gobierno de la URSS) se “unió con todo el mundo”, “hasta con los católicos”, con el pretexto de cerrar el paso a “la bestia rubia”, como lo refiere Diego Rivera. El pintor añade algunos escandalosos detalles al anteriormente referido documento de 1929.

Es un documento (que no sabemos a quién lo dirige), bien conservado, de 14 páginas numeradas (la última sólo contiene un renglón), de puño y letra de Diego Rivera, con algunas tachaduras y enmendaduras (habla de él mismo en tercera persona). El pintor de entrada denuncia como calumniadores al delegado en México de la Komintern, Freeman y al pintor Siqueiros que, desde el *New Masses*, nuevamente realzaban las acusaciones que se habían hecho en 1929 contra Rivera que —según el pintor— eran Freeman y Siqueiros el lado visible de una campaña organizada contra él por el “aparato oficial stalinista” que lo califican de «oportunismo».<sup>420</sup> En su legítima defensa, Diego afirma contar con documentos que

(Podían probar) la estimación de su trabajo como pintor muralista por los organismos de el [sic] arte y la educación, en Moscú [...]

Por lo largo y por no poder reproducirla, vamos solamente a hacer una paráfrasis de dicha carta, procurando no alterar su contenido, aunque retornaremos a su contenido intrínseco, pues es revelador de lo que el pintor consumó plásticamente sobre todo en el muro sur de la escalera de Palacio Nacional. Pero, continuemos parafraseado a Diego.

Les recuerda a sus infamantes detractores (Freeman y Siqueiros), que en aquel famoso octubre de 1927, precisamente, en su calidad de pintor revolucionario, los soviéticos lo habían elegido como “profesor de pintura monumental en la Escuela Central de Artes Plásticas de Moscú”, en donde le encargaron “una serie de frescos para la casa del ejército rojo”. Por otro lado, otra serie le fue



encargada por “los obreros de la Fábrica Metalúrgica «Dynamo» para su club”. No obstante ya hecho el contrato, la ejecución de estos frescos no se llevó a cabo, debido a que a mediados del año de 1928 hizo crisis la división del Partido Comunista, en la lucha stalinistas *versus* bolchevique-leninistas, que derivó en la expulsión del “compañero León Trotsky” y “miles de otros miembros del PC” En esta a la postre cruenta disputa, que lo alcanzó, y siendo su línea la de «pintor profesional», Diego se adhirió al ahora famoso grupo *Octubre*, que veía la necesidad “de una nueva revolución en la cultura (en el original está tacha la palabra pintura), un nuevo Octubre”. Esto, junto con la línea sindical que él concebía, le hizo sospechoso, pues contra la opinión de la facción stalinista del Komintern, Diego obtuvo de la Internacional Sindical Roja... “autorización para la fundación en México de una Central Sindical la CSUM”; trabajo sindical que luego realizó junto con Julio A. Mella y José Guadalupe Rodríguez y otros, estos dos, más tarde asesinados en México. Rivera, afirma él, se hizo desagradable porque en las sesiones de la Komintern en Moscú, junto con otros cuatro delegados votaron a favor de la línea política del compañero Trotsky.<sup>421</sup> Por eso dieron la orden de que Rivera saliera de la URSS con el pretexto de que su presencia era necesaria para la campaña electoral del PC Al retornar el pintor a México, en el Congreso del partido, sostuvo la necesidad de fundar la CSUM ganando la votación teniendo a la masa de delegados contra la mayoría del CC del PCM.



Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros  
©Rodrigo Moya

Esta foto de Rodrigo Moya, apareció en el periódico *La Jornada* del 8 de diciembre del 2007, México. Obviamente son Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, que están, en casa de Emma Hurtado, frente a frente, pero separados por un óleo de Rivera, en donde se puede ver la manifestación del 1º. de mayo del año de 1955, cuando Diego visitó por última vez la URSS. El fotógrafo reveló que durante el “encuentro” se respiraba un ambiente incómodamente tenso, y él denominó la foto como «El abrazo que no se dieron».

David Alfaro Siqueiros socarronamente había soltado una afirmación en la que daba a entender que Diego Rivera no era un militante auténtico, pues sólo se sabía de él “en ocasiones espectaculares y de relumbrón”. Contra tal especie que le habían lanzado, Rivera se vio obligado a revelar que él había hecho trabajo difícil para el partido, tanto legal, como ilegal. Y precisamente, sólo después del trabajo que había hecho, junto con sus camaradas J. Antonio Mella y José Guadalupe, de consolidación de la organización del Bloque Obrero y Campesino (la «correa de transmisión» del PCM para la CSUM), a instancias del delegado del Komintern (Manulisky o “el camarada Pedro” ¿Freeman?) Diego Rivera fue

expulsado con parecidos ridículos pretextos a los empleados por Siqueiros. En realidad —remata el pintor su relato— “me expulsaron por trotskista”. Obligado por el ataque de que fue objeto, Diego se vio en la necesidad de hacer públicos los “puntos de choque de él con el CC y con Manulisky. Estos puntos son los que arriba hemos ya resumido del documento publicado por R. Tíbol, sólo que en el nuevo documento, Diego lo re–afirma con mayor claridad:

(En aquellos días, el CC acordó) poner en «*el Machete*» las instrucciones a los campesinos para la insurrección estando ya declarado por el Partido el estado de insurrección y después de que hacía tres semanas el gobierno de México confiscaba entera la edición del Machete al ser llevada ésta al correo para su distribución en provincia y en la Capital, de manera que conteniendo el periódico las instrucciones para la insurrección y yendo sus ejemplares dirigidos a los diferentes compañeros estaba (hecha) objetiva y prácticamente, una denuncia de ellos con nombre y dirección a la Policía.

Esta miope y torpe maniobra trajo funestas consecuencias: 1ª. El “fusilamiento y aprisionamiento de muchos compañeros especialmente campesinos”; 2ª. Manulisky que manejaba como marioneta al CC, emprendió coerción contra Rivera, lo que Manulisky caracterizaba como “período de convencimiento”. El delegado quería convencer a Rivera para que aceptara, sin discusión alguna, todo lo que este le “hacía hacer al Partido de México”, siguiendo la línea de un Komintern que ya estaba en franca degeneración burocrática. Como Manulisky no lo pudo convencer de esta manera autoritaria, entonces:

[...] ensayó de “convencerlo prometiéndole cuanto trabajo quisiera tener como pintor muralista y profesor de la Unión Soviética a cambio de firmar un documento en que se comprometiera a no atacar la línea general del Comintern, ni discutir la política interior de la URSS [...]

Muchos años después de aquella vieja y lastimosa querrela contra el gran Diego Rivera, el viejo militante del PCM Valentín Campa, todavía en 1977 con acumulados resentimientos stalinistas (en plena era del eurocomunismo),<sup>422</sup> manifestó

que en aquella sesión del cc, Diego Rivera, poniendo sus dos *pistolones* sobre la mesa, que en aquellos días por precaución siempre llevaba al cinto, y votando él mismo su propia expulsión, el pinto —dijo Campa— se burló del Partido (R. Tibol y *La Jornada*). Pero Rivera explica en esta carta que él votó por su propia expulsión del partido, para significar que un marxista-leninista simplemente no podía estar ya en una organización como la del partido stalinista. Manulisky calificó el desplante de Rivera como “error histórico” y teatralmente, a nombre *del proletariado* y de *la historia*, lo conminó a “enmendar su error declarando su adhesión al Partido, al cual sería nuevamente recibido si “firmaba un manifiesto *puchista*”, “lleno de *bluff*” contra el gobierno de México (en el que) se ocultaba a los campesinos y a los obreros, “el verdadero desarrollo de los acontecimientos”. Le pedían al pintor que firmara el manifiesto encabezándolo, según el dictado de Manulisky, “como yo acuso”. Así mismo le pidieron autorizara la publicación del manifiesto, cuando Rivera ya estuviera fuera de México. Para animarlo, Manulisky le mostró un documento firmado por las altas autoridades del Komintern y del Estado Soviético en donde nombraban a Rivera en los puestos que él quisiera en las organizaciones del arte de la Unión Soviética. El pintor dijo que no veía ahí su opinión política revolucionaria y puesto que nunca se había vendido a la burguesía, ahora no se vendería a Stalin. En lugar de atacar al gobierno burgués de México ya estando en Estados Unidos y luego irse muy cómodo a la URSS con gastos pagados a costillas de los trabajadores rusos, Diego les dijo que prefería “seguir luchando en campo enemigo”, pese a los ataques tanto de la burguesía como de “la burocracia stalinista”, que seguiría “luchando a dos fuegos”. Con esto probaba que él era “lo contrario a un oportunista”.

En otro punto, respecto a las denostaciones de su historia con el Sindicato de Pintores, sólo respondió que... todo su trabajo de México, hasta 1929 como miembro del PCM, excepto la serie de frescos de Cuernavaca (luego de ser expulsado), siempre fue sometida a la aprobación del partido (sub. Nuestro). Y añadió que él, como pintor revolucionario, no había cambiado “ni una línea, ni una forma, ni un color”, que pese a que Manulisky le había amenazado con destruirlo como pintor revolucionario, su pintura sí tenía contenido revolucionario antes de ser expulsado y continuaría teniéndolo después. En todo

caso, si los Manulisky y los Siqueiros opinaban que estas pinturas ahora eran contrarrevolucionarias, eso demostraba que eran ellos los que habían cambiado y no las pinturas.

A continuación, como evidencias del “desviacionismo” de la Komintern y del garrafal error del PCM, Diego presenta un esquema de la situación internacional de la lucha del proletariado y, visto el cuadro de la situación, lamenta que el Komintern en tan decisiva coyuntura de las fuerzas mundiales (de la fuerzas revolucionaria y contrarrevolucionarias) encontrara mejor aliarse “con los católicos” y hasta con «el Father Divine en Nueva York» y la burguesía (sin importar su condición histórica de clase) “con tal de que luchen contra el fascismo”...:

[...] es decir que en 1935 el Comintern Stalinista ha negado la lucha de clases negándose con esto a sí mismo y saliendo del campo de la Revolución de Lenin y Trotsky discípulos de Marx para entrar de lleno en el reformismo social–demócrata y social–patriota de más atrás de Kautsky, la misma posición de ayuda a la guerra contra la Alemania autocrática a nombre de la democracia burguesa que tuvo la 2ª Internacional en 1914 [...]

Al concluir la carta, Diego manifestaba su desacuerdo total con la táctica y estrategia del «Frente Popular» que entonces seguía el Komintern, “que –desde su punto de vista– suspende la lucha de clases por la lucha antifascista”, que el pintor caracteriza como táctica griega ingenua del “caballo de Troya”. La estrategia del Komintern Diego la veía como aquella adoptada por los griegos de Agamenón, que para entrar en Troya y ganar la guerra, meterían a los de las resplandecientes grebas en la panza del caballo de palo, en este caso, a los “guerreros comunistas”, para una vez estando adentro estos guerreros saldrían para “tomar la fortaleza capitalista”. Según Diego, guardando la proporción, el Komintern hacía lo que habían hecho los de «El Machete» en México cuando en 1929 alertaron al enemigo. Así, los “troyanos capitalistas” sabiendo de antemano lo que contiene el «caballo de madera», si no son idiotas, acumularán leña y antes de que pase la muralla le prenderán fuego con todo y “los heroicos guerreros stalinistas” dentro de la panza del legendario «caballo de Troya». Y así concluye la carta.

### 5.3. ¿OBREROS IMAGINARIOS, OBREROS REALES? UN PINTOR-DIRECTOR SIN ESCUELA DE PINTURA QUÉ DIRIGIR



A la izquierda, Boceto «para la entrada a la mina», 1930 (¿ ?) lápiz sobre papel, 47 x 31 cm *Guildford College Art Gallery*, Greensborough, North Carolina. A la derecha, Detalle de «La entrada a la mina», 1923, fresco experimental con baba de nopal, Secretaría de Educación Pública, México (Foto digital editada: Rubén Espinosa Cabrera, México 2016).

Abajo, fragmento de la foto anónima en donde se puede ver la vestimenta que usaban los obreros mexicanos de la Casa del Obrero Mundial, que jugó un papel importante en la revolución constitucionalista de Venustiano Carranza. Más adelante se explica esta imagen.



Segundo hecho, la “renuncia” a la ENBA. En 1929, nombramiento y renuncia a la Escuela de Pintura y Escultura.<sup>423</sup> Aunque la expulsión del partido debió impactar en su ánimo, el pintor no abandonó el proyecto plástico–pictórico y, por el contrario, ya antes del *ostracismo* había asumido la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), que en adelante sería la Escuela Central de Artes Plásticas (ECAP).<sup>424</sup> Pero no sólo no se apoltronó en la dirección de la Escuela, asumiendo el significativo cargo universitario, sino que “propuso” un nuevo Plan de Estudios (PE) que en el pintor equivalía a trabajo, en modalidad de “trabajo constructivo”. Se ha dicho que esta fugaz intervención del gran Diego Rivera en la formación artística de los alumnos de la ENBA significó en lo inmediato un fracaso de su concepción plástica, que a esas alturas o se estaba definiendo o “empezaba a hacer aguas”. Aquí también, luego de un conflicto académico, que duró casi un año, fue rebasado por las circunstancias políticas y sociales y al final terminó prácticamente con su expulsión de la Escuela de Artes.<sup>425</sup> También se han intentado entender, en el largo plazo de la formación de una discutida cultura nacional, las causas y efectos de la «nueva concepción» que estaba implícita en el Plan de Estudios, que obviamente llevaba la impronta de Diego Rivera, con dedicatoria a la contemporánea y a la vieja Academia de la ENBA. Es verdad que poco menos se ha intentado explicar la lógica interna del plan de estudios, en el que estaba implicada la concepción estética de Diego Rivera, que supuestamente se había decantado en Moscú (años 1927–28) por «la nueva cultura» del grupo *Octubre*.

1. Los hechos en su momento fueron asentados en actas universitarias y quedaron registrados en la prensa de esos años.<sup>426</sup> Diego, al igual que otros miembros de la Academia, al ser propuesto al cargo de Director, presentó su programa que luego se transformó en un nuevo Plan de Estudios (PE) para lo que sería ya la Escuela Central de Artes Plásticas (ECAP). Hubo debates en el Honorable Consejo Universitario, que Diego afirma que fueron ideológicos y que él (y suponemos que su grupo) los ganó, por lo que su Plan fue aprobado. Como efectivamente el PE removía la estructura de los anteriores planes, o al menos los adaptaba a la expectativa de Diego, se afectaron intereses y prácticas. La reacción no se hizo esperar y esta provino de la Facultad de Arquitectura, cuyos académicos para empezar no estaban de acuerdo en la “unificación” de

Arquitectura con Pintura, Escultura y Grabado, ya que establecer una nueva dirección en este caso, implicó una sola dirección.<sup>427</sup> Además, para mayor incomodidad de los arquitectos, el plan establecía la necesidad de impartir un “programa mínimo de conocimientos (que) eran igualmente necesarios a cualquiera de las especializaciones posibles dentro del arte” (Rivera, Exposición de Motivos Para la Formación del Plan de Estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México, 1999). Diego Rivera a esas alturas estaba convencido de que la Arquitectura tenía que ser la base de todas las artes, por eso incluía materias que vinculaban a esta con las otras.

En el PE subyacía la voluntad de transformar la vieja Academia de San Carlos en una Escuela de Capacitación Obrera. En la *Exposición de motivos...* se afirmaba que la Escuela quedaría constituida “en un gran taller que tenderá continuamente al establecimiento del trabajo artístico colectivo, como ha sido siempre en los grandes días del arte”... Además, en el mismo texto se leía, la Escuela:

[...] tendrá que dar la capacitación técnica más completa que sea posible, de manera que al salir (los alumnos podrán) desempeñar el papel social importantísimo que el artista debe tener actualmente, y al mismo tiempo hacer de ellos verdaderos obreros técnicos, hábiles en los oficios que con las Bellas Artes se conectan directamente, a la vez esta enseñanza no tocará la personalidad del artista, ni su sensibilidad estética [...] (subrayado nuestro) (Rivera, Exposición de Motivos Para la Formación del Plan de Estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México, 1999).

Después venía el *currículo* que se desmenuzaba en 2 ciclos: uno elemental de tres años y otro superior de cinco años (en total 8 años de carrera). Y para mayor horror de los arquitectos, en cuanto a la “distribución del tiempo de trabajo”, se hacía otra determinación:

[...] Se ha tenido en cuenta que tanto el trabajo del aprendiz como el profesional del pintor, el escultor y el grabador, tiene el doble carácter de manual e intelectual, que demanda una gran dosis de método y resistencia física y que se debe pedir del alumno una gran decisión, entusiasmo y amor por el



arte que ejerce, condiciones sin las cuales es preferible para la sociedad que ejerza cualesquiera otras funciones que no las del artista; en consecuencia se ha tomado como tipo humano de trabajo para los alumnos de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado el del obrero, que durante el día ejerce un trabajo manual para ganar su vida y después de su jornada de trabajo estudia las materias teóricas necesarias para convertirse en un obrero calificado (Rivera, Exposición de Motivos Para la Formación del Plan de Estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México, 1999).

Los arquitectos, que “no habían nacido ayer”, se prepararon para echar abajo no sólo esta idea de “conocimientos mínimos igualmente necesarios a cualquiera de las especializaciones”, sino todo el PE. No estaban dispuestos a convertirse en profesores académicos revolucionarios, ni tampoco a permitir que “su Facultad de Arquitectura” se entregara “a no se sabe qué causa social” que anunciaba Rivera. Temían que su propio modelo de arquitecto a la postre quedaría disuelto en extraña figura soviética. Los adversarios que no lo querían en la Escuela, aprovecharon el “reciente escándalo” de los comunistas mexicanos, en que Diego había sido protagonista, para descalificarlo ( a él y a su PE). Lo acusaron de “fantoche”, “falso revolucionario” y un pintor en realidad “burgués” que “se enriqueció a costa del erario público”. “Acusaciones” que provenían de un sector muy focalizado de la Facultad de Arquitectura (FA), que no comulgaban con las ideas estéticas de Rivera, ni con el modelo de alumno que él concebía.<sup>428</sup> Es verdad que los arquitectos no tenían ninguna obligación de coincidir con el muralista,<sup>429</sup> pero también es cierto que el Plan de Estudios y la presencia de Diego en la Dirección de la Escuela estuvo más o menos sujeto al escrutinio de «la comunidad », o al menos fueron aprobados a través de la Academia Mixta de Profesores y Alumnos (AMPA), en un proceso que fue sancionado por el Honorable Consejo Universitario (HCU). Este sector de la FA radicalmenteno coincidente buscó y encontró la forma no sólo de destituir, sino de expulsar a nuestro pintor al menos de la ECAP.<sup>430</sup> Diego se vio obligado públicamente a defender su posición y a rectificar y a desmentir a quienes lo atacaban.

2. Diego hizo un recuento público de sus bienes y de lo que había ganado en los últimos años, demostrando que, en el caso que le espetaban de sus pinturas

del patio de la SEP, el gobierno, por un año de jornadas de entre 12 y 16 horas, le había pagado 7,500 pesos, de los cuales aún (en 1929) le debía 1,200 pesos y que él a su vez había pagado por honorarios y por material 4,745 pesos a 2 ayudantes, 1 maestro albañil y 2 peones. Al final le quedaban menos de 1500 pesos (a razón de poco menos de 4 pesos diarios), de manera que el público podía juzgar si con este dinero “es posible enriquecerse”. Y para que pudieran comparar, hacía públicas su cuenta bancaria y alguna propiedad (dos *chinampas*),<sup>431</sup> reconocía tener una reserva de 5000 dólares, cantidad que había obtenido por el pago de su obra comprada generalmente por clientes *gringos*. Ponía un ejemplo: por una pintura de 2 por 2 metros cuadrados, extrapolada de uno de los frescos de la SEP, un coleccionista le habían pagado 1500 dólares. Si multiplicaban 750 dólares por 984 metros cuadrados, que era el total de la superficie de 189 pinturas ejecutadas en la SEP (sólo en el primer año), arrojaban la cantidad de 73,800 pesos, que ni en sueños el gobierno mexicano le habría pagado, pues como ya había dicho sólo fueron 7,500 pesos los pagados y de los cuales aún le debían 1,200.<sup>432</sup> De paso —afirmó el pintor— mis reservas de 5 mil dólares (“que alguno de nuestros próceres se la juegan al póker en menos de una hora”), se deben a que mis «feos monos», que aquí muchos desprecian, les han gustado a los norteamericanos y esto me ha servido para gozar de libertad en mi pensamiento y en mi expresión “sin tener que depender del presupuesto de la internacional de Moscú, ni temer ser expulsado del partido stalinista excomunista (el PCM), ni (tampoco) temer mi expulsión del presupuesto nacional”. Así, decía, he podido guardar mi convicción de revolucionario (Rivera, *Lo que dice Diego Rivera*, 1999).<sup>433</sup> Es lo que declaró en principio, pero después aclaró, cuáles eran, según él, las causas profundas de la animadversión y ataques provenientes básicamente del grupo de la Facultad de Arquitectura.

3. El pintor aclaró que el conflicto no era nuevo, que él veía unas causas socialmente antagónicas: *la lucha de clases*, sin ambages. Pues —parafraseando la óptica de Diego— “los arquitectos provenían casi sin excepción de la burguesía”; mientras que “los pintores, grabadores y escultores en casi su totalidad son obreros, campesinos e hijos de estos” y el resto “proviene de la pequeña burguesía pobre”. Agregaba: “antes de mi llegada a la dirección de la Escuela existía en ésta un problema de clases”, (yo) sólo había agudizado el conflicto

al querer “organizar a los alumnos como obreros que son, y desarrollar su conciencia de clase”. Para un artista revolucionario, “el arte es un medio para contribuir a la organización social” y “un arma eficaz en el trabajador para su lucha de clases”... El artista ahora creará “un arte con una nueva belleza”, con “una belleza revolucionaria”. Tal había sido la postura del pintor en los momentos más candentes del movimiento.<sup>434</sup>

4. Los arquitectos se sostuvieron en la defensa de la profesión de arquitectura, materia hecha para la Facultad de Arquitectura. Por su parte Diego reconoció la sensibilidad de la que habían hecho gala los de HCU, ya que al aprobar el PE, hicieron posible la construcción de una escuela de artes plásticas, que estuviera en función no sólo de la arquitectura, sino de las “necesidades profesionales de los trabajadores del arte en México y de los obreros en general”. Mientras que los arquitectos aparentemente pensaban sólo para su gremio. El PE pensaba en una educación para la mayoría trabajadora. Y llevaba su posición al extremo, pues, en efecto, les lanzaba una insólita crítica:

Con este Plan no se trata de hacer arquitectos, sino de enseñar a los pintores y escultores la arquitectura que les es necesaria para su oficio; así es que la acción de la Facultad (de Arquitectura) no puede considerarse sino como extralimitación de exceso de celo gremial o, ¿por qué no?, deseo de acaparamiento para ella sola de la cultura necesaria a todos los artistas, ya que la enseñanza medular de las artes plásticas no puede ser sino la misma para todas ellas (Rivera, Lo que dice Diego Rivera, 1999, pág. 49).

El objetivo era crear las condiciones para que los obreros especialmente convocados accedieran a la Escuela de Arte y más tarde tuvieran la posibilidad de conseguir una “mejoría material e intelectual de su vida”. El Plan contemplaba que la Escuela (la Universidad-Estado) concediera garantías a los estudiantes obreros, para que culminaran sus estudios, y luego, ya enriquecidos con el conocimiento artístico, lo aplicaran en su medio. Hasta ahora, la Educación sólo ha beneficiado al “hijo del rico”; pero en esta historia, ha sido el trabajo de los pobres el que ha sostenido a la Escuela y a la Universidad, por lo cual era justo

que ahora estos tuvieran un acceso real y fueran impulsados. Este era el punto, al menos el de Diego Rivera.<sup>435</sup>

Fue un largo debate, con multitud de recovecos, pero en conjunto lo que estaba implicando era la voluntad por dejar atrás las prácticas académicas que habían derivado en el caso de la pintura y la escultura, en los estilos *pompier*, *sub impresionismo*, *rodinismo* (de A. Rodin),<sup>436</sup> etapas por las que el mismo Rivera había pasado. Es decir, no sólo se trataba de un debate académico, sino de hacer transitar a la Antigua Escuela de San Carlos hacia la modernidad de una Escuela (Nacional) de Artes Plásticas. Sólo agregaremos que Diego les reiteró a los arquitectos ahora en directo, que en todo el siglo XIX y hasta el momento, no habían definido un estilo netamente original o nacional; pues sólo habían estado copiando modelos europeos (*neo-clásico*, *Constanzó*, etc.), que incluso cuando ejecutaron en los últimos tiempos un modelo mexicano de arquitectura, que llamaron «colonial mexicano», lo que hicieron los arquitectos fue imitar el horrendo estilo «colonial californiano».<sup>437</sup> Diego fue directo, pues además les dijo que los profesionales de la arquitectura en México, en general, sólo se dedicaban a enriquecerse personalmente y poco o nada habían hecho, ningún proyecto, para rescatar a la masa trabajadora de las infectas pocilgas en donde sempiternamente habitaban. El naciente urbanismo del Valle de México iba hacia un desastre. De modo que...

5. Abramos rápidamente un paréntesis al pasado novohispano de la Academia. En el proyecto original de la Real Academia de las Artes (del año 1781) que tenía como objetivo velar por el perfeccionamiento de los estudios artísticos, estaba previsto todo un proceso de instrucción, de grados de aprendizaje al cual debía someterse a “los discípulos”. Al principio, en el primer salón, admitían “indistintamente” a todo el que se presentaba, ya sea con el fin de estudiar alguna de las tres artes (arquitectura, pintura, escultura) o la del grabado; o ya fuera tan sólo por el estudio del dibujo, “para aprender después con más perfección cualquier oficio”. Después venía el paso ascendiente a otros salones y graduaciones escolares.

El *Estatuto Real* (del año 1781) contemplaba doce años para los estudios. En el capítulo 19 se establece la categoría de “discípulos pensionados”: “Para que no se malogren muchos jóvenes de talento que abandonan el estudio de las Artes por no tener más medios para subsistir, que su trabajo corporal”. El rey Carlos III concedía una “gracia”: la Academia puede elegir determinada cantidad (catorce) de discípulos (en Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado de Estampas, Medallas) “con la pensión anual que baste a su manutención para que puedan emplear todo su tiempo en el Estudio de la referidas Artes”. La “cualidad” requerida para la pensión: ser “español natural” de “aquellos o de estos reinos”, “con inclusión precisa y perpetua de cuatro indios puros de Nueva España que quieran aplicarse a cualquiera de las Artes [...] teniendo todos la pobreza y la particular habilidad unidas” (Báez Macías, 2009).<sup>438</sup>



Fragmentos de *Alfareros* 1923. Fresco experimental con baba de nopal, Diego Rivera. Patio del Trabajo, muro este de la SEP, México. Los trabajadores, hombres y mujeres, y la técnica de producción de utensilios son completamente artesanales (Foto digital editada: Rubén Espinosa Cabrera, 2017.

Es muy claro, al final de la época novohispana, el rey fue “gracioso”, tanto con españoles como con los “indios puros” que aspiraran a las artes y oficios, pero que no tenían “para su manutención”. Cerremos el paréntesis. De manera que el Plan de Estudios de Diego Rivera, motivo del conflicto entre arquitectos *versus*

pintores, escultores y grabadores ya en 1929–1930, en efecto no se inventaba la “división” de los alumnos en “clases” diferentes (en un momento el Rector había dicho que eso era obvio). La diferencia solamente se había reducido, se había mudado en una división social, que supuestamente había abandonado la más rígida estructura novohispana y decimonónica de la “división de razas”. Diego Rivera simplemente deseaba ampliar “la gracia” de Carlos III de “los discípulos pensionados” para los obreros de México, para que estos también, por la revolución social acaecida, se beneficiaran de la formación artística y desde luego esta vez serían más de “cuatro indios puros” (¿utopía?). Y también deseaba romper con la concepción y los métodos de la Antigua Academia tanto la de Carlos III, como la Nacional y decimonónica que él veía subsistir aun en el proyecto de Alfredo Ramos Martínez, con todos los matices y cambios que implica el abandono de un Estado clerical o confesional (católico). Y aquí está el otro punto del conflicto, cuando planea acabar con los vestigios religiosos y academicistas (en los que él mismo estuvo subsumido en su formación), imponiendo unos presuntos criterios vanguardistas.

6. La voluntad *vanguardista* del Plan de Estudios la encontramos en las materias que se planeaba impartir a lo largo de ocho años. Veamos una relación, expuesta aquí muy liberalmente por nosotros.<sup>439</sup>

Para el ciclo elemental de tres años:

Construcción de maquetas. La pintura en el oficio manual (para embellecer la propia habitación y el vestido). Modelado, tallado en madera y piedra. Dibujo constructivo. Problemas concretos de la plástica. Representación de formas vivas aplicadas a la arquitectura, talla en piedra y madera, forja de metales, modelado en cera para fundición. Composición con formas abstractas destinadas a la arquitectura, problemas del mueble y miembros arquitectónicos (tema del profesor arquitecto). Carpintería. Los siguientes contenidos merecen aislarlos:

Temas concretos “aplicando la creación plástica a las necesidades de la vida” (decoración de interiores y exteriores, objetos de uso, cuadros y dibujos con

destino mural y temas adecuados al lugar a que se los destine, dibujos para ilustraciones de libros y periódicos, carteles y anuncios).

Todas estas “materias” van acompañadas de los correspondientes conocimientos matemático–geométricos (básicos y complejamente progresivos), contemplados desde los primeros días de la Academia en el Edicto de 1781.

Para el Ciclo Superior de cinco años:

Pasarían por otro conjunto de conocimientos matemáticos (por ejemplo, álgebra, geometría y trigonometría, geometría analítica, cálculo y principios de mecánica). Así también de mecánica humana, química, física, anatomía, mecánica animal. Como es de esperarse, el conocimiento se torna más complejo, en términos de conocimientos abstractos, teóricos y de conocimientos sobre cultura e historia del arte. Aislemos también esto último concerniente a la Teoría social de las artes:

Desarrollo histórico del arte analizando sus modalidades. Es posible llegar a unos principios generales de la estética, pero sin perder de vista el papel social desempeñado por el arte. Porque en la actual perspectiva del desarrollo social, el arte debe desempeñar un papel revolucionario. Comparando las obras de arte producidas en México, en cada etapa del desarrollo humano, el alumno aprecia y analiza y se conecta con la producción del arte mundial.

Aunque fraccionalmente, podemos observar de qué manera Diego Rivera dejaba algo más que un resquicio para conseguir el ingreso de estudiantes–trabajadores a la ECAP, de los cuales él esperaba que a la postre se convirtieran en artistas revolucionarios o del pueblo.<sup>440</sup> Y podemos también entender el por qué “el tipo humano de trabajo” que él esperaba para un estudiante de pintura, escultura y grabado, era obviamente el obrero (el de arquitectura era otro tema). Decía Rivera: el obrero hace su oficio en el día y se gana así la vida, y en la noche, estudia, se capacita teóricamente “para convertirse en un obrero calificado” (Rivera, Exposición de Motivos Para la Formación del Plan de Estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México, 1999, pág. 47).<sup>441</sup>



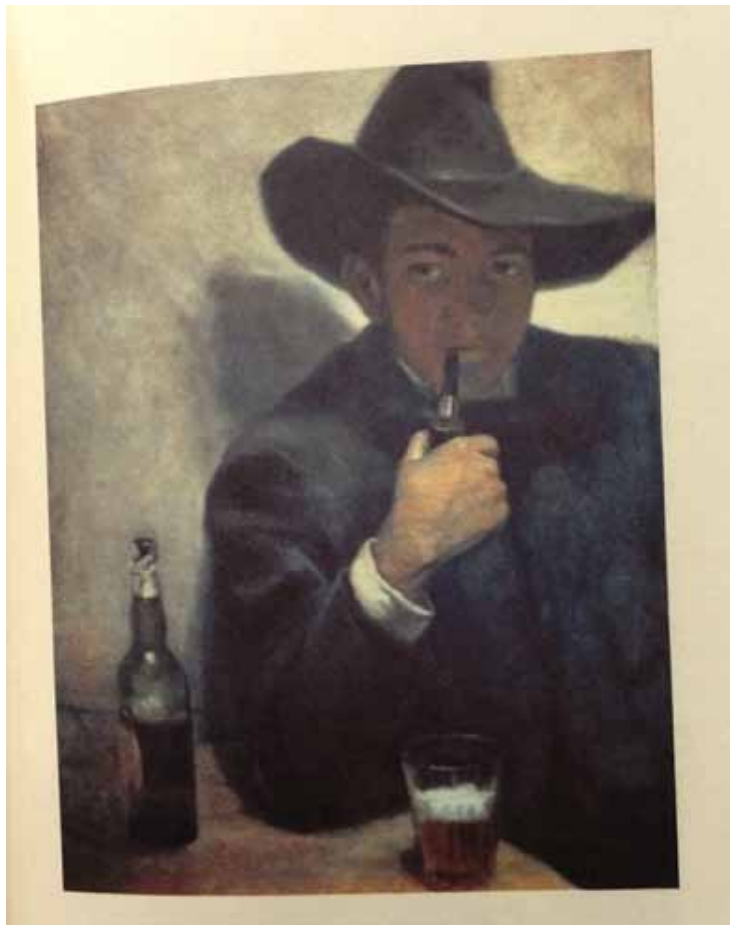
Arriba y abajo fragmentos de *Abrazo* (1923). Fresco experimental con baba de nopal y Fresco tradicional, Muro Este, en el Patio del Trabajo de la Secretaria de Educación Pública, México. El abrazo entre el jornalero del campo y la ciudad, que Diego repetirá en diversos frescos (Foto digital editada: Rubén Espinosa Cabrera).

7. Hay una crítica enfilada hacia Diego en cuanto a la realidad de “sus estudiantes obreros”, los que el pintor concebía en su Plan para la ECAP. En este punto, Renato González Mello «pone el dedo en la llaga», al cuestionar la idea de que los mejores artistas “vienen de las clases más pobres”. El PE había sido confeccionado “para la clase obrera”, pero el obrero del que se hablaba era “un obrero retórico”, un obrero muy parecido al obrero soviético que dirige la revolución mexicana en los frescos que había pintado en la SEP, es decir un «obrero moderno». Mientras tanto, los que tradicionalmente acudían a la



Academia al menos desde mediados del siglo XIX y hasta 1930 eran más bien los trabajadores del tipo artesanal. Por su parte, el licenciado Lombardo Toledano, que fue llevado a la Escuela para fungir como “mediador”, aseveró que no se podían tomar las cosas como un conflicto entre “obreros *versus* catrines”, ni de “arquitectos supuestos ni pintores falsos”. Era objetivo de la ECAP —reafirmaba don Lombardo— admitir a todo aquel que quería aprender un oficio y/o una profesión sin distinción o “sin límites”(González Mello, 1995, pág. 33). La prensa hizo eco de las críticas que iban en este sentido de “los falsos obreros” o el “falso conflicto obreros *versus* catrines”. Pero Diego nunca quitó el dedo del renglón, señalando que los arquitectos en realidad temían a la competencia del obrero “y no querían abdicar de su monopolio de la cultura relativa al arte de construir”, una “típica acción de clase” contra-revolucionaria. Los alumnos de arquitectura culminaron el conflicto arrojando a golpes a pintores y escultores y a hijos de los trabajadores. Diego además no dejó de añadir el siguiente “toque” en su denuncia:

Como se vio a mis alumnos con el “*overol*” del trabajador se dijo que no eran estudiantes sino “individuos astrosos”(Rivera, Manifiesto a los Obreros y Campesinos de México, 1999, pág. 56).



Diego Rivera *Autorretrato con Chambergro* (Oleo), 1907. Diego ¿el Zarrapastroso? Fue realizado cuando Diego se instaló en Europa, siendo alumno de Chicharro. Se trata de un romántico joven aprendiz de pintor que está reflexionando, con el sombrero del que hablaba Lombardo Toledano, con sombrero de anchas alas, mordiéndose su cachimba, pero sin corbata, ni melena sucia, acodado sobre una mesa, con una botella y un vaso medio lleno de cerveza, 23 años antes de su fugaz dirección en su vieja escuela la ENBA.

El tema del “overol”, fue muy traído y llevado y debió ser tan notorio que la prensa no dejó pasar la ocasión para explotar estas imágenes hablando de “proletarismo” y caricaturizando a Diego vestido de pistolero o de obrero blandiendo un martillo. Es decir, subrayaban sarcásticamente que no sólo el Plan de Estudios rezumaba “obrerismo”, sino incluso el mismo director impugnado y sus alumnos seguidores transpiraban y vestían como obreros. A juzgar por las

palabras de algún cronista y del licenciado Lombardo Toledano, que de “mediador” pasó a ser nombrado director interino de la ECAP, cuyas declaraciones cita González Mello, lo que se puede inferir es que en general prevalecían las formas “desaliñadas”, vistiendo los estudiantes «a la pata llana». Pero dos años después de su interinato (1932–33), el Licenciado Lombardo se quejaba de que en el ambiente de los días del conflicto, proliferaba el “chulismo” y “la ridícula pose del bohemio”:

[...] con el sombrero de anchas alas caídas, enormes corbatas de mariposa, estudiantes barbudos y sucios, con cachimbas humeantes en la boca y poses en todo, incluyendo en la pretensión de arte (González Mello, 1995, pág. 36).

Descripción que no coincide en nada con «la falsa apariencia de un obrero», pero que sí denota afectación en la actitud del estudiantado, como decía don Lombardo. Claro, sin descartar que, en un momento determinado, también el “*overol*” pudiera usarse por el artista plástico como un disfraz.<sup>442</sup> Pero si juntamos las dos apariencias o dos tipos, uno el del «bohemio» y otro el del «artista proletario», eso denotaba que se estaba registrando una variación en el rumbo de la vieja Academia de Arte, y en el propio Diego Rivera pintor, específicamente hacia el arte moderno en su modalidad de arte contemporáneo. Pero hay un problema. ¿De qué manera Diego Rivera fue “sensible” a la vanguardia ruso-soviética? Antes de acercarnos a esta cuestión, confrontemos con imágenes el señalamiento que hace González Mello sobre “el obrero retórico” de nuestro pintor.



Dos fragmentos de *En el arsenal. Corrido de la Revolución Proletaria–Corrido de la Revolución Agraria*. Es un obrero soviético que viste de overol y porta un arma del arsenal en actitud de combate, por detrás de él se asoma el Coronelazo, David Alfaro Siqueiros, que contrasta con su uniforme militar de tipo del revolucionario norteamericano, en color caqui. Fresco de Diego Rivera (1928–1929) Segundo Nivel del Patio de las Fiestas, Secretaría de Educación Pública, México (Foto digital editada: Rubén Espinosa Cabrera, 2016).



En efecto. En lo inmediato, haciendo una simple observación de las figuras de trabajadores y revolucionarios que Diego venía pintando entre 1923 y 1929, se advierte una diferencia, una cesura, entre sus representaciones del “jornalero de la ciudad” (en el Patio del Trabajo) y las representaciones que hace a su regreso de su primer viaje a la Unión Soviética, en la serie de los frescos de *La balada de la revolución agraria–proletaria*. Esa transformación, es contrastante en el detalle de la nueva vestimenta del pueblo, el *overol* industrial. Se puede observar nítidamente cuando pasamos de unos frescos a otros, en donde en unos predominan los luminosos campesinos vestidos con sus blancos atuendos, camisas y calzones de manta, con los huaraches de cuero y sombrero de pita, el uniforme que les impusieron los españoles cuando tomaron el control.<sup>443</sup> En los otros frescos, aparece entre el campesinado, el nuevo uniforme que es efectivamente el *overol* industrial, la camisa de trabajo, las toscas botas y el paliacate rojo estampado.<sup>444</sup> En las pinturas de obreros mexicanos revolucionarios (comunistas), Diego les caló unas boinas con visera (al estilo “español”), que a juzgar por las fotos cercanas a esa época se puede ver que efectivamente se usaban, aunque abundaban más los sombreros de fieltro de origen francés, el del tipo *Fedora*, probablemente en una versión más económica de la famosa y céntrica *Casa Tardan* del Portal de las Flores. A partir de 1960, tanto las boinas como los sombreros de fieltro dejaron de usarse, casi hasta desaparecer.



Las pinturas de trabajadores de Diego Rivera, efectivamente muestran sus diferentes facetas: como campesinos, como artesanos, como mineros, y como este tipo de obrero mexicano sovietizado, pero se trata de una dramatización de Diego “el rojo” que en esos momentos aun veía a la Internacional Comunista

(1928) como alternativa para conseguir el cambio social en México, empezando por la implementación de la Reforma Agraria que había sido la demanda del zapatismo. Pero ¿Esto se puede interpretar como una contradicción con la caracterización política que hacía el pintor sobre la lucha de clases en la ECAP? Por lo que podemos ver en las imágenes fotográficas de abajo, los trabajadores portaban los famosos overoles y las boinas, aunque no se les ven los paliacates y algunos usan el más difundido sombrero ciudadano de fieltro y desde luego no son estudiantes de la ECAP.



Fragmentos de diversos tableros de los frescos del Patio de las Fiestas y del Segundo Nivel de la SEP, México (Foto digital editada: Rubén Espinosa Cabrera, México, 2016–17).

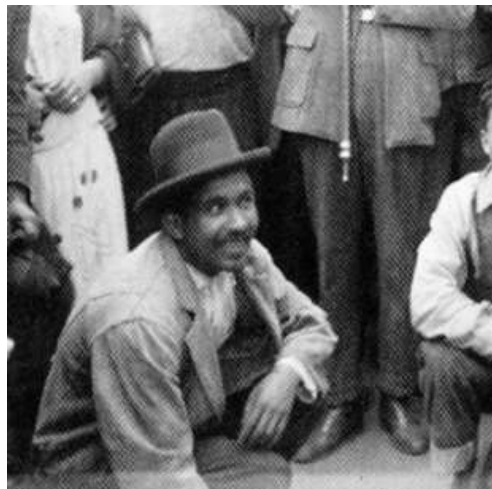


Fragmentos de dos tableros, el primero *La entrada a la mina* (Diego Rivera, 1923), en el Muro Este del Patio del Trabajo, SEP, México; el segundo, *A cada uno según lo penoso de su trabajo...* (Diego Rivera...) Muro Oeste del Patio de las Fiestas, SEP, México (Foto digital editada: Rubén Espinosa Cabrera, México 2016).





Arriba, foto anónima en donde se puede ver la vestimenta que usaban los obreros mexicanos de la Casa del Obrero Mundial, que jugó un papel importante en la revolución constitucionalista de Venustiano Carranza. No obstante que los de la COM formaron los “batallones rojos”, no eran comunistas, en esta foto no hay “banderas de la hoz y el martillo”. Por detrás se mira parte de la fachada principal del Palacio Nacional, antes de que le agregaran el tercer nivel, por tanto la foto debe oscilar entre 1913–1917–1925. Siguiendo página detalles de la misma foto.



Acercamiento de la misma foto de los obreros de la *Casa del Obrero Mundial*. Este debió ser uno de los *tipos* más frecuente del obrero de aquellos días, sin la boina de visera y con el sombrero de fieltro.



Foto de CACHU (19¿?), trabajadores de la Casa del Obrero Mundial (COM). En esta imagen se puede apreciar mejor cuál era el aspecto del “auténtico proletariado mexicano”, más variopinto obviamente que el “obrero soviético” de Diego Rivera de 1928, pero que no hay duda que también está bien representado (figurado) en sus frescos. La COM fundada en los albores de la «revolución mexicana» (1909), integrada originalmente por sastres y linotipistas, influida por corrientes anarquistas y anarcosindicalistas. El gobierno de Carranza buscó aliarse con la COM, empleando al *Dr. Atl* como mediador con esta organización. Ante el movimiento de la revolución, los de la COM estaban divididos, una tendencia decidió no aliarse con ninguna de las facciones del movimiento revolucionario; mientras que otra planteaba aliarse con Carranza con lo cual sellaron el destino del movimiento obrero, campesino y popular. La COM se “auto disolvió” y luego el último de sus líderes José Barragán Hernández fue asesinado. Liquidada la COM se dio el paso a la creación de las grandes centrales obreras nacionales, aliadas con los gobierno de la revolución, como la Central Regional Obrera Mexicana CROM.





## 6. DE ARTE REVOLUCIONARIO Y CONSTRUCTIVISMO

Pero hay un problema. ¿De qué manera Diego Rivera fue “sensible” a la vanguardia ruso-soviética? En lo que sigue, responderemos esta pregunta en 18 apartados.



*Ciclista*, óleo, 1923. Natalia Goncharova.

[http://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19\\_20/zhb\\_1600/index.php?lang=ru](http://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zhb_1600/index.php?lang=ru)

Como ya lo comentamos, al retornar a México en 1921, había expectativa por saber qué es lo que Diego María Rivera traía entre sus pinceles, sobre todo entre ciertos círculos que seguían y tenían conocimiento de la *vanguardia artística*. Ahora mostraremos las diversas circunstancias en las que amarró sus vínculos con esos movimientos que a la larga propiciaron el arte contemporáneo del siglo xx. Por ejemplo entre los poetas y artistas *estridentistas*, que decían identificarse con el cubismo y el futurismo y que por medio de Manuel Maples Arce entrevistaron a Diego en la Revista *Zig-Zag*. Maples Arce, le pidió su opinión sobre “los actuales pintores jóvenes” (obviamente los alumnos de Alfredo Ramos Martínez). Y Diego le respondió que él no creía que al respecto “se haya hecho algo definitivo”. A otra pregunta de Maples Arce ¿Y, el *arte del futuro*? ¿Qué esperar en el futuro de la pintura, la escultura, etc? Respondió tajante:

[...] para mí no existe esta clasificación, sino simplemente la de obreros plásticos, como en el Renacimiento. Por lo demás, creo que debe ser aquella que encuentre la forma de equilibrio, perdida en el siglo XIX. Cézanne la encontró, pero sus discípulos no supieron comprenderlo. La reconstrucción en la labor del cubismo, un andamiaje para volver a adquirir la noción extraviada de la forma [...] (subrayados nuestros) (Moysén, La Crítica de Arte en México, 1896–1921. Estudios y Documentos II (1914–1921), 1999, pág. 544).

«Obreros plásticos». En aquellos días y aquel año, no se trataba de un juicio de pasillo. Implicaba que en el futuro no habría artistas, que ya ahora habían nacido los «obreros plásticos». En 1921, al joven “futurista” Maples Arce le había devuelto una respuesta aparentemente *futurista*, que nueve años después (en 1929–30) en la Escuela de Bellas Artes, a sus adversarios, no les había sentado bien, descalificándola como “obrerismo” y como “delirios miguelangelescos” del pintor.

1. El arte es “trabajo útil, necesario y honrado”. En enero de 1929, la Revista *Creative Art* le pide que en 1700 palabras escriba lo que piensa en ese momento sobre el tema de su pintura. Sobre esta pregunta, doce años atrás habría llenado muchas páginas, pero ahora “a decir verdad no sé qué decir sobre mi arte”. Simplemente trabaja, como un carpintero que no se pregunta para qué

hace la silla. Ya no le valen las disquisiciones estéticas sobre su trabajo. Sólo puede decir que tiene el conocimiento de las cualidades de la forma y del color necesarias en el oficio de pintor, que se guía por la intuición y sobre todo que trabaja “saciado” de los grandes maestros de los cuales ha tomado el manejo que estos hicieron de las leyes que rigen el arte.

Y afirma su negativa a la disquisición estética:

[...] Todo lo que me parecía estar en un plano teórico ahora me parece algo tan familiar como una regla, una escuadra y un ángulo lo son para un carpintero (Moyssen, 1996, pág. 124).

Ahora sabía que:

[...] entre más útil sea una obra de arte, más humilde, más bella y pura se torna, como por ejemplo las figurillas de madera de Egipto, las esculturas de Tanagra y las esculturas de los negros y los mexicanos (subrayado nuestro) (Moyssen, 1996, pág. 125).

2. No es que Diego no sepa qué decir de su arte. En este sentido aunque el pintor ya “no cree en disquisiciones estéticas” y aunque desde 1920–21 hasta 1929 trabaja noche y día como “obrero plástico”, él ejecuta un arte que define como “realmente humilde”, el arte útil o arte social o para las masas. Para él, estas categorías de *Arte Puro*, *Lirismo Puro*, *Poesía Pura*<sup>445</sup> formaron parte de aquel debate de las vanguardias, cuando con sus colegas pintores emigrados rusos en París (1915–1918), solían discutir sobre cuál sería el papel de la pintura en “el futuro orden de las cosas” al que llevaría (porque así sería) la «revolución proletaria».<sup>446</sup> Contrapuesto a sus colegas rusos que afirmaban que el arte vanguardista que traían entre manos, al ser llevado a las masas, en seguida se convertiría en arte popular de la revolución. Diego pensaba en generar un “arte accesible a las masas”, un arte que desarrollara la propia sensibilidad y sentido estético entre las masas proletarias. Hasta la fecha, los ricos explotadores en tanto que se habían “apropiado de todo lo bello”, habían impedido que se desarrolle el gusto estético entre los explotados, “envileciendo” el gusto del proletariado



imponiéndole el suyo. Así, el arte que sea capaz de crear un gusto independiente para las masas proletarias, será el que marque el camino.<sup>447</sup>

(Pues) el arte excelso del capitalismo, como lo practicábamos en París, no podía ser asimilado inmediatamente por la masa proletaria, aun cuando durante la etapa bélica de la revolución dicha masa lo viera con simpatía [...] (Moyssén, Diego Rivera. Textos de Arte, 1996, pág. 116).<sup>448</sup>

Como sus otros colegas pintores vanguardistas contemporáneos (1910–1921), buscaba un arte diferente, para un mundo diferente–nuevo y mejor (expectativa de una revolución mundial y/o revolución cultural). Sólo que en nuestro pintor la vía no es lo que él identificaba como *Arte Puro*.

3. Al percibir Diego Rivera la impotencia del arte de vanguardia frente a una potente supervivencia de las *formas* decimonónicas del capitalismo, opone como dique de contención —según Renato González Mello— el concentrado del Plan de Estudios para “evitar la abstracción”. Entonces, el mural del Palacio Nacional debe contener este conflicto plástico–pictórico.

Así, muy estrechamente acabamos de ver el tipo de contacto que mantenía Diego con las vanguardias rusas, pero con los rusos que vivían en París. Hacia 1917–1918, mientras los emigrados rusos volvieron a su país cargando sus alforjas con su «arte excelso» para las masas proletarias; Diego rehusó muy a su pesar la invitación de su amigo David Shterenberg, con el que muy posiblemente había sostenido los debates que refiere de París. A cambio de participar en “el soberbio proyecto de la edificación de una cultura proletaria,”<sup>449</sup> pero conservando su convicción, decidió hacer el ensayo de una “revolución en la pintura” en México. Había que empezar alimentando el gusto de las masas trabajadoras, lo que implicó —por intermedio de Siqueiros, Pani, Reyes, Vasconcelos— aceptar el ofrecimiento del gobierno del general Álvaro Obregón que ya hemos comentado.<sup>450</sup> No resulta insólito que Rivera haya pasado, en un par de años, de la pintura de caballete (individualista) a la pintura de frescos en los edificios públicos (colectivista), para lo cual “revivió” no sólo viejas técnicas del arte europeo, sin las tan mencionadas y míticas técnicas del arte precolombino.

Implicando también los restos de expresión del arte popular, como el que según nuestro pintor resistía al interior de las «pinturas de pulquerías», un gesto que recuerda la experiencia de «Sota de Diamantes». <sup>451</sup>

Refería Diego que en los expendios de pulque y en las «pinturas de pulquerías» se mezclaban y concentraban la ironía y la tragedia del pueblo humilde de México, aquello que los *vasconcelistas* habían llamado los «estados dionisiacos». Vale la pena reproducir *in extenso* las palabras que Diego dedica a reconsiderar la «pintura de pulquerías» en su proyecto de arte público monumental, lo cual sin duda está presente en sus murales:

En la pintura, esa ironía se traduce muy curiosamente no sólo en la parte anecdótica y puramente temática, sino en lo más intrínseco de la modalidad plástica; y no quiero decir con esto solamente en el modo de ver y representar los seres y las cosas, y en el carácter que se les imprime, sino en las mismas funciones de formas puras —formas en su verdadero sentido y justo concepto, es decir, una existencia compenetrada de color y limitación de volumen y superficie—, el mexicano es eminentemente y antes que nada, un colorista; es inútil insistir en la influencia que el color ejerce sobre él y la que él impone a todas las cosas que crea, por medio del color, hasta las cosas de comer. Si alguna designación se puede dar justamente a la cocina mexicana, es la de cocina colorista, lo mismo por lo que atañe al sentido de la vista, que al del gusto y el olfato.

[...] Me asomé a todas las casas de adobe, tan viejas y tan miserables, que más parecen ya toperas que guaridas de hombres, y en el fondo de cada uno de aquellos agujeros, vi siempre unas flores, algunas estampas y pinturas, algunos ornamentos recortados en papel de colores vivos, todo ello constituyendo una especie de altar que atestiguaba la religión del color.

[...] Los pintores de pulquerías son los obreros pintores decoradores que, solicitados para aplicar, en todo el esplendor de su nobleza, el oficio que poseen, desde el fondo liso, la raya bien trazada, las letras bien dibujadas y bien levantadas de volumen, hasta los muñecos cúspides del oficio, cumplen

integralmente su cometido. No importa que esos monos sean copias de innobles originales; la gran jerarquía del noble oficio de pintor de puertas, dignifica el excrementismo de los falsos artistas de la burguesía, y una verdadera estética proletaria —pura y verdaderamente proletaria— se engasta en el arabesco ocasional.

[...] ánima y plástica puramente obreras.

[...] Todos los organismos educacionales controlados por la burguesía y sus agentes de sugestión, desde la prensa, libros, cátedras y púlpitos, sin contar con los escaparates de las tiendas, concurren para imponer a la masa proletaria el gusto burgués, destinado a orientar el consumo hacia los productos cuya venta beneficia al rico y no a la comunidad. Y la masa proletaria se encuentra contaminada por el gusto burgués, y por el gusto burgués de más baja calidad, por eso a veces no sabe reconocerse a sí misma en algunas obras de arte, producidas por hombres que son verdaderos condensadores y transmisores de la aspiración colectiva, es decir, que en ese caso se desconoce a sí misma. En cambio, cuando se manifiesta de por sí en sitios que la burguesía, por conveniencia y cálculo le ha dejado libres, vence la imposición burguesa y se expresa a sí misma, recobrando su originalidad.

### Un arte completo.

[...] el de decorar una fachada y un interior, combinando muchos elementos diferentes dentro de un modo perfectamente armónico, superficies de silencio, formas abstractas en movimiento, recorridos de color en acción violenta, sólidas estatificaciones (¿ ?) plásticas, cifras, imágenes, ornamentos, imitaciones de materias, todo está presente y todo contribuye al valor de cada una de las partes y al del conjunto. Esto es una demostración [...] un anticipo, sobre las modalidades del arte del orden nuevo y también demuestra, por analogía de resultado, que en las tendencias plásticas, llamadas de vanguardia, hay un gran coeficiente que no es solamente especulación intelectual burguesa, sino producto de una planta que tiene raíces profundas en lo humano. (Moyssén, Diego Rivera. Textos de Arte., 1996, págs. 93-94).

Las Tabernas e Iglesias (antípodas) fueron espacios que en los tiempos de la dictadura porfirista, “estuvieron fuera de la esfera de dominio burgués”. Dejados por completo al pueblo pobre, pues estaba visto que eran “buenos estupefacientes” y “anestésicos” para aliviar el hambre, el dolor y para mantener al pueblo pobre en estado de sumisión permanente. ¿Qué pasaría con el arte popular si ahora el Estado de la revolución (mexicana) eliminaba estos factores? El “potentísimo factor estético de la pintura proletaria” no se perdería, pues ahora “el pueblo haría realmente suyos los edificios públicos” y pintaría como lo había hecho en las «pinturas de pulquerías». Pero esto será posible sólo en una verdadera y armónica civilización del futuro, por lo pronto aún prevalece el “arte burgués”, aunque este ya es un “arte decadente”. Por ahora serían él y sus camaradas del sindicato de pintores (la vanguardia local), los que ya estaban ejecutando frescos en los muros del Estado, dentro de los márgenes del movimiento cultural de la revolución mexicana, a partir de un proyecto de arte público monumental.

4. Encontramos entonces a Diego Rivera debatiendo con los futuristas “italianos”, los cuales traían su propio debate con el cubismo “francés”. Probablemente coincidía con los futuristas en lo de ligar la política con el arte, en la confección de un arte nacional (al menos que se desmarcara del “cubismo francés”)<sup>452</sup> y en sus estridentes métodos, pero no en el populismo que los llevó más temprano que tarde a ser aliados de Mussolini.<sup>453</sup> En lo que coincidía Rivera con los vanguardistas de todo tipo, era en deshacerse de “los lastres del pasado” y la necesaria proyección de una pintura o un arte para el futuro.<sup>454</sup> Entonces, en este sentido que venimos planteando parte del debate, cabría lo que afirma Renato González Mello de un señalamiento de “la impotencia del arte de vanguardia frente a la supervivencia de las formas decimonónicas de pintura”... Aunque es relativo lo que desprende de ahí, que tal “impotencia” hacía que por esta razón, Rivera “defendiera la validez de la pintura mural”. El desplazamiento de Rivera va de los cubismos, del agotamiento de la experimentación con esta revolución del arte visual, del aparente *impase* en donde reanuda el estudio de Paul Cézanne, de atender los consejos de Elia Faure de reafirmar su conocimiento del arte clásico, del estudio de los primitivistas italianos y del Renacimiento, y de la ejecución del primer fresco en donde dice que no se ha desprendido de la pintura europea, pero que ya ha tocado los tipos mexicanos con los cuales

ha revestido sus alegorías y virtudes. Y, en 1922, pasa a la ejecución de *frescos*, y aunque ha descalificado la pintura de caballete como pintura burguesa, por sus características de individualismo y lógica mercantilista, no dejó de pintar cuadros.<sup>455</sup> En este itinerario pictórico le van a asaltar ideas para una “humanización del arte”, el imperativo de unirse a “las grandes masas y sus problemas”, pinta cuadros cubistas pero —dice él— cada vez más con un “sentido analítico realista”. Conecta la palabra arte con las palabras, *humanizar*, *masas* y *realista*, configurando entonces una “teoría” que ha sido reconstruida por Loló de la Torriente, que es la siguiente:

Existe la necesidad de dar a las masas un arte que contenga las más altas adquisiciones técnicas y conquistas estéticas conseguidas por el arte moderno, pero que en su estilo sea realista, lo más sencillo y simple posible, claro y con un contenido que hable inmediatamente a los más profundos intereses vitales y políticos de las masas proporcionándoles emoción y placer de acuerdo con esos mismos intereses que son básicamente intereses de clase (subrayado nuestro, De la Torriente, 1959, pág. 71).

Esta construcción la ha formulado en sus *memorias* en la década de los cuarenta, pero nos sitúa en el lugar a donde queríamos llegar. Los murales son ya el tipo de obra que concibe como «arte útil» y configurar una obra así ha implicado la interiorización de un cúmulo de conocimientos y de técnicas, tanto primitivo-tradicionales, como ultra-modernas. Rivera persiste en su idea de un arte ultra-moderno como en tiempos de la vanguardia artística, como medio para superar el arte de las Academias. Pero tendrá que ser un arte realista y asequible al gran público de masas y no como el arte de sus colegas pintores rusos, que terminó indigestando al público y que no tardaron en chocar con la vanguardia política, sobre todo después de la muerte de Vladimir I. Lenin.<sup>456</sup>

5. En tal sentido, el arte de Rivera, sin dejar de usar “métodos y técnicas de construcción logrados por la industria burguesa”, se propone brindar satisfacción estética al trabajador, pero sin perder de vista “el interés esencial de su vida”. Una estética popular (una «estética mexicana») que le hable al trabajador de su vida, no con la abstracción sino con la figuración, lo cual aún no aparece

plenamente en el fresco de *La Creación* (un tema abstracto *ad hoc* al espacio arquitectónico —neocolonial mexicano— destinado a salón de actos, y además sugerido por Vasconcelos, la *ciencia*, la *virtud*, las *artes*)); pero es ya abrumador en los tableros de los patios y corredores de la SEP (el pueblo en *el Trabajo*, en *la Fiesta*, el corrido de la revolución proletaria–agraria) y en los de la Escuela de Chapingo (*el mal gobierno y el buen gobierno*, la *tierra y la vida*). El ensayo del que hablaba nuestro pintor, Diego María Rivera, se concreta en un arte público monumental, adaptado a las arquitecturas y condiciones de los edificios públicos coloniales que estaban siendo restaurados o reconstruidos para la función pública del nuevo régimen de la revolución burguesa democrático popular.

El tema es al pintor lo que los rieles son a una locomotora. No puede funcionar sin él. De hecho cuando el rehúsa buscar o aceptar un tema, sus métodos plásticos y sus propias teorías se convierten en su tema. Y aún si los evade, él mismo se convierte en el tema de su trabajo. Se convierte en un mero ilustrador de su estado de ánimo, y al tratar de liberarse, cae en la peor forma de esclavitud (Moyssen, 1996, pág. 127).

Los métodos y las técnicas son los del fresco *redivivo* que aparentemente han pasado por los filtros de Cézanne y del cubismo, pero el tema no puede ser otro que la revolución. Y Rivera se sostiene en ese punto, pues insiste en que *Arte Puro*, *Lirismo Puro*, como cualquier arte son también formas de expresión social de clases, pero que responde a los intereses individualistas de la alta burguesía y de la pequeña minoría intelectual burguesa que le sirve. El proletariado no puede aceptar “ni lirismo puro”, “ni arte puro” como algo relevante para su vida.<sup>457</sup> El proletariado:

[...] necesita una forma épica de arte para ayudarlo en su organización, para expresar su lucha en la reconstrucción social. [...] necesita una expresión de la belleza de las masas. Necesita enormes superficies de paredes, métodos sencillos para el fresco y la encáustica, edificios públicos efectivos o lugares en donde los hombres se reúnen para deliberar y al mismo tiempo para gozar del arte.

[...] Escogí mi tema –el mismo tema que hubiera escogido cualquier otro trabajador mexicano luchando por la justicia de clase. Vi con ojos frescos la belleza de México [...] (subrayados nuestros) (Moysen, 1996, págs. 127–128).

De tal manera que, para Diego Rivera, la «pintura revolucionaria» no podía ser sin figuración, porque sin hacer explícito el arte (asequible) se cancela de antemano para las masas. Por eso la necesidad de un arte épico y no uno lírico, puro.

6. Para mirar otro momento de “la influencia de la vanguardia soviética” sobre Diego Rivera, vamos a citar algunos párrafos del *Diario ruso* de un joven Alfred H. Barr Jr. (1902–1981), que, al igual que nuestro pintor, también visitó la URSS en 1927–1928. Por lo demás, un texto lleno de “escepticismo” hacia la “revolución cultural proletaria”, cuando no de ironías o franco sarcasmo hacia el arte que exhibieron los soviéticos, en ese año del décimo aniversario de la revolución de octubre. Queremos destacar lo que A. H. Barr refiere de las “tres visitas” que hizo, guiado por D. Shterenberg, en compañía de Diego Rivera y otros amigos, al Taller Superior de Artes y Técnicas de Moscú.<sup>458</sup> A. H. Barr refirió haber visitado junto con Diego Rivera y otros acompañantes, varios sitios de interés: teatros, museos, personajes, escuelas<sup>459</sup> y El Taller:

[...] incluye un gran número de departamentos: pintura, escultura, arquitectura, grabado (en color y en sus diversos procesos), tipografía, artes gráficas, diseño de mobiliario, carteles publicitarios y técnicas y materiales (*Materialen-Kultur*).

En pintura, los maestros son Sterenberg, Falk y cuatro o cinco más. En arquitectura, Vesnin, Lissitzky y también otros tres o cuatro. En metal y obras de taller, Rodchenko y Tatlin. En gráfica, Favorsky y Sterenberg, etc.

Se supone que se enseñan a fondo los fundamentos de material, técnica y composición de cada una de estas artes. En cuanto a metal y mobiliario, parece que el sistema funciona: el constructivismo de Tatlin y Rodchenko ha hecho necesario un exhaustivo conocimiento de los materiales. En arquitectura, se proponían diversos problemas de composición sobre escayola, cartón y metal, pero apenas observamos signos de que se estuvieran afrontando

los problemas reales de construcción. Nos venía a la memoria la pésima ingeniería del edificio de apartamentos de Tretyakov.<sup>460</sup>

En el estudio de Rodchenko descubrimos muchos diseños de mobiliario interesantes e ingeniosos: mesas de oficina, archivadores, etc. (En cuanto a Tatlin) tenía que mostrarnos algunas preciosas construcciones de metal que habían realizado los alumnos.

La arquitectura no parecía, en conjunto, muy interesante.

[...] Se hallaban todos muy interesados por la Bauhaus y, obviamente, han aprendido mucho sobre ella (¡¿ ?!) Pregunté a Sterenberg cuáles eran las diferencias básicas entre ambas instituciones (la Bauhaus y el Taller de Moscú). Me contestó que la Bauhaus buscaba el desarrollo individual, mientras que los talleres de Moscú tenían como objeto el desarrollo de las masas. Aquello me sonó a superficial y doctrinario, ya que el trabajo y el espíritu desarrollados en la Bauhaus resultan tan sociales y tan «comunistas» como los de la Escuela de Moscú. [...] (Alfred, 1989, págs. 139–140).

A pesar de todo —dice A. H. Barr— había gran entusiasmo; pero —dice fastidiado— “no había ni siquiera una lista de cursos y profesores” “El edificio era un caos” (Alfred, 1989, pág. 139). A. H. Barr termina su anotación con una ironía: “el fallo esencial (del Taller de Moscú) es la carencia de un Gropius. (Y, además les vendría como bendición) Un buen conserje, que se encargara de organizar el almacenaje y la retirada de basuras”. Su impresión es que la institución inspiraba la dolorosa sensación de carecer por completo de organización y equipo.

7. Por estas anotaciones de A. H. Barr podemos observar que se trataba del Taller central de los famosos *Materialen-Kultur*. Parece claro que Diego se inspiró, o prácticamente de aquí extrajo su esquema para su Plan de Estudios de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) de Ciudad de México, en donde quiso establecer un Centro de Enseñanza Obrera, lo que desató como vimos una pequeña “lucha de clases” (cuando Diego formaba parte del Komintern). Por cierto, a lo largo del *Diario ruso*, A. H. Barr no deja de señalar los modos



«doctrinarios» del lenguaje que usan los constructivistas soviéticos cuando subrayan grotescamente el carácter “artístico revolucionario” de cada pieza teatral, de cada pieza cinematográfica, en todos y cada uno de los «hechos artísticos», como productos en donde se evidencia la lucha de las clases, que recuerdan a los propios modos que Diego Rivera usaba también para hablar de su propio arte revolucionario. Es palmaria la coincidencia en la decisión de abolir la palabra «artista», para en cambio fundar la de «trabajadores». El propio A. H. Barr elabora un perfil del tipo de los integrantes de LEF, que nos conviene nuevamente citar, por constituir la visión de un joven historiador del arte, formado en la lógica del valor del sistema capitalista norteamericano:

El LEF está formado por un grupo de individuos a los que cualquiera, a excepción de ellos mismos, describiría como artistas desde el punto de vista literario, dramático, pictórico, crítico y cinematográfico. Poseen un espíritu racional y materialista y un programa agresivamente práctico. Desprecian el término «estético» y rehúyen las implicaciones bohemias de la palabra «artístico». Para ellos, en teoría, el individualismo romántico es abominable. Son comunistas (Alfred, 1989, pág. 157).

De cara al Plan de Estudios de Rivera, podemos afirmar que hay cierto emparejamiento entre nuestro pintor con el constructivismo. Pero... En el Taller de Moscú confluía una parte de la vanguardia ruso-soviética. Tretyakov, poeta futurista y luego profesor de literatura rusa en Pekín, dramaturgo, según Barr, de obras de propaganda de tintes maniqueos que cuando eran producidas por Meyerhold se convertían en “una caricatura infantil” del enemigo de clase, perdiendo así fuerza dramática (v. gr. *¡Ruge, China!*). Alexander Ródchenko, proveniente del suprematismo, movimiento transformador del cubismo en geometría, de los primeros en desprenderse de la pintura al considerarla un “arte atrofiado”, concentrado en “multitud de medios: madera, metal, cartón —con el que fabricaba «construcciones»—, periódicos y fotografía”, fотомontajes y carteles, derivó en un arte “práctico” de diseño moderno de mobiliario, famoso por el montaje de su *Club Obrero* que tuvo éxito en la exposición de París de 1925, de los fотомontajes pasó a la fotografía y, lo mismo que Tretyakov, tenía expectativas en la cinematografía.

A. H. Barr cita las palabras de un visionario de la vanguardia política, Lenin, que declaró «para nosotros, el cine es la más importante entre todas las artes», lo cual lo lleva a extenderse un poco más en otro miembro de la LEF, que respondía a las expectativas del líder bolchevique, Sergei Eisenstein (1898–1948).<sup>461</sup> El cineasta soviético, a decir de él mismo, ingeniero y matemático, futurista, en un tiempo “actor oficial” en la compañía de Meyerhold, del *Proletkult*. A. H. Barr parece concederle excepcionalidad a este famoso cineasta que llevó a su medio del montaje la historia de la revolución rusa.<sup>462</sup> Eisenstein luego de su aventura con Hollywood pasó a México en donde llevó a cabo un proyecto, con mil dificultades técnicas, que devino al final en un famoso filme, en una extraña historia de su montaje, con el nombre de *¡Que Viva México!*<sup>463</sup>



Vladimir Mayakovsky (1894–1930), uno de los *enfant terrible* del mundo post-artesanal, el poeta futurista responsable de *Una bofetada al gusto del público*, que asentó:

Solamente nosotros somos la imagen de nuestro Tiempo. El corno del tiempo resuena en nuestro arte verbal. El pasado es estrecho. La Academia y Pushkin menos comprensibles que jeroglíficos. Pushkin, Dostoievski, Tolstoi, etc, etc, deben ser tirados por la borda del vapor del Tiempo Presente (Almadía. CONACULTA Dirección General de Publicaciones, 2013, pág. 9).

En enero de 1968, Vera Kutéischikova de la Sociedad URSS-México, refería que en el Museo Mayakovsky de Moscú se encontraba una pieza que “por su exotismo destacaba entre los demás objetos”: “un sarape mexicano a rayas” (Sarape de Saltillo, del Estado mexicano de Coahuila). Los museógrafos lo habían dejado ahí como un recuerdo del viaje de Mayakovsky a México, en donde se entrevistó con Rivera. Kuteíschikova interpreta el singular acontecimiento del modo siguiente:

Mayakovsky, el cantor de la Rusia revolucionaria, y Rivera, el primero de los pintores mexicanos que comenzó a cubrir los muros de los edificios de pinturas revolucionarias, fueron ambos grandes descubridores de nuevos caminos en el arte. Al encontrarse, al instante percibieron una gran atracción recíproca, un enorme interés por el arte mutuo. Por ello su amistad y comunicación no es simplemente un hecho de su biografía personal, sino un pedazo vivo en la historia de la cultura revolucionaria mundial (Kutéischikova, 1968).

A su llegada a México, Mayakovsky preguntó “¿Dónde están los indios?” No concibe que «los indios» sean los que tiene frente a su nariz, ahí, en el puerto de Veracruz. Cargado de imágenes idílicas, “esperaba pavos reales y encontró gallinas”. En su galería de personajes mexicanos hay uno que encaja bien en sus *Ventanas de ROSTA*, el pintor Diego Rivera, al cual describe: “Diego resultó un hombre enorme, con una buena barriga, de amplio rostro y siempre sonriente”, lo hospedaron en la casa de la Calle de Mixcalco 12 de Ciudad de México, le mostraron el mural inacabado de la SEP.

El deseo de Diego para su obra inacabada, el mural del edificio de la Secretaría de Educación Pública mexicana, es casar la antigüedad tosca, que tiene

un fuerte carácter, con lo más novedoso de la pintura francesa moderna. Se trata de varias decenas de muros que representan la historia del pasado del presente y del futuro de México (subrayado nuestro) (Almadía. CONACULTA Dirección General de Publicaciones, 2013, pág. 44).

El paraíso primitivo, con el trabajo libre, con antiguas costumbres, con las fiestas del maíz, con las danzas del espíritu de la muerte y de la vida, con los dones de frutas y flores. Después, las naves de Hernán Cortés, el sometimiento y la esclavización de México (Kutéischicova, 1968).

Guiado por Rivera en los pasillos de la SEP, Mayakovsky, en la crónica de su *Descubrimiento de América*, hizo detallada enumeración del contenido de las pinturas murales. En la misma crónica destacan sus versos: “Cristóbal Colón”, “Trópicos”, “México”, tema vinculado con el arte de Diego Rivera: “el destino de los indios”. Kutéischikova que tuvo acceso a esos detalles, escribe:

Los indios atrajeron desde la infancia a Mayakovski. Mas lo que vio en México, era muy distinto de lo que se había imaginado por una literatura atrayente y superficial. Allí surge en él una nueva entonación heroica y trágica: el poeta escribe de la actualidad revolucionaria, describe como su pronta tragedia las conquistas de los lejanos antepasados de los actuales mexicanos, describe al joven emperador de los indios, Cuauhtémoc, que sufrió horribles tormentos en la lucha contra los invasores.

Claro que en el surgimiento del motivo indio en la obra de Mayakovski se dejó sentir el influjo de la propia realidad, vista por el poeta. Mas, indudablemente, existe también la influencia de la pintura de Diego Rivera. Él fue precisamente un pintor que estuvo más que nada sumergido en el elemento indio, y él precisamente contagió a Mayakovski su interés por la vida de los indios... (Kutéischicova, 1968).

Es decir, que el poeta recibió la misma lección que, en adelante, se transmitirá a los niños en la Escuela elemental mexicana, el último de los Tlatoani mexicas que luego de ser capturado en la batalla de “la caída de Tenochtitlan”, llevado por

Cortés encadenado en su “exploración” a las Hibueras, lo sometió a tormentos quemando sus pies hasta que este confesara en dónde tenían escondido “el oro”. Rivera habría llevado a Mayakovski directamente de la estación de Buenavista al Museo Mexicano. Kutéischikova cita a Mayakovski:

«Contemplamos las antiguas esculturas en piedra, los candelarios aztecas de las pirámides mexicanas, los ídolos de dos caras del viento, en las que una faz alcanza a la otra. Lo contemplamos, y me parece que no fue en vano. Ya el embajador mexicano en París, Alfonso Reyes, me advirtió que la idea del arte mexicano es la procedencia del antiguo arte indio, abigarrado, profundo, popular, y no de formas epígonas eclécticas, traídas desde Europa. Esta idea es una parte, todavía sin adquirir conciencia, de las ideas de lucha y liberación de los esclavos coloniales » (Kutéischikova, 1968).

Mayakovsky, luego de su activismo por el LEF y de ser acusado de «izquierdismo» y formalismo, escribió aquel verso de funestos presagios: *Como quien dice: 'la historia ha terminado'. El barco del amor se ha estrellado contra el risco de la vida cotidiana.*

Vsevolod Meyerhold, Stepanova y otros no famosos estaban en su lista de observados. Finalmente A. H. Barr reconoce que LEF es:

[...] algo más que la expresión de una cultura nueva o del hombre postrevolucionario, es un valeroso intento por proporcionar al arte una función social importante en un mundo en el que, desde determinado punto de vista, se ha visto prostituido durante cinco siglos. [...] La fuerza del LEF radica en su ilusión de que los hombres pueden vivir sólo de pan (ilusos les dice) (Alfred, 1989).

Que lo “reconoce” es un decir, pues el norteamericano al atribuir la fuerza de estos vanguardistas del arte, solamente a la “ilusión de que los hombres pueden vivir sólo de pan”, en nuestra opinión, desvía la auténtica fuerza transgresora que descató el viejo arte y los cánones y toda clase de academicismos, que se remontaban a los antiguos griegos y que se resistían a los cambios en plena

modernidad. A. H. Barr se limitaba a señalar las debilidades más evidentes de los vanguardistas soviéticos: mucho teatro y mucho cine, obras plagadas de propaganda de tintes maniqueos, en donde es obvio que los imperialistas y los patrones son los malos y los héroes son los revolucionarios.

Pero A. H. Barr, y es lo que aquí nos interesa, también hace evidentes gestos como los de Ródchenko, que se va a desprender de la pintura considerándola un “arte atrofiado”, o como los de Mayakovsky y Eisenstein que llevan a su propio medio el tema de la revolución proletaria, incluso que tienen idéntico tema con Diego Rivera (*la historia, la revolución, México*), que otorgan al arte una función explícitamente social, sin duda puntos de confluencia con la pintura mural. Pero aunque pertenecen a la misma militancia internacional y coinciden en la construcción de un arte para las masas proletarias, la impartición de algunas clases de pintura al fresco y de composición y la visita a los Talleres de Moscú no hacen de Diego Rivera un constructivista. Es obvio que en Moscú mostró su reciente producción artística de los murales inacabados de la SEP (los patios), pero no sabemos si las clases de composición tenían alguna relación con el debate en donde participaban arquitectos, pintores e ingenieros para tratar de definir los conceptos de «constructivismo» y «composición».

8. Diego volvió sobre el tema de su debate personal con sus colegas de las vanguardias artísticas y cada vez más con lo que empezó a definir como “degeneración burocrática” (“momentánea”) del nuevo y joven régimen del Estado Soviético. Defiende y justifica su propuesta muralística y aporta sus razones (artístico revolucionarias), explicando por qué no aceptó el camino del cubofuturismo y por qué él seguía haciendo su pintura revolucionaria, pintando incluso para la alta burguesía. Decía que al ser expulsado del Partido Comunista Mexicano y por ende de la Komintérn, se había visto en la necesidad de actuar como un «pintor guerrillero».

A partir de establecer que el arte es socialmente determinado, se puede afirmar que el arte ha sido un instrumento de lucha política. Por la división social en clases, hay arte burgués y hay un arte revolucionario, incluso campesino, pero aún no hay un arte proletario. Sólo cuando la burguesía se desarrolló plenamente

con la Revolución Francesa, pudo crear un arte para expresarse a sí misma. El proletariado sólo tendrá su propia expresión artística, cuando alcance su madurez de clase y termine con las clases sociales. Así, el arte del futuro no será un arte proletario, sino un arte comunista. Esto plantea un problema: mientras llegan “las calendas griegas”, en la URSS y fuera de la URSS ¿qué arte hacer? Diego había advertido a sus colegas rusos que el arte ultramoderno no podía ser “el arte de la revolución proletaria”. En principio, “el artista no debe rehusarse a utilizar los mejores medios técnicos del arte burgués”. La teoría estética del siglo XIX, que proponía “el arte por el arte mismo” o “arte puro”, concluía que el arte sólo es para una élite de entendidos y rechazaba todo arte de contenido social. Convirtió el arte en un artículo de lujo, y terminó envolviéndolo en un misterio de intangibilidad e inaccesibilidad para las masas. Tal fue la pintura europea decimonónica y los pintores que la subvirtieron deben ser considerados auténticos héroes.

Pero, el *Arte Puro* es una mentira ideológica. El proletariado necesita el arte, necesita aprender a utilizar la belleza para poder vivir mejor. También necesita desarrollar sensibilidad y aprender a gozar las obras de arte producidas en el mundo burgués. No requiere que desde la burguesía venga un pintor de buena voluntad, pues ya es tiempo de que el proletariado forme sus propios artistas. Esta es la tarea del programa artístico en la URSS. Ya antes de la Revolución Rusa, los artistas discutieron el tema de “la verdadera naturaleza del arte revolucionario” y concluyeron que debían tomar el mejor arte de la burguesía y llevarlo directamente a las masas trabajadoras. Los agrupados en torno a los distintos *ismos* estaban convencidos de que “su grupo particular” estaba creando el arte “que se convertiría en el arte del proletariado revolucionario”. Nosotros planteamos —recuerda Diego— que así como se usaba la técnica de maquinaria burguesa, así había que usar el arte burgués, sólo teníamos que adaptarlo “a las condiciones especiales del nuevo régimen proletario”, para poder crear un arte de calidad revolucionaria. Pero, en el debate, nuestro pintor no podía imponer sus ideas ya que él mismo en aquellos años no contaba con algo diferente del arte que hacían sus colegas.

9. Diego abunda en explicar su posición. Visto el fracaso de la Revolución (Mexicana) de 1910, como revolución proletaria y campesina, él tuvo que salir de México en plena contra-revolución lanzada por el felón Victoriano Huerta contra el presidente Francisco I. Madero, y marchó a Europa convencido de que ahí podría fundamentar su pintura usando técnicas más avanzadas. Por su parte, los colegas rusos, se retiraron de París a Rusia “inmediatamente después de la Revolución (de Octubre)”, llevando “las más avanzadas técnicas en pintura”. Ya en Rusia, durante el comunismo de guerra, los pintores «de izquierda» “hicieron lo que pudieron”, desplegando una lucha heroica “para que el arte fuera accesible a las masas rusas”, pero fracasaron. No persuadieron a las masas ni con el cubismo, ni con el futurismo, ni con el constructivismo. Se dieron debates y hubo tanta confusión que todo terminó en un “rechazo al arte moderno”, dando oportunidad a los pintores malos del antiguo régimen a que se apoderaran de la escena. Las más avanzadas tendencias europeas compitieron con las peores escuelas académicas que derrotaron a las primeras. Las masas trabajadoras negaron su voto a los pintores ultramodernos, poniendo de manifiesto que el arte revolucionario no debe ser un arte hermético e inaccesible: «El arte del proletariado debe ser un arte que sea cálido, claro y fuerte». Pero no es que los obreros rusos dijeron a los artistas ultramodernos: “ustedes son demasiado modernos para nosotros”; sólo les querían decir que “no era suficientemente modernos para ser los artistas de la revolución proletaria”. Los artistas ultramodernos tenían que bajar de su “torre de marfil”, y recoger la raíz del arte popular campesino y esto habría impedido que el arte académico tomara el control de la situación. Una excepción fue el gran teatro ruso, que por estar en contacto directo con las masas pudo evitar “la bancarrota” que vivió la pintura rusa (Moyssén, Diego Rivera. Textos de Arte, 1996, pág. 155).

Diego apunta: “el arte mural es el más significativo para el proletariado”. En Rusia, las pinturas murales están proyectadas en las paredes de los clubes, de los sindicatos, de las fábricas. Pero también observa otro fenómeno:

Pero los trabajadores rusos vinieron a mí y declararon que en sus casas les gustaría más tener paisajes y naturalezas muertas, lo cual les aportaría un sentimiento de tranquilidad. Pero la pintura de caballete es un objeto de lujo,



muy por encima de los medios del proletariado (Moyssén, Diego Rivera. Textos de Arte, 1996, pág. 157).

Para rescatar a la pintura, comunicó a sus colegas y les propuso que vendieran a precio bajo sus cuadros, incluso que los regalaran a los obreros ya que el estado revolucionario los financiaba. Pero no hicieron caso y él no insistió. Lo que decidió fue poner en práctica sus puntos de vista y crear “el arte del que estaba hablando”, que era su propia concepción de un arte para las masas populares. Por tanto fue a México y aprovechó que entonces existía “un régimen proletario”, es decir, “una fracción de la burguesía que necesitaba la demagogia para mantenerse en el poder”:

(Que) Nos (dieron) paredes y nosotros los artistas mexicanos, pintamos temas de carácter revolucionario. Pintamos, de hecho lo que quisimos, incluyendo hasta un cierto número de pinturas que ciertamente eran de carácter comunista (Moyssén, Diego Rivera. Textos de Arte, 1996, pág. 157).

La pintura mural así pensada y aplicada, tendría que comprobar que era una expresión del poder del proletariado y el campesinado en el gobierno revolucionario de México. A esto tenía que coadyuvar un hecho altamente significativo: en el País “existe una vieja tradición de arte popular mucho más antigua y mucho más espléndida que la del arte campesino en Rusia” (¡¿?!). Un arte popular largamente despreciado por las clases opresoras novohispanas y por los explotadores neocoloniales del siglo XIX, pero un arte que no pudieron destruir. Y Diego remata con su (mural)ismo:

Con este arte como base, me convertí en el primer pintor revolucionario de México (Moyssén, Diego Rivera. Textos de Arte, 1996, pág. 157).<sup>464</sup>

10. Si entendemos por “pintor revolucionario de México”, el que ejecutó y encajó la primera pintura directamente generada (pero no causalmente) por la «Revolución Mexicana» y bajo las premisas y coordenadas que aporta Diego, es posible que sí, que él “fue el primero”; aunque José Clemente Orozco afirmó

que en realidad el artífice de esta pintura fue Gerardo Murillo, el *Dr. Atl* y que luego de él todos fueron «en busca de un Muro». Aquí, tenemos que agregar un dato *sui generis* que también Diego traía entre sus premisas estéticas. Refiere su hija, Guadalupe Rivera Marín (Rivera Marín, 1989, págs. 80–81), que Diego, en los días de Montparnasse se mantenía informado de “las acciones revolucionarias” de México. Luego de su viaje a Mallorca y de retorno a París, había estrechado relaciones con “los desterrados rusos”, los cuales se ocupaban en “preparar la Revolución de Octubre”. En otra ocasión, años más tarde, “relató cómo conoció a Lenin y a Rosa Luxemburgo” y cómo ahí aprendió todo lo que tenía que aprender de marxismo-leninismo. Le relató a Loló de la Torriente, que en 1911 conversó con Lenin dando a este sus impresiones sobre la Revolución, que disgustaron al líder bolchevique quien le rebatió, pues Diego calificó a la revolución de México como una “revolución agrario–democrático–burguesa”, diferente de una revolución socialista, de toma del poder por el proletariado. Lenin no estuvo de acuerdo en esa caracterización, pues él afirmaba que el campesinado puede proletarizarse sin el previo proceso de industrialización. Lenin le dijo al alumno Diego que se pusiera a estudiar “la filosofía del materialismo histórico” y que se “olvidara de las nocivas ideas anarcosindicalistas”. Y, recordaba el pintor, esta fue una de las razones por las que decidió quedarse a estudiar en París.<sup>465</sup>

Uno de los temas favoritos de Diego en los cafés de París, fue hablar de esas acciones revolucionarias que acontecían en México, por eso, además del “bárbaro mexicano”, se ganó el mote de “el revolucionario”. No se trataba sólo de “una lucha sostenida por los (hermanos) Flores Magón y su grupo anarcosindicalista, perseguidos por la oligarquía reaccionaria”. Para Diego, la mexicana, era una Revolución que la sociología no podía explicar, que ¡ ni el mismísimo Lenin podía explicar! que fue autor de un libro programático titulado *El Estado y la Revolución*.<sup>466</sup> No era ni la Revolución Francesa, ni la Revolución Rusa, pues la Revolución Mexicana era “única”. Recuerda Lupe Rivera Marín, que su padre, pintor y político de izquierda, podía igualmente sentir tanta pasión por la revolución mexicana, por las enseñanzas de Lenin, como por la pintura de Paul Cézanne, el “maestro del naturalismo”.

11. No obstante Diego Rivera llevó a cabo su experimento de arte proletario (1922–1926). Y es verdad que el impulso del “primer muralismo” atrajo y reunió a jóvenes pintores dispersos, que hubo cambios en los métodos de enseñanza de dibujo y arte para los niños en las escuelas elementales, y que en las escuelas de trabajadores “se desarrollaron varios pintores de la clase obrera de gran mérito” (v. gr. Máximo Pacheco, “el mejor muralista de México”). Diego entonces, ya con “el ensayo mexicano”, acudió a la URSS en 1927 cuyos dirigentes políticos y culturales se encontraban en medio de una gran controversia. Y es ahí cuando, recuerda el pintor, los de *AgitProp* organizaron un grupo “Octubre” para discutir “los experimentos artísticos mexicanos”, y cuando los obreros metalúrgicos lo llamaron para que pintara el *Club Dínamo* de la avenida Leningrado. Repentinamente fue llamado a México para hacer trabajo político y luego fue expulsado del PCM. Y como el Partido ya no proveía las municiones, ni él tenía para adquirirlas, entonces hacía como el guerrillero (zapatista o villista) que las asalta del enemigo, es decir de la burguesía.

[...] Mis municiones son las paredes, los colores y el dinero necesario para alimentarme para poder seguir mi trabajo. En las paredes de la burguesía, la pintura no puede siempre tener un aspecto de lucha como lo hubiera tenido en las paredes de, digamos una escuela revolucionaria. El guerrillero a veces puede descarrilar un tren, a veces puede volar un puente, pero a veces solamente puede cortar unos cuantos alambres telegráficos [...] (Moyssén, Diego Rivera. *Textos de Arte*, 1996, pág. 159).

Igualmente, siempre hay burgueses que pueden interesarse en comprar pintura revolucionaria, los galeristas ricos poseen pinturas de Daumier, Rembrandt, Cézanne.

Entonces, luego de este largo recuento, vemos efectivamente a Diego Rivera en contacto con miembros de las vanguardias artísticas, en diferentes etapas, en París, en México y en Moscú. Incluso casi tenemos una imagen de Diego visitando el Taller de Moscú, en contacto con los *Materialen-Kultur*. Y lo vemos también a punto de que su concepto de una «obra útil» se pusiera a debate, en el momento en que la cultura proletaria soviética, dirigida por la LEF, parecía

estar zozobrando, tanto como la propia “carrera artística” del pintor mexicano parecía “hacer aguas” en la vieja Escuela de San Carlos de México. Enfoquemos este elemento de los *Materialen-Kultur*.

12. Los primeros *futuristas* con Mayakovsky a la cabeza vestían estrafalariamente, el mismo Mayakovsky portaba la tradicional camisola campesina pero de tonos encendidos; pero ya en el LEF, el mismo Rodchenko había diseñado para “su trabajo intelectual y obrero” un atuendo “entre aviador y mecánico refinado” aunque de áspera tela. Y Diego había dejado sus ropas de bohemio parisino para vestir con *overol* azul, paliacate y huaraches de indio mexicano.<sup>467</sup> Pero esto no es más que una coincidencia externa. Lo que les vincula es que ambos movimientos, el de los ruso-soviéticos y el de Diego Rivera, estaban decididos a transformar no sólo la apariencia de las Escuelas de Arte, sino el concepto mismo del Arte. Destruir categorías obsoletas del arte oficial, labor en la que estaban empeñados los distintos y discrepantes movimientos vanguardistas, desde 1906. No podemos aquí entrar al examen de esta querrela de las vanguardias, ni siquiera establecer esquemáticamente sus especificidades; pero sí necesitamos decir que a nuestros aludidos, los podemos encontrar en el campo de aquellas vanguardias que vinculaban el arte a la vida desde el arte. Estas vanguardias propusieron “una utópica transfiguración estética de la vida”, que se ha conocido como el «Diseño del Mundo», en esta se agruparon los constructivismos, la Bauhaus, parte del futurismo. Estos fueron de los más radicales críticos de aquella pintura destinada a ser colgada en la pared de la casa de un burgués o de un Museo, y críticos también de la escultura de pedestal. Para ellos, el arte debe involucrarse en la vida. Por lo visto, son lo opuesto a los defensores de un arte radicalmente diferenciado de la vida, autónomo y auto referencial. Para estos, la *forma* tiene que constituir una profunda *brecha* que separe el arte de la vida. Las obras de arte sólo pueden ser medidas por las obras de arte, que entre sí hacen el territorio del arte o la patria del arte. Para estos continuadores del “arte por el arte”, el surgimiento de nuevas realidades históricas no debe suprimir la *brecha* entre arte y vida. En esta vanguardia se pude identificar al cubismo, al arte abstracto, parte del futurismo, a los de El Jinete Azul, el grupo de El Puente y ya con nombres, Picasso, Braque, Mondrian, Malevich, Kandinsky.

En el mismo territorio de los del arte implicado en la vida desde el arte, también pueden encontrarse los del arte comprometido o los de los realismos sociales, dentro de los cuales suele agruparse al muralismo mexicano. Estos veían el arte como un instrumento de concientización en la lucha contra todos los sistemas de opresión (capitalismo, totalitarismo). Los del arte implicado en la vida desde el arte, no pueden separar el arte de la política, porque están convencidos de que la revolución del arte sólo será posible con la revolución política. Curiosamente piensan que el arte que ellos construyen es el arte del socialismo o de la dictadura del proletariado, independientemente de que la misma vanguardia política lo piense así. No hay duda que en este territorio podemos encontrar a nuestro pintor, a Diego Rivera. Y también podemos atisbar vínculos de los realismos sociales con el constructivismo (del LEF), en tanto utópica “transformación estética de la vida”, pero nada más.

13. Nada más. Porque a diferencia de la vanguardia ruso-soviética constructivista que, a diferencia de otras vanguardias, ejecutó su proyecto dentro de un régimen político revolucionario,<sup>468</sup> el muralismo no se practicó bajo ninguna revolución proletaria, a lo sumo en un régimen revolucionario popular (como veía Diego Rivera al gobierno del general Álvaro Obregón). En los primeros lustros de la revolución soviética (1917–1934), gran parte de los vanguardistas ruso-soviéticos, actuaron “como compañeros de viaje de los impulsores del nuevo orden histórico”; pero, en México el muralismo aunque coincidió con el régimen revolucionario, este “nuevo régimen”, sólo se proponía impulsar un capitalismo timorato y dependiente, que sólo le permitió que lo acompañara como “decoración” de los edificios públicos o a lo sumo como pedagogía y como propaganda agrarista y nacionalista.<sup>469</sup> El debate (intenso y radical) que desataron las propuestas de las vanguardias ruso-soviéticas “giró alrededor del significado riguroso del arte social-constructivo”; en México, un “debate” sobre las vanguardias se verificó sólo hasta la década de 1960, cuando la llamada “generación de la ruptura”, abriendo paso tardíamente a la abstracción, protestó débilmente contra el imperio del nacionalismo en el arte y la cultura (1922–1960),<sup>470</sup> impidiendo el fomento de las artes alternativas, de lo cual hacían responsable precisamente al muralismo y en especial a la figura mítica del pintor Diego Rivera.<sup>471</sup> El proyecto del nuevo arte ruso-soviético planteó

“poner todo patas arriba”; mientras que el muralismo en sus inicios sólo llegó a ofender “a las buenas conciencias” y al final a incomodar a la joven generación que empezó a “sospechar” de sus verdaderos alcances.<sup>472</sup> En ambos casos el soviético y el mexicano, el arte heredado era un arte elitista al cual le opusieron un arte provocador del “buen gusto” y comprometido con las mayorías que habían sido desplazadas de la educación y la cultura. Las dos propuestas rebasan el arte conservador de la pintura de caballete y la escultura de pedestal, preparándose para acometer un arte revolucionario que tenga presencia en la totalidad social. Ambos también proyectan el uso de “los nuevos materiales que proporciona la industria moderna” sin menoscabo de la calidad estética.<sup>473</sup> Un proyecto que moviliza el arte para el futuro que no puede ser otro que el socialismo, en donde se crecerá el hombre nuevo.<sup>474</sup>

14. El arte así concebido “forja la conciencia socialista y la vida cotidiana” y esto es concordante con el principio del “arte implicado en la vida”. Para la vanguardia ruso-soviética esto “correría por cuenta de los carteles, los murales, los fotomontajes, el cine y los espectáculos de masas”. El arte para un funcionamiento correspondiente y necesario a los espacios colectivos, por lo cual se hace jerárquicamente patente el cine y la arquitectura. Para Diego Rivera y su proyecto aún circunscrito a lo plástico-pictórico, los carteles de propaganda son relevantes y aunque no desconoce la fotografía que en México ya estaba en boga,<sup>475</sup> y seguramente estaba pendiente de la evolución del cine, está claro que para nuestro pintor la jerarquía la tiene el arte monumental que en su caso adopta la forma del mural, originalmente pensado para el espacio del edificio público.<sup>476</sup> En cuanto a la arquitectura, vimos que esto fue la causa del “despido” de Diego de la dirección de la ECAP en donde terminó entablando una agria discusión con la Arquitectura prevaleciente en México, tildada por nuestro pintor como antipopular.<sup>477</sup> Además, valorando el problema del arte soviético él ve que en efecto, como lo había advertido, decayeron la pintura y la escultura; por el contrario, el Teatro registró un desarrollo por su contacto con amplias capas de la población, y el de la arquitectura se registraría por la necesidad de construcción de nuevos espacios colectivos como la fábrica y la casa-comuna. Por lo que pintura y escultura tendrían que plantearse las necesarias vías para conseguir registrar un re-nacimiento en “las nuevas condiciones del socialismo”.

Pero, usando las palabras de Jorge Juanes, mientras el cine y la arquitectura soviética se convierten en las artes protagónicas y son “las que hacen encajar las vanguardias con las necesidades de las masas”; nosotros decimos que para el caso de Diego Rivera, sería el muralismo el que quiere hacer encajar el «arte útil» con las necesidades de las masas. En donde —nosotros nuevamente— ambos pretenden la conciencia de pasar de un arte *para* las mayorías, a un arte *de* las mayorías.

15. A grandes rasgos se puede afirmar que durante el desarrollo interno de la pintura moderna (xv–xix) se verificó una “crisis de las formas de representación” que la llevaron a convertirse en pintura para los museos, y en esta crisis es de reconocer la habilidad que los vanguardistas ruso–soviéticos tuvieron para encontrar “usos insospechados (para las) anacrónicas prácticas de caballete”, llegando incluso más lejos que el cubismo y el futurismo.<sup>478</sup> El mismo Jorge Juanes pone en alto relieve las disyuntivas del debate planteadas por estas vanguardias:

¿La técnica y la ingeniería pueden llegar a substituir al arte? ¿Resultan compatibles la pintura y las nuevas tecnologías? ¿El arte como tal, conforme al territorio que ha construido a lo largo de la historia, no tiene ya nada que aportar? ¿No se pelagra al fetichizar la técnica industrial en demérito del arte? ¿No acaso la mediación del arte cambia el sentido mismo de la técnica y, en lo que cabe, los derroteros de la revolución en curso? (Juanes, Vanguardias Artísticas Ruso–Soviéticas, 2015, pág. 28).

Disyuntivas que, desde el arte, enfilaban directa y radicalmente una *crítica* no solo al sistema capitalista, ni tampoco el propiamente socialista, sino al núcleo mismo de la *modernidad*, es decir a la *técnica moderna*. Y en esta operación cada una de las vanguardias opuso singular transgresión: suprematismo, constructivismo, productivismo, cultura proletaria y la anti–vanguardia o realismo socialista. Y hay que agregar el aporte concreto: rayonismo, arte abstracto, arte no–objetivo, cultura de los materiales, monocromía, museografía de vanguardia, superación del cuadro o esculturas plegables, plástica dinámica, esculturas cinéticas, relación arte y construcción del mundo, relación pintura y arquitectura,

fotomontaje, arte total–nueva tecnología–transformación revolucionaria del mundo. Cada una de estas aportaciones que en conjunto son significadas por Jorge Juanes como la *revolución dentro de la revolución* y que obviamente para su conocimiento cabal remitimos a la lectura del texto de este pensador y crítico de arte, ya que en este espacio no podemos abordarlas. No obstante en la medida en que hemos estado haciendo el seguimiento del concepto que manejaba nuestro pintor, para definir su arte como arte revolucionario, conviene escuchar lo que desprende el mismo Jorge Juanes acerca del concepto propio de las vanguardias ruso–soviéticas, constructivistas:

Por arte revolucionario debemos entender, en suma, los experimentos vanguardistas en boga. En el trasfondo se procura formular una propuesta inédita en la historia del arte, que suprime las diferencias arte–realidad, artista–espectador, manualidad–tecnología (Juanes, Vanguardias Artísticas Ruso–Soviéticas, 2015, pág. 29).

Y a esto hay que añadir “las tres directrices que conforman el programa constructivista”:

Factura (conocimiento y aplicación de los materiales productivos por utilizar a la hora de la praxis), Construcción (vicisitudes del proceso de producción artístico–material de las obras previamente concebidas), y Tectónica (totalización de la Factura y de la Construcción por los objetivos socialistas imperantes en el día a día revolucionario, Juanes, Vanguardias Artísticas Ruso–Soviéticas, 2015, pág. 29).

Aquí existe “la voluntad de saltar de la contemplación a la realidad mundana” (Juanes, Vanguardias Artísticas Ruso–Soviéticas, 2015, pág. 29).

16. Como dijimos, en el movimiento de las vanguardias artísticas, hay un elemento que enfila una crítica directa al núcleo de la modernidad y que es el de la técnica moderna o de la tecnociencia (lo post–artesanal en el concepto de Jorge Juanes). ¿Cómo es esto?



Los futuristas se planteaban radicalmente deshacerse del pasado y esgrimían el arte como un instrumento del futuro. En este ordenamiento del tiempo, Diego llegó a pensar el presente del arte como una etapa de transición que tendría que desembocar necesariamente en un arte del hombre nuevo. Hacer uso de los métodos y las técnicas y la ciencia ultramodernas era legítimo siempre y cuando se persiguiera este fin. A menos que se descienda al grado cero de la tecnología (¿primitivismo?), o que se pretenda seguir con los métodos artesanales y quedar rezagado y no en la vanguardia, no queda más que partir haciendo uso de lo post-artesanal. Esto significa que hay un claro reconocimiento de que “el arte entró en una era marcada por la tecnociencia moderna”, pero y esto al menos en el caso de la vanguardia ruso-soviética, “no conduce fatalmente, ni mucho menos, a formar parte de la razón instrumental”.

Por el contrario, el arte se muestra capaz de reconfigurar las fuerzas productivas de punta, de articularlas en su territorio específico e irreductible, restándole a la razón instrumental la voluntad de dominio que la preside. Digamos que el compromiso social-utilitario está mediado por la sensibilidad, cuando no por un afán lúdico; de allí el debate apasionado con los productivistas.

Pero algo que debemos retener, que es revelador de la brecha que separa el arte de la vida, pese a una voluntad en contra, está en el siguiente párrafo y que es el motivo del texto de Jorge Juanes que venimos parafraseando, el de reestablecer el sesgo de cada uno de estos vanguardistas, aun cuando estos se reconocen a sí mismos a partir de planos colectivos (como lo hacía el mismo Diego Rivera):

Si bien el signo de los nuevos tiempos propicia el trabajo colectivo y cierta impersonalidad, hubo, no obstante, artistas plásticos sustantivos, generadores de auténticos parteaguas.

Tal como nosotros lo entendemos, la decisión para dejar atrás el arte de las Academias (simbólicamente representado por la pintura de caballete y la escultura de pedestal) y desde la postura de llevar el arte a la vida desde el arte, tuvo consecuencias en el sentido que señalamos poco más atrás: suprimir las

diferencias arte–realidad, artista–espectador, manualidad–tecnología. Y así, saltar “de la contemplación a la realidad mundana”. Esta cuestión crucial la detecta, a su manera, Alfred H. Barr en su *Diario ruso* y la subraya cuando da cuenta de sus “encuentros” con las diferentes personalidades, por ejemplo con Tretyakov que “parece haber perdido el interés” por todo lo que no encajara con su ideal de arte (objetivo, descriptivo y periodístico). A. H. Barr aparentemente escandalizado observa:

¡La pintura, ahora que era abstracta, ya no le interesaba! Ya no escribe poesía, sino que se limita a la «redacción» de artículos (Alfred, 1989, pág. 121).

Y luego refiere que le preguntó al mismo Tretyakov por Malévich, Pevsner y Altman y...

(Tretyakov) me contestó que no le interesaban ya que se trataba de artistas abstractos y él, en cambio, era concreto: una pieza más en una sociedad marxista en la que... (frase sin terminar). Le interesaba más (Alexander) Rodchenko, el cual había abandonado el suprematismo por la fotografía (subrayado nuestro) (Alfred, 1989, pág. 140).

Más tarde fue directo a entrevistarse con Rodchenko y le soltó una lista de preguntas previamente preparadas:

Respondió a ellas con cierto disgusto, insistiendo en que le aburría intensamente el pasado y que en absoluto recordaba cuándo había pintado de tal o cuál manera.

[...] Rodchenko parecía muy satisfecho de haber asestado el tiro de gracia a la pintura en 1922 (Alfred, 1989, pág. 140).<sup>479</sup>

Aunque se afirma, Diego lo hace, que en Rusia soviética la pintura había entrado en fase decadente, y que por el contrario el teatro despuntó, no se puede negar la influencia que la pintura cubo futurista ejerció sobre el propio teatro de vanguardia, al menos durante la primera década de la revolución bolchevique.<sup>480</sup>

Angelo María Ripellino ha dejado ver estas influencias y ha mostrado cómo “la revolución teatral había estado precedida por la pictórica” (Ripellino, 2002, pág. 123). Los espectáculos “nacieron en el clima fantástico y rutilante de la nueva pintura”: *Les Contes d’ Hoffman* de Offenbach (1918) (escenas de Lentulov), *La Princesa Brambilla* de Hofmann (1920) (escenas de Yakulov), *Les aubes* de Verhaeren (1920) (escenas de Dimitriev) y *Turandot* de Gozzi (1922) (escenas de Altman y Nivinsky). Ripellino rememora los trajes de Exter “que enjaulaban a los actores en una especie de armadura cúbica de líneas fijadas con hilos de hierro”. Y el constructivismo está presente en Mayerhold y Mayakovsky.

17. Apelamos nuevamente a Jorge Juanes. Todo proviene de Cézanne, quien consiguió sobreponer la bidimensionalidad a la tridimensionalidad, mediante la operación de reunir en el cuadro la naturaleza y la geometría, es decir reconstruyendo el cuadro en términos geométrico-formales; propiciando el rompimiento y cambio del orden clásico de la proporción perfecta-divina, por el de la perspectiva concéntrica (que acabaría en el radical cuestionamiento del «verismo visual»). Este procedimiento altera inmediatamente la escala de las figuras en su relación con la naturaleza. La reflexión de Cézanne trae como consecuencia revolucionaria que “la pintura sea más pintura y menos representación”. En Rusia ante y postsoviética, entre 1912–1927 se registró, no linealmente, un desplazamiento de la pintura futurista al constructivismo, que se habría consumado en un “abandono de cualquier intento de representación figurativa” y que devinieron en la pintura o arte in-objetual de K. Maléovich (1878–1935) y también en las pinturas móviles-relieves o esculturas volantes de Vladimir Tatlin (1885–1953). En todo este derrotero y en medio de la revolución política bolchevique, el suprematismo había llegado a un escepticismo total de la pintura: “denegaba a los artistas cualquier posibilidad legítima de cultivar la representación figurativa”, aún bajo la forma del cubofuturismo. Malevich declara (1915–1918) que él ha dejado de creer en el “valor representacional” de la pintura. El resultado de este proceso pictórico fue la creación de obras planas bidimensionales que han expulsado la tridimensionalidad, pero que apoyadas en la teosofía (Ouspenski) emprenden la búsqueda de la «cuarta dimensión».

La investigación se decanta por la interpretación del espacio propiciando la anulación de las fronteras entre pintura y arquitectura, poniendo la primera al servicio de la construcción y sometiendo la segunda a una lógica de síntesis. Entonces iniciará la danza de las formas geométricas, de volúmenes y materiales. Emprenden el estudio de la relación entre composición y construcción; el diálogo y la síntesis entre las artes (V. Kandinsky, aunque fuera de Rusia). Proyectar un edificio que resulte de la conjunción de las artes de todo tipo, “las que ya existen en las que podemos soñar” (la gran Utopía). El protagonista es el último movimiento, politizado (marxista) de la vanguardia Rusa, el *Constructivismo* que surgió de los talleres VJUTEMAS, que, hemos visto, ligaban el arte a la vida (desde el arte), y trabajaban con la concepción de que el arte debía responder o poner los cimientos de la nueva sociedad comunista. Pero este movimiento ha pasado por el suprematismo (al menos El Lissitzky, A. Ródchenko), es decir por el experimento de trasladar la teoría suprematista a... la tercera dimensión. Es decir, construcción de maquetas, arquitectones, edificios fantásticos, planites, toda esta construcción en tercera dimensión.<sup>481</sup> Esto obliga a re-pensar el suprematismo y sus “aplicaciones prácticas”, puesto que los estudios de la forma y el volumen serán trasladados a las “necesidades prácticas de la habitación humana.”<sup>482</sup> De manera que esto sitúa al suprematismo más allá de lo meramente metafísico y/o decorativo. Parece obvia la influencia de la Arquitectura Moderna. Y la irrupción del arte en la vida cotidiana proyecta o diseña «objetos útiles», por ejemplo una taza o un tintero.

Dice Ripellino que los pintores vanguardistas (a los que los bolcheviques llamaban de izquierda) van a sentir la necesidad de “reflejar en sus telas los procesos mecánicos de la industria y las conquistas de la técnica”:

El abstraccionismo buscaba su inspiración en el mundo de la mecánica y de las máquinas. Suprematistas, proyeccionistas y otras estirpes de no objetivos hicieron de la pintura una especie de cálculo algebraico, exhibiendo en las proclamas y en los títulos una complicada terminología científica. Sus tramas geométricas, entretejidas con rígido racionalismo, como con escuadra y compás, se fueron pareciendo cada vez más a diagramas analíticos, a ejercicios de gélida ingeniería.

Compartiendo las aspiraciones industriales de la naciente sociedad soviética [...] los más cercanos a Mayakovsky, soñaban con integrar el arte en la producción, de hacerla utilitaria como la ciencia y el trabajo.

Los experimentos [...] culminaron en una decisión radical, no menos heroica de la que llevó a Malevich a su negro cuadrado. El 24 de noviembre de 1922 (miembros del ИНХУК) proclamaron superada la pintura de caballete y superflua toda actividad artística que no tuviera un fin productivo.

18. Vamos a cerrar este capítulo con la famosa «Cultura de los materiales», que sostiene J. Juanes, generaría la apertura del arte a la multimaterialidad, la cual habría sido propiciada por el cubismo y que hoy continúa y con más brío. V. Tatlin al entrar en contacto con Picasso tomó conocimiento de los ensambles del pintor (la *guitarra*, la *cabra*). Esto habría dado lugar a sus contrarrelieves materiales sencillos. Estas piezas propiciaron el “encuentro constructivo” entre arte y “cultura material”; pero a diferencia de Picasso, este encuentro no va en dirección al “encaje entre arte y realismo”, sino en la de presentar los materiales como tales materiales. Es enfática la atención a “los atributos físicos” que constituye esa “cultura de los materiales”, cuyo principio es el “derribamiento de los límites entre el arte puro y el arte aplicado”, a partir de un programa de “rehabilitación del material” (de los “valores táctiles”). El procedimiento, tan sencillo, de Tatlin consiste en la separación del contrarrelieve con respecto a la pared que lo sustenta:

[...] para él, esto hace la diferencia radical de las obras implicadas (suspensas sobre alambres tensados) respecto a los cuadros autónomos realizados para cubrir paredes o a la escultura de pedestal inaugurando, en este sentido, la escultura contemporánea reacia a aquello que establece una brecha entre el arte y la realidad, justamente el pedestal (equivalente al marco distanciador en el caso de la pintura) (Juanes, *Vanguardias Artísticas Ruso-Soviéticas*, 2015, pág. 34).

Y luego, en las propias palabras de V. Tatlin que cita Jorge Juanes:

«Paso de la composición de un cuadro a la construcción en el espacio real». Los contrarrelieves rebasan entonces, palpablemente, el soporte–cuadro presente aun en el cubismo (Juanes, Vanguardias Artísticas Ruso–Soviéticas, 2015, pág. 34).

Es la búsqueda multidimensional del espacio–materialidad, en donde elección artística de los materiales se conjuga con estrategias constructivas de la obra. Aquí, la selección de “materiales idóneos para la construcción de los contrarrelieves en el espacio fáctico” es prioritaria y no deja de estar mediada por el arte, por lo que no es posible identificar a Tatlin con un “artista tecnócrata”. Es decir, que para este “fundador del constructivismo” el principio tecno científico no somete a la materialidad de la obra. De tal manera que, en lo del constructivismo, la *brecha* entre arte y vida *casi* tiende a derrumbarse, al contrario del *Arte Puro*. Por lo que la palabra *casi* va a generar escepticismo hacia los contrarrelieves, por lo que Tatlin dirá a quienes “exigían un arte para las masas”, que era mejor educar a las masas para comprender el arte.

Sólo hemos querido aludir el tema de la vanguardia ruso–soviética para que por medio del contraste, dejemos lo más claro posible los límites del vínculo de estas con Diego Rivera, y así poder atisbar que nuestro pintor, aunque se enfundó bien el rústico *overol* del «obrero plástico» e intentó una reforma de la Escuela Nacional de Bellas Artes, por más que saca filo a su propia propuesta de «obra útil».

Diego Rivera habría hablado con escepticismo de los “objetos tatlianos”, y nuestro pintor habría estado en los debates cubofuturistas, pero ya no supo o no quiso saber de “objetos suspendidos en el espacio”, “arquitectones”, “ciudades volantes” “ciudades dinámicas”, “rascacielos”, “vuelo espacial”. Para nuestro pintor, los artistas rusos que aludimos, se habían arraigado en la estética del “mundo occidental europeo y burgués, refinado” y las masas habían tenido razón al rechazar las formas del arte ultra–moderno. No quedándoles más que “elegir mamarrachos” pero que al menos comprendían y no así “las bellezas

inaccesibles”. Y si bien no se precipitó en la ruta del «realismo socialista», tampoco el *muralismo* daba para hacer una crítica radical de la modernidad, como lo habían intentado las vanguardias referidas. Para él, estaba bien un arte de gran calidad estética con todas las técnicas contemporáneas, pero al mismo tiempo un arte sencillo, “transparente como el cristal, duro como el acero, cohesivo como el concreto... Pero... a lo sumo y en México, el «arte útil» daría para hacer la crítica de una revolución agraria y nacionalista, cuya radicalidad y espontaneidad se alejaba muy rápidamente, para transformarse en una revolución institucionalizada. ¿Con el arte útil consiguió hacer la crítica? ¿Diego Rivera consiguió abrir la brecha entre arte y vida?







## 7. EL MURAL, PINTURA HISTÓRICA, ARQUETIPOS

### 7.1. PINTAR MÉXICO, PINTAR LA LUCHA HEROICA DE LAS MASAS



Diego Rivera al frente de la manifestación que encabeza el Partido Comunista Mexicano, protestando por el asesinato del cubano internacionalista Julio Antonio Mella. Diego va con la cabeza descubierta y su sombrero de ala ancha en la mano en señal de duelo. Parecen marchar por la Avenida 5 de Mayo, en Ciudad de México. La foto es de Tina Modotti, 1929.

Diego Rivera, en diversas ocasiones, destacó la singularidad del muralismo mexicano, que incluso para él, en esta distinción se muestra algo así como “la Verdad” de la «pintura mexicana». En su singularización resalta nuevamente lo que poco después de iniciado el movimiento, ha sido una y otra vez objeto de la *crítica de arte en México*: el elemento ideológico que, se ha dicho, prevalece sobre el propiamente estético.<sup>483</sup> Diego se concibe a sí mismo como un artista trabajador que prepara el “advenimiento” de una sociedad “verdaderamente humana y sin clases”. En tal sentido, se considera parte de “los aparatos” que están “al servicio del pueblo mexicano” y que fueron “construidos por los ingenieros de la nueva sociedad, Marx, Engels y José Stalin.”<sup>484</sup> Resulta inquietante que en su definición estos “ingenieros” sean antepuestos a “las leyes que aparecen en las obras de los grandes maestros (de la pintura)” y que hacen que perduren más allá de sus “condiciones de producción”, y de los cuales Rivera también se reconoce deudor.<sup>485</sup>



*La lavandera*, de Honoré Daumier, que según Diego Rivera, este pintor veía su pintura “con ojos de conciencia de clase”.

En agosto de 1949, en una entrevista que le hace el poeta y joven periodista, Alfredo Cardona Peña, Diego puntualiza esta verdad o singularidad del muralismo mexicano:

La verdadera novedad de la pintura mexicana, en el sentido en que la inicié en 1922 o 23 en la Secretaría de Educación Pública, con Siqueiros y Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, fue hacer del pueblo el héroe de la pintura mural, y consistió en representar al campesino pobre y al obrero industrial luchando por obtener tierra.

Este hecho tenía ciertos precedentes europeos en la escultura de Constantin Meunier, el gran maestro belga, así como en la pintura del mismo (Eugenio) Munk, pero en ambos el obrero era mirado como un espectáculo de gran belleza plástica (a veces aun glorificado por ella), pero no es un sentido de clase, precisamente de lucha de clase. Por primera vez en la historia del arte la pintura mexicana lo realizó. Hasta entonces los héroes de la pintura mural habían sido los dioses, los ángeles, los arcángeles, los santos, los héroes de la guerra, los reyes y emperadores y prelados, los grandes jefes militares y políticos, apareciendo el pueblo en todo esto, hasta en los mejores casos, como el coro alrededor de los personajes estelares en la tragedia. Aun en la pintura soviética anterior a esta época fue así. Paralelamente a la nuestra aparecieron allá los episodios de la Revolución de Octubre sobre los muros, pero no se concretó como aquí al héroe-masa. Esto sólo aconteció en la URSS hacia 1926 y 27. Tal es la gloria, en realidad, de la pintura mural mexicana, que hacia 1929 reflejó su dirección social y clasista en los frescos de la escalera del Palacio Nacional. En ellos, por primera vez en la historia del arte, se realizó una pintura que en un solo lienzo de pared expresara dialécticamente la historia de un pueblo desde el pasado remoto (incluyendo su aspecto mitológico) hasta el presente, para establecer una perspectiva sobre el futuro dentro de un criterio ajustado al materialismo histórico de Marx y Engels, Lenin y Stalin.

Diego también se lo planteó a Loló de la Torriente:

Antes de la realización de la verdadera obra del muralismo mexicano, sin par en la historia del arte universal, en la pintura mural, sólo se encuentran dioses y semidioses, santos, héroes y cuando aparecen las masas son como fondos o coros de aquellos héroes o aquellos dioses. *Por primera vez, en la historia del arte, la masa humilde, la multitud, el pueblo obrero y campesino, el hombre de la calle, de la fábrica y el surco: la masa, aparece como héroe culminante del arte. Eso es lo que hicimos que nadie había hecho antes que nosotros, esa nuestra gloria —dice Diego.—*



*El Moisés*, óleo (61 x 75 cm. Frida Kahlo. La pintora hace su particular y pictórica interpretación del *Moisés* de S. Freud. Concluyendo que el miedo del hombre ha inventado a los dioses y a los héroes para manipular a las masas.

Por su parte, Frida Kahlo también externó su punto de vista en torno al tema de los dioses y los héroes en su relación con la vida de los pueblos y lo expresó en una famosa pintura conocida como *Moisés (el núcleo de la creación)* de 1945. Se conoce detalladamente la interpretación que la propia Frida hizo de su cuadro, por un documento en donde la pintora explica que lo ejecutó a partir de una petición que le hizo José Domingo Lavín, de leer e interpretar pictóricamente el *Moisés* del doctor Sigmund Freud (Kahlo, 1945).<sup>486</sup> Aquí queremos parafrasear el documento al cual tuvimos acceso en el Archivo Digital de Frida y Diego del Museo “Frida Kahlo Casa Azul”, por considerar pertinente el concepto de *dioses y héroes* que aplica Frida a su propia pintura, en la cual figuran centralmente la estrella solar y Diego Rivera, este último como el personaje salvador *Dieguito-Moisés* (con ojo avizor) y aquel como la energía generadora de la vida. En la pintura de Frida, las masas no aparecen representadas como héroe-masa, sino como resultado de su integración por efecto de las «religiones históricas».<sup>487</sup> Para usar un concepto de Elías Canetti, son las masas del “obediente *rebaño*.”<sup>488</sup> Aparecen separadas por la Guerra, por debajo de dioses y héroes, en diferentes grados por una multitud semi-informe o totalmente anónima. Las masas son guerreros y pacíficos, científicos e ignorantes, serviles y rebeldes, locos y cuerdos, alegres y tristes, sanos y enfermos, poetas y tontos. Y agrega Frida y “toda la (tipología de) raza que ustedes gusten que existan en la poderosa bola Nada”.

Ella dice haber hecho una primera lectura del *Moisés* de Freud y después pintar, pero que al final su cuadro distaba de ser la compleja interpretación de Freud. Explica que al final terminó pintando “el nacimiento del héroe”, expresando lo que en su concepto “hace que El hombre invente o imagine a los dioses y a los héroes”: porque este los necesita para (conjurar) su miedo a la vida y a la muerte. Moisés es uno de estos hombres que “nacido en peligro”, al crecer se vuelve un “personaje importante” que guiará a su pueblo y que ha sido considerado el intermediario, en el caso de los judíos, entre Dios y su pueblo. Los dioses han sido inventados o imaginados con el propósito de manipular a los hombres, por eso hay muchos dioses. En particular, el Dios y la religión de los judíos fueron trasladados de los egipcios, que en una de sus dinastías, su héroe Ahkenatón había revivido el culto al Sol contra los politeístas. Frida pinta un irradiante Sol, cuya poderosa energía es la creadora y reproductora de la vida,

el que está en el origen de las religiones. Por eso también está representado un feto que ya maduro es arrojado del útero materno por unos rayos o manos solares, para nacer dentro de una canasta que se encuentra sobre la corriente del agua. Este niño, al cual Frida lo pinta con un “ojo avizor” (por ser más listo que los demás), es Moisés–Dieguito, que —según la leyenda más difundida— será salvado del agua por una princesa egipcia y que al crecer se convertirá en el guía o líder de su pueblo. Los hebreos lo convertirán en un héroe, de esos que transforman religiones y sociedades, e inventan los dioses que hacen posible “manejar a las gentes”.

En otros planos del cuadro, Frida pintó todos “los dioses que ahí cupieron”, unos a la derecha del sol (toro asirio, Amón, Zeus, Osiris, Jehová, Apolo, la Luna, Virgen María, Providencia, Santísima Trinidad, Venus y el Diablo) y otros a la izquierda (el relámpago y su huella, Hurakán, Kukulcán, Tláloc, Madre Coatlicue, Quetzalcóatl, Tezcatlipoca, Centeótl, el chino Dragón, Brahma... no hay uno africano pues lo desconoce). Más abajo, separados por la muerte (esqueleto de hombre y animal), puso a los héroes, también, alineados a sus respectivos dioses, distribuidos en la derecha (Moisés,<sup>489</sup> Cristo, Zoroastro, Alejandro Magno, César, Mahoma, Tamerlán, Napoleón, y el “niño perdido” Hitler) y en la izquierda (Nefertiti, Buda, Marx, Freud, Paracelso, Epicuro, Genghis Kan, Gandhi, Lenin y Stalin). En el plano inferior, separados por un mar de sangre (la Guerra), pintó a “la masa humana, compuesta por toda clase de bichos”, desde un guerrero y un pacifista, pasando por un poeta o un ignorante, hasta los que se pierden en aquella zona de los que... no son nada. Al frente de este plano, se encuentran también en la izquierda el hombre constructor (cuatro razas) y a la derecha la madre creadora con hijo en brazos. En medio dos viejos troncos que simbolizan el arco del triunfo por el que pasa la vida representada por una concha y un caracol (importante símbolo de Freud), el AMOR, en medio de raíces siempre nuevas y vivas.

Excepto el de Frida, los anteriores párrafos citados hacen explícito que el protagonista principal del *fresco* de Palacio Nacional no es simplemente el pueblo mexicano o, incluso, con una carga más significativa, no es simplemente el de “la epopeya del pueblo mexicano”. Por cierto, hace tiempo sabemos que no fue

Diego quien puso título a su mural, que este más bien lo habría sugerido un militante de la Tercera Internacional, el norteamericano Bertram D. Wolfe. El singular personaje, a quien apodaban “el fideo”, escribió en una de las primeras “biografías” del pintor, que al ofrecerle las extensas paredes del Palacio Nacional, Diego no había dudado en “pintar la epopeya de su pueblo”. Desde luego que es absurdo a estas alturas proponer otro nombre, y no tiene sentido, pero en todo caso se tendría que incluir el elemento del «héroe–masa», o del combate clasista de la lucha histórica de las masas populares mexicanas, con todo y lo que tal categoría puede implicar.<sup>490</sup>

Desde las páginas de la Revista *Los Contemporáneos*, el artista y crítico Gabriel García Maroto escribió que era evidente que los acontecimientos de la revolución mexicana “arrojaban luz” sobre la obra mural de Diego Rivera.<sup>491</sup> Incluso hacía un parangón de los frescos con los famosos cantos anónimos que acompañaron la rebelión popular y que *a posteriori* fueron condensados en el llamado *Corrido de la Revolución*. Cuando los pintores, los grabadores y los escultores atrajeron el tema a sus terrenos, el movimiento popular ya contaba con sus *bardos* en estos *corridos* y ya se había detonado la leyenda de la Revolución.<sup>492</sup> Podemos imaginar al español, a Maroto, luego nacionalizado mexicano, caminando por los pasillos del tercer piso de la SEP, escrutando los tableros y leyendo en los pasillos correspondientes la larga cinta pintada de *La balada revolucionaria*. García Maroto nos aportó su lectura de estos *frescos* (ya de fama internacional), con todo y su descalificación:

[...] por boca de los personajes representados, (los frescos) cuentan, cantan, maldicen, sobrecogen el ánimo —intentan sobrecogerlo al menos,— con violencias y asperezas, procuran llevar al espectador a un terreno ajeno del que corresponde a un perfecto valor estético, hacen del arte un instrumento político–social... poco refinado, las virtudes iniciales (de la pintura) se hacen borrosas, se abandonan a la desesperanza deshechas por la narración, la oratoria y la ironía gesticulante.

El pintor ha recogido el mito, el dato histórico, el hecho inmediato, la referencia callejera, poniéndolos en circulación ataviados con un disfraz de



fuerza estética. O al revés: ha cogido un principio estético y ha intentado animarlo —y diluirlo— en el relato y el accidente.<sup>493</sup>

Todos estos *frescos* (1922–1928, SEP, Chapingo) de figuras plasmadas en los muros y “ataviadas con un disfraz de fuerza estética”, que, en su momento, los del «buen gusto» descalificaron con el peyorativo de *monotes* (para Maroto) cuentan, cantan, maldicen e “intentan sobrecoger” (sólo intentan, subraya) el ánimo de los espectadores, pero constituyen una fallida estética. Es decir, poseen una estética que se diluye o sacrifica en aras del “relato y el accidente”. Él no lo dice así, pero casi reduce “la estética” de Rivera a la condición de lo que hoy identificamos claramente como «dibujos animados».<sup>494</sup> Si lo escuchamos bien, Maroto no estaba muy perdido, pues en efecto, detrás de los frescos está la tradición o el espíritu de la caricatura política del grabador José Guadalupe Posada y aquí, nosotros lo planteamos sólo como una hipótesis.<sup>495</sup>

Después de todo, la pintura mural de Rivera, además de constituir su proyecto plástico–pictórico, se desplegó con paso constante y duradero formando parte de un ambicioso programa pedagógico, que se planteó llevar la educación y la cultura a una gran masa popular y campesina iletrada, que por lo pronto había sido sacudida y durante un buen tiempo (1922–1940) debió haberse mantenido primero agitada y luego receptiva a los mensajes del movimiento nacionalista–democrático, a lo largo y ancho del territorio nacional, en los días de la pinta de muros públicos. Ha sido Juan Rafael Coronel Rivera, quien ha hecho notar que mirando por la noche y desde la distancia, con luz artificial, el conjunto de tableros de la SEP semejan una proyección o película. El *muralismo* tal vez pudo prosperar, debido a que en México la cinematografía, como concepción edificante de la Revolución Mexicana auspiciada por las instituciones del Estado, tardó en establecerse y desplegarse. Quizás también es por esto, por su reducido número, que las viejas cintas del «cine histórico» se tienen en México como verdaderas “joyas de la cinematografía” y del patrimonio nacional.<sup>496</sup>

A partir de la síntesis interpretativa que hacía Bertram D. Wolfe del mural del Palacio Nacional, como «la epopeya del pueblo mexicano» (Wolfe, 1986, pág. 215), Juan Rafael Coronel Rivera precisa: “en enormes murales públicos

—el pintor escribe— la historia para la gente iletrada que no puede leerla en libros”, apuntalando el estatuto neo-gótico de estas imágenes como “biblia de los pobres.”<sup>497</sup> En conjunto, los murales de Rivera van a diferir “en estructura y composición”, pero van a converger “en un discurso unificador sobre la expresión de la historia de México”. A partir de su “interpretación personal”, quedará plasmada una “perspectiva de la realidad histórico-social del pueblo de México”, en donde “el suceso histórico se transforma en imagen”. Conjuntamente, creemos que así es, D. Wolfe-Coronel Rivera, reafirman que en los frescos de Rivera “el suceso histórico se transforma en imagen”. Diego, es “un solo cuerpo en lucha por ideales, contra la injusticia”. Y añade Coronel Rivera:

(Pero) Los protagonistas no son sólo las imágenes de los próceres de la patria, los constructores de la identidad nacional, sino también los indígenas, los mestizos, los campesinos, los obreros, las culturas del pasado, la sociedad y sus estructuras [...] En los tres murales, la forma y la crítica social tienen como finalidad transmitir al pueblo un recorrido ilustrado por la historia de nuestro país. (J. Coronel Rivera. D. R. Obra Muralística completa).<sup>498</sup>

Pero plantémonos frente al mural, que obviamente a lo largo de las décadas ha sido frecuentado por multitudes de neófitos, infinitamente menos por eruditos y en los últimos tiempos por restauradores.

## 7.2. LOS PERSONAJES Y LOS ESCENARIOS DEL MURAL

### 7.2.1. Figuras y escenarios. El mural en un *filme* semi oficial

En el Catálogo DIEGO RIVERA, OBRA MURAL COMPLETA coordinado por Luis Martín-Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera, en la parte correspondiente a su estudio del Mural de la Escalera Principal del Palacio Nacional hay un total de fichas descriptivas de al menos 159 figuras y escenas (Coronel Rivera, 2007). Todas están distribuidas a lo largo y ancho de tres muros cuya superficie total es de 277 metros cuadrados, las paredes que forman el llamado “cubo de la escalera principal”. Se trata de series de figuras y escenas dispuestas horizontalmente y

de izquierda a derecha. Como decimos, 159 de estas figuras y escenas hace tiempo que ya han sido identificadas, en tanto lo que cada una está representando por sí misma y/o como parte del todo pictórico.<sup>499</sup> Nuestras figuras van desde personajes de alto contenido simbólico, hasta los personajes más radicalmente tanto históricos como auténticos, todos acompañados de un gran cúmulo de objetos también de lo más diverso (espacios idílicos, espacios históricos, espacios urbanos, espacios de labor, espacios ceremoniales y rituales, espacios predominantemente públicos; las vestimentas que los ubican en la jerarquía social y en la discontinuidad histórica; las herramientas y sus utensilios, las armas, etc.). Las prominentes figuras humanas se encuentran en toda clase de posiciones, de pie, sentadas, hincadas, tendidas en el suelo, en movimiento, vinculadas unas con otras, en pequeños o grandes grupos. Los gestos, escenarios y escenas también se multiplican. Dada la configuración arquitectónica del espacio (el cubo de una gran escalera que se bifurca y dobla hacia izquierda y derecha y desemboca en el pasillo del segundo piso) y de los tres muros que soportan el gran fresco, el espectador se ve obligado a encontrar un punto de mira. En realidad tiene varios puntos de mira, pero el que parece más óptimo es el que está en el barandal que se encuentra en el segundo piso y de frente al mural. Aun así, el espectador tiene gran dificultad inicial para mirar y discernir las figuras y las escenas (el comentario del público que a veces se escucha es que “todo está muy amontonado”). No obstante, más o menos cualquiera que entra ahí sabe que se va a encontrar con un “majestuoso” escenario de ¿lecciones de *Historia Patria*?, puesto que Diego Rivera así lo pre-dispuso, así terminó decidiéndolo.



Escena del *filme* Río Escondido, del cine director Emilio Fernández “El Indio”. La maestra rural, que ha salido, simbólicamente, del Muro Sur de Palacio Nacional. Los alumnos y las madres de estos, están velando a una niña que murió de sed e inanición ante la indiferencia del brutal *Cacique* de Río Escondido, que acaparaba el pozo del pueblo abandonado por Dios y por la lluvia. El lugar de la velación es en el Aula antes clausurada por el mismo Cacique, Ahí se exponen símbolos patrióticos, el Mapa de la República Mexicana, el pizarrón, la banda de música que interpreta fúnebre melodía, el retrato del indio presidente Benito Juárez y la propia maestra, los alumnos y alumnas con sus atavíos de indios, las enlutadas y el “angelito” del pequeño féretro. El pueblo se rebelará.<sup>500</sup>

En los primeros informes sobre nuestra investigación, mostramos un texto que parafraseamos y que pertenece a un fragmento de un *film* del cine-director, amigo del pintor hacia la década de los cuarenta, Emilio Fernández “El Indio”, en cuya época el Cine Nacional vivió sus años de oro. “El Indio” Fernández, otro de los exponentes del arte mexicano, que revistieron de mexicanidad los tipos sociales y que hicieron de su obra una denuncia de las injusticias y los

abusos ejercidos contra la población indígena del campo mexicano. Olvidada sempiternamente por la civilización, sometida a los abusos y explotación de cruentos y malsanos caciques de los pueblos y comarcas que en la postrevolución siguieron proliferando en su papel de “dueños de vidas y haciendas”, la llamada «población indígena», supuestamente impermeable al moderno asistencialismo social. Una población manipulada por la iglesia (el último “consuelo” de los miserables), marginada de cualquier tipo de asistencia social, subsumida en la ignorancia y en la superstición. En los créditos iniciales del *filme* de Emilio Fernández, que tiene como título *Río Escondido* (1947), seguramente por dictados de la censura, pues al menos no era esa la tónica del bronco y culto cine-director, se inserta la siguiente “aclaración”:

Esta película no se refiere precisamente al México de Hoy ni ha sido nuestra intención situarla dentro de él. Aspira a simbolizar el drama de un pueblo que como todos los grandes pueblos del mundo ha surgido de un destino de sangre y está en marcha hacia superiores y gloriosas realizaciones<sup>501</sup> (subrayado nuestro).<sup>502</sup>



Grabado de Leopoldo Méndez (1947), para el telón de fondo de la película *Río Escondido* de Emilio Fernández “el Indio”. La maestra rural, con sus útiles de clase, encamina sus pasos al pueblo Río Escondido, en paisaje amenazante de nubarrones en donde la guía el águila de la Patria y su deber. Imagen digital Tomado de:(emmanuel.ucla).

Luego, cuando corre la película, siempre en medio de una música ascendente y glorificante, en donde voces femeninas en coros y entre guirnaldas de olivo, entonan la palabra *México, México...* aparece la actriz mexicana María Félix (investida en su ficticio personaje de *Rosaura Salazar*, la Maestra Rural) quien camina apresuradamente a un costado de la fachada principal en dirección a la gran puerta del Palacio Nacional, pues acude a “una trascendental cita con el Presidente de México” (tal vez Lázaro Cárdenas). Entra y al caminar hacia el Patio y la Magna Escalera del Palacio, se detiene y escucha una “voz en off” que le advierte de una profunda y significativa Presencia en el solemne y cívico recinto, la presencia de la Historia de México. Es el ente histórico mismo el que “le habla”: «Yo soy la Campana que llamó a la libertad a tu Pueblo», «la Campana de Dolores, en cuyo sonido late la eternidad de México»; «Yo soy el Patio mayor del Palacio de Cortés y de Juárez», «el de los Presidentes de

México y el Corazón de tu Patria (y) si sientes que te anonadas con el peso de mi grandeza, es porque soy la Historia». A continuación “la voz” le dice que suba por la Escalera, pues arriba está el Presidente en su despacho, quien la espera. Ya justo en el descanso de la Escalera en donde esta se bifurca, frente a la monumental obra de Diego Rivera, la “voz en off de la Historia” le sentencia: «Esta es la historia de tu pueblo, la historia del Pueblo de México». El ente (o “la voz en off”) se apresta a relatar la historia pictóricamente plasmada en los Muros de la Escalera, entre declamación escolar patriótica u oratoria impostada de político mexicano inflamado, cuyo esquema presentamos:

1. Volcanes extintos que remedan altares.
2. Una vieja raza cobriza que encontró el secreto de la vida en los ritmos de la tierra, la danza y de las estrellas.
3. Raza que hizo de la flor un culto, que levantó pirámides a Quetzalcóatl y Guichilobos (Huitzilopochtli).
4. Ahí los orígenes. Sangre y lumbre, genio de España y genio de Cuatemotzin, una boda que por cruel parece expresar la fatalidad que toda vida nueva requiere para fincar raíces de Patria.
5. He aquí a los inspirados de nuestra independencia: Hidalgo, Morelos, Mina, Guerrero, Iturbide.
6. Fecha, año: 1847, en el Castillo de Chapultepec, «los niños héroes» escribiendo páginas de oro en la Historia, defienden suelo mexicano ante la invasión Norteamericana.
7. Fecha, año: 1862, México vuelve a regar con sangre sus campos de batalla contra la invasión francesa.
8. Como culminación de tanta pasión de pueblo, los hombres de la Reforma, Benito Juárez, uno de los hombres más ilustres del mundo,

que ha sido y seguirá siendo a través de los tiempos, ejemplo de Fe y Patriotismo.

9. El ímpetu de la Reforma se convierte en Paz. México logra su primera suma: Porfirio Díaz.
10. Luego, como para abrir otra vez con sangre otra página de Esperanza, el huracán de la Revolución, Madero, Carranza, sangre de México, un pueblo se levanta y el reloj de la historia marca una hora distinta.
11. «México se suma al dolor del mundo, en un mar de confusiones la Patria se desgarrar y sufre en la sangrienta lucha de la revolución social por la dignidad humana, por la verdad que está en sus campos, en sus fábricas y en sus hijos, semillas tiernas que siembran las manos de maestros en los surcos fecundos de la Escuela, para terminar en hombres fuertes del mañana, almas limpias que han de forjar el futuro glorioso de la Patria».

La lectura que hace *Río Escondido* (Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno) de nuestro mural, nos expone un momento (año de 1947) en donde el discurso de la Historia Nacional ya se ha consolidado en una versión que progresivamente alimentaba la «Vulgata» de la Historia de México y que generaba más bien lo que parece un cúmulo de estereotipos que van a recrear y adosar los arquetipos del «hombre del pueblo» (en parte provenientes del imaginario mexicano de la revolución francesa).<sup>503</sup> La «raza cobriza», el «mito prehispánico» de Quetzalcóatl y Huichilobos (Huitzilopochtli) o “deidades indias” de “los antiguos mexicanos”; de las ahora sí «figuras históricas» de Hernán Cortés y de Cuauhtémoc, el lugarteniente del último *Tlatoani Cuitláhuac*, estos dos últimos que ya se habían colado como figuras semi-históricas dentro del discurso de la Historia Nacional, por ejemplo en la Historia o *Evolución política del pueblo mexicano* de don Justo Sierra, el maestro de los jóvenes ateneístas (Sierra, 2009).<sup>504</sup> Más figuras, la de «los hombres de la independencia» (figuras), los «niños héroes» defensores del Castillo de Chapultepec contra la invasión americana del suelo mexicano (figuras y escenario). La invasión francesa (figuras y escenario),



Los hombres de la reforma (figuras y escenario). La “paz porfiriana” (figuras y escenario). La “esperanza” de la Revolución Mexicana (figuras y escenario). El “dolor del mundo”, el fascismo y la guerra, la revolución social (figuras y escenarios). La Educación y “los niños de la Patria”, el futuro (figuras y escenario).

La “voz en off” ha omitido el utópico incendio revolucionario de las banderas rojas en la Plaza Central de Ciudad de México, las dos escenas de la “trinidad revolucionaria del soldado, el obrero y el campesino”, la que está por encima de la Revolución de Independencia sustituyendo a la alegoría de la Patria y la que atiende el llamado de la figura de Carlos Marx.



Grabado de Leopoldo Méndez (1947) para la película Río Escondido del cine director Emilio Fernández “el Indio”. La maestra rural en dramática lección apoteósica de la Historia del Pueblo Mexicano, muestra a la niña y a niño (sostiene imagen de la Bandera con el Águila al centro) el retrato del Benemérito Juárez sobre el escritorio, que parece ser el único refugio que hace la distancia del magisterio. El grabado es impecable. Imagen digital tomada de: (emmanuel.ucla).

La protagonista de este *film*, *Rosaura Salazar*, animada por la misma “voz” que le dice “no temas, sigue adelante, siempre adelante”. La maestra entra al bello Salón de Recepciones «no te cohíbas —le dice— que aunque ahí han estado las grandes personalidades del mundo, ninguna ha sido mejor que tú». «El Salón de embajadores, (y la cámara enfoca ahora un par de los óleos decimonónicos de la Academia de Pintura que penden en los muros del Salón): «Ahí (Benito) Juárez, aquel pastorcito indio y más tarde el Presidente que luchó contra los invasores y se enfrentó a Europa y que consagró su vida al servicio de su Pueblo. Y este es (Miguel) Hidalgo, el cura anciano que rompió cadenas y tocó campanas y que dio a su pueblo su primera bandera» (el venerable padre de la Patria). La maestra rural, que es una de las figuras o íconos del mural, mandatada por el Estado, prácticamente se sale de la pintura y se traslada al escenario del pueblo olvidado en donde, nueva misionera, ejercerá su ministerio y en la improvisada aula rural les hablará a los niños del “indio” Juárez, ante la mirada recelosa del cacique del pueblo. Una de las historias, que el cine de Emilio Fernández hace salir literalmente del mural y la lleva a la pantalla grande.

### 7.2.2. Diego Rivera, fue controversial y amaba las culturas prehispánicas y Quetzalcóatl “fue un vikingo”

Tenemos entonces una pintura monumental que se asume continuadora del *fresco* Primitivo y del Renacimiento, en donde ha sido representada y desplegada la Historia, pero esta vez no es la del Antiguo o Nuevo Testamento, pues ahora se trata de la Historia Laica, protagonizada por un pueblo en lucha. Pintura tamizada por un fondo de arte precolombino y aún novohispano (retablos, pintura de pulquerías). Todo a lo largo de tres muros (norte, occidente, sur) en tres arbitrarios “periodos históricos” cortados por los muros: *México Antiguo*, *México de La Conquista a 1930*, *México hoy y mañana*. Y hay que aclarar nuevamente que Diego Rivera sólo dio nombre a la primera sección mural de *México Antiguo* y no lo hizo con el resto de la obra —dice J. R. Coronel Rivera— tal vez porque no quería predisponer al espectador (o por tratarse de un tema “obviamente histórico” según E. Florescano), lo cual contrasta con la apretujada y abrumadora masa de figuras y de contenidos “históricos”, que es con la que

se encuentra el espectador potencial que es primordialmente el pueblo de los mexicanos, que en la mayoría de los casos cuenta tan sólo con un tradicional y muchas veces ambiguo “saber compartido” acerca de su pasado histórico-cultural.<sup>505</sup> Si este «pueblo», en contraste, se identifica o se ha identificado con el *fresco* es ya otra cosa.



Vista parcial del Muro Occidental, del *fresco* de Diego Rivera, desde la amplia escalera inferior. Están una maestra que da una lección de Historia utilizando las poderosas imágenes diegoriverianas. Se alcanzan a distinguir los cinco arcos que contienen las cinco fechas emblemáticas de la Historia Mexicana. Lamentablemente está la placa de No-Flash. Palacio Nacional, Ciudad de México (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2015).

Para hacer un recuento de nuestras figuras y escenarios, vamos a dejar aquí el extenso y sencillo, pero diáfano testimonio, de uno de los veteranos guías del Palacio Nacional, de los que suelen acompañar al espectador ante nuestro *fresco*, con esa sabiduría popular de la que hacen gala estos hombres que están al margen de los eruditos, pero en el epicentro de la sensibilidad. En este relato oral generado de frente al mural, podemos destacar estas figuras y escenas que han quedado filtradas por el paso de los años, en un legítimo testimonio

popular de la postrevolución. En él tenemos más que una descripción, pues ya hay condensada una amplia lectura digerida y significativa del conjunto de figuras y escenarios.



Nuestro Guía en el Palacio Nacional frente al *fresco* de Diego Rivera, Muro Sur de la Escalera Principal, está indicando el lugar en donde se ven huellas de uno de los ataques perpetrados al Mural por fanáticos católicos. Según el guía, debieron arrojar algún tipo de ácido, pues —decía— está pintado *al fresco* ¡no se borra! Ciudad de México (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2014).

Esto es lo que escuchamos de viva voz por este conocedor cotidiano de los recovecos del Palacio Nacional y su interpretación obviamente del Mural:<sup>506</sup>

### *I. Muro Norte. Las figuras del mito de los antiguos mexicanos.*

(El guía ante el Muro Norte) Diego Rivera, (fue un) excelente pintor, pero muy controversial (pues) fue socialista anticlerical, revolucionario y, él, amaba

las culturas prehispánicas. Un hombre que vestía humilde, vestía de huarachas, (overol) de mezclilla, con paliacate, de bastón, y un sombrero de paja... igual Frida, su esposa: Esto (señala todo el mural) lo pinta él de 1929 a 1935, seis años, con la técnica del fresco ¡eso no se borra!



Vista total del Muro Norte, del *fresco* de Diego Rivera, desde el descanso de la Escalera Principal del Palacio Nacional en Ciudad de México. Es la representación plástica del «mito de Quetzalcóatl», salida de la imaginación diegoriveriana. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2015).

(Ese que ven ahí, a mi derecha) un Hombre blanco y barbado con un tocado verde en el centro... (Es) una leyenda (la) de un hombre blanco que se llama Quetzalcóatl. Los mayas le llaman Ku-kul-kán el mismo dios y los Incas, otra gran cultura en América, le llaman Viracocha. Pero la pregunta es quién fue este «hombre blanco». Hay muchas teorías, la más acertada dice que los vikingos, grandes marineros, descubren América 600 años antes que Cristóbal Colón, eso está comprobado, (en) la parte esta de... Canadá... Terranova, Nueva Escocia, hay vestigios de los vikingos, (pueblo de) grandes marineros. Entonces,

la teoría más aceptada es que este (Quetzalcóatl) fue **vikingo**. Algunos dicen que fue (un) albino, los mormones dicen que fue Jesucristo, otros dicen que es extraterrestre, ahí se los dejo de tarea. (Pero) este dios es el símbolo del conocimiento que enseña la música, la danza, el tejido, la astronomía, la medicina, la escritura, la arqueología y... es el padre del conocimiento.

Abajo vemos un grupo luchando. Los mexicanos (inaudible) tenían un pacto con otros grupos, para llevar a cabo cada 20 días una batalla, que se llaman guerras floridas para obtener prisioneros para sus sacrificios humanos. Abajo del volcán hay cuatro nativos con los brazos extendidos hacia abajo, estos son los cuatro puntos cardinales. En el México Antiguo se conoce perfectamente el nombre astronómico, que es más exacto que el magnético, está comprobado. Usted siempre verá una estrella polar, ahí, paradita y el magnético (se interrumpe el video).



Vista parcial del muro occidental, del *fresco* de Diego Rivera, desde el descanso de la escalera principal del Palacio Nacional de Ciudad de México. En primer plano la batalla de Conquistadores, tlaxcaltecas contra los *meschica* o *mexicas* (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2014).

Frente al gran escenario de la batalla de la «noche triste», el guía se detiene y como sentencia nos refiere:

Hay un poeta mexicano (¿?) que dice: la Conquista Española, ni fue conquista ni fue derrota (fue) el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que somos nosotros... Nos dolió, pero... (Inaudible).

**II. Muro Sur. Las figuras del México de hoy y mañana.  
Un socialista contra los capitalistas.**



Vista parcial del Muro Sur, del *fresco* de Diego Rivera, desde el descanso de la escalera del Palacio Nacional en Ciudad de México. Se pueden ver en la parte superior a Carlos Marx y a la «trinidad revolucionaria», a los «hombres máquina», y en la parte inferior dos paneles de «la máquina» en donde se ve la *Bolsa de Nueva York* y la «trinidad reaccionaria» (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2015).

(Continúa el guía ahora señalando el Muro Sur) Diego Rivera era socialista, (porque) una cosa es ser comunista y otra es ser socialista, son dos ideologías diferentes. Arriba (señala con su bastón hacia el muro sur), en el centro, está un hombre barbón con el dedo señalando a la izquierda, es el padre del socialismo (que) se llamó Miguel... Carlos Marx, (Inaudible) alemán, padre del socialismo. Pero este, debajo de su brazo, esto es increíble, hay una máquina que tiene uno, dos, tres, cuatro paneles rectangulares con tubos —pregunta— ¿vemos la maquinota?. Abajo (de Carlos Marx), de su brazo unos hombres de metal... eso (es) la automatización. Abajo (hay unos) hombres con lentes hablando por teléfono, esa es la Casa de Bolsa de Nueva York, (John Pierpont) Morgan (Jr.), (Harry) Sinclair,<sup>507</sup> (Cornelius) Vanderbilt, Westinghouse, (John D., Jr.) Rockefeller, es el capitalismo puro. En el cuadrado que está a la derecha hay tres poderes: el Ejército, el Gobierno y la iglesia juntos, haciendo equipo para explotar al pueblo, ¡eso es tremendo eh!, debajo (de estos) están los ricos, los güeritos. (En el panel inferior de la izquierda) hay un grupo de gente en una orgía, abajo un sacerdote católico con una prostituta que nos muestra la corrupción de la Iglesia Católica en México. Es prostituta porque le están pagando allá atrás y el sacerdote es Diego Rivera, él se autorretrata para burlarse de la Iglesia. Pero, no conforme con esto, la prostituta pone un pie arriba de la capilla, donde abajo está la imagen de Virgen de Guadalupe ¡imagínense que irreverencia! Diego dice que (la Iglesia) es parte de la corrupción. Arriba de la Virgen (de Guadalupe) está el símbolo masónico, hay un cable eléctrico y ahí aparece el símbolo masónico. Los masones piensan que hay un gran arquitecto que es Dios y lo representan con una pirámide con un ojo, que es el símbolo del conocimiento y de la sabiduría. Pero Diego Rivera juega con este símbolo, el ojo del centro está viéndole las... piernas a la muchacha...

El guía hace un mutis y nos pide que no grabemos, pues nos confía que otro día trajo un grupo de masones a visitar el Palacio Nacional, a los cuales les causó un gran disgusto el *fresco*, por considerar que Diego Rivera desvirtuaba y ofendía a la masonería. Luego continúa su interpretación, haciendo sus pausas y haciendo muy precisos sus recortes de los personajes y las escenas, sin ocultar su emoción.





Vista parcial del Muro Sur, del *fresco* de Diego Rivera, desde el descanso de la escalera de Palacio Nacional de Ciudad de México. Destaca la escena del sacerdote (autorretrato de Diego Rivera) que está besando y tocando lascivamente a una prostituta, ambas figuras estrechan sus manos con un *rosario*. Atrás los ricos están en la francachela. La mujer pone irreverentemente su pie izquierdo encima de la Capilla de la Virgen de Guadalupe, mientras que el ojo de los masones vuela y mira con morbo la escena. En sus días fue un gran escándalo, “la doble blasfemia de Rivera”, contra la Iglesia (conservadores) y contra la Masonería (liberales). (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2015).

(Ahí, señala a la figuración de la urna de la Virgen de Guadalupe) es donde el pueblo de México deposita su Fe, su Ignorancia y su Dinero... (que es) repartido por este sistema. Vean como los tubos pasan por todos lados, pasan por la Iglesia, por el Pueblo, por la Orgía, por los tres poderes y finalizan allá arriba en la Casa de Bolsa de Nueva York. Ahí dice (se lee) moneda falsa y moneda buena, ¡todavía se dan el lujo de escogerla! Esto es una sátira, pero así funciona hasta la fecha (hablamos de 80 años atrás).



Vista parcial del Muro Sur del fresco de Diego Rivera en la escalera del Palacio Nacional de Ciudad de México. En el centro dos mujeres y un hombre del pueblo depositan monedas en la Urna de la Virgen de Guadalupe (arriba entre banderas gringa, mexicana y cristera), las monedas caen en el depósito que va a dar a la Bolsa de Valores. Atrás una beata lee una oración, abajo un niño le la doctrina católica y en primer plano un indio hace el gesto típico de alzar los brazos, de la religiosidad popular. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2015).

A la derecha hay un obrero que con el brazo (extendido)... atrás se ve una bandera roja con el símbolo del comunismo de la hoz y el martillo. Más abajo, a la derecha, hay dos colgados, uno por comunista y otro por agrarista. (A la izquierda de los ahorcados, una manta en donde) dice Huelga, (el) derecho de los trabajadores que (en la escena) está siendo reprimida por unos policías con máscaras antigases, eso sucede en todo el mundo, la represión. Arriba de los policías hay una cruz, arriba de una granada (arma explosiva), esta cruz se confunde, esta cruz se usó en la India, es un símbolo muy antiguo... va como los planetas. Hitler la usa al revés, la suástica ese de (inaudible) corrupción de la Fe cristiana.



Vista parcial del Muro Sur, desde el descanso de la escalera de Palacio Nacional de Ciudad de México. Diversos escenarios, Marx y la «trinidad revolucionaria»; la máquina de los poderosos y corruptos; el obrero soviético arenga a la masa; en el fondo superior la Ciudad de México en llamas; abajo la huelga reprimida; el comunista y el agrarista ahorcados; en el fondo superior también el Sol que ilumina el mañana. Este muro fue ejecutado después de la experiencia de Diego en Estados Unidos, entre 1934–1935. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2014).

Abajo hay una mujer de suéter rojo, que es Lupe Marín, primera..., perdón, Cristina (Kahlo) hermana de Frida, atrás Frida Kahlo, las dos hermanas, que también fue (ríe el guía) novia de Mr. Diego. Ella le está enseñando la doctrina de Carlos Marx a los niños, ahí hay una frase muy famosa que dice «La religión es el opio del pueblo». Entre Frida y los caballos hay tres campesinos amenazados por un... y una pistola ¿lo vemos?, esto simboliza los líderes de los sindicatos, que en México sirven para cuatro cosas: ¡para nada, para nada, para nada y para lo mismo! El sueldo mínimo de un obrero es una vergüenza, es de 68 pesos (3 euros) por 8 horas de trabajo y no

tienen tiempo extra (el guía se muestra indignado) ¡y estos desgraciados!, con perdón de ustedes ¡¡viven como reyes!!



Detalles del Muro Sur del fresco de Diego Rivera de Palacio Nacional en Ciudad de México. Son Frida y Cristina Kahlo, Frida porta su collar con la estrella de la juventud comunista apoya al niño que lee un texto que explica la manipulación que el cristianismo hace a los pobres, el niño del fondo lee engañado la doctrina cristiana (frente al altar de la Virgen de Guadalupe). Cristina sostiene las lecturas de la teoría del Marx, que enseñan a los niños que son el mañana de México; es la auténtica maestra rural. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Allá a la derecha está el lema «por mi raza hablará el espíritu», donde está a la izquierda un profesor señalando... algunos dicen que, este profesor es (Joseph) Goebbels, ministro de propaganda de Hitler (en 1933), porque ahí aparece su filosofía, el socialismo nacional mexicano.<sup>508</sup> Junto al... codo del profesor... hay un hombre que tiene las mano en las mandíbulas, este es Juan O'Gorman, discípulo de Diego, a su lado está Frida, viendo para allá, y a un lado está Cristina de rubio. Abajo, un hombre de chaqueta azul que se burla de la burguesía, porque él dice «yo tengo mi conocimiento», el libro más importante escrito por Carlos Marx, que es *El Capital*. Este mural es muy controversial, ¡el pueblo de México se ofendió! lo querían destruir. (Pero) ahora sabemos que es parte de la Historia y lo respetamos, porque sabemos de la corrupción de la Iglesia Católica está en todo el mundo...



Vista parcial del Muro Sur del *fresco* de Diego Rivera, desde el pasillo del segundo piso de Palacio Nacional en Ciudad de México. En la escena del primer plano, diagonal, un soldador y obreros de la construcción, el del martillo y el joven de sombrero que porta en el brazo *El Capital* de Marx, ríen señalando: o a la burguesía o, según el guía, a la enseñanza universitaria burguesa, ya que él posee el saber marxista. Probablemente son los obreros que hicieron restauración moderna del Palacio, la de 1925–1935. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

### III. Muro Occidental (1). Tenochtitlán en pie de guerra y La Conquista.

(Inaudible) Bueno. De derecha a izquierda tenemos, uno, dos, tres, cuatro, cinco arcos con las fechas más importantes de (la historia nacional)... Ustedes van a reconocer a muchos personajes, hay más de 600. En el centro vemos un águila ¿qué pasó? Que el águila es el símbolo de la (fundación) de México Tenochtitlán; el águila debería de tener una serpiente en el pico, pero como Diego Rivera era muy “caprichudito”, aquí pinta dos bandas, desvirtúa el símbolo, porque en lugar de una serpiente (en el pico) el águila trae dos bandas, una roja y una azul, que es el símbolo antagónico del fuego y el agua, símbolo de la guerra. En náhuatl, *metztli* (luna), *xictli* (obligo o centro) que quiere decir «el obligo de la luna».



Vista parcial del Muro Occidental, del *fresco* de Diego Rivera, desde el descanso de la escalera de Palacio Nacional en Ciudad de México. En la parte superior se ve, adelgazada por la perspectiva, el águila fundacional, abajo frente al símbolo de la guerra el sacerdote que ha sacrificado a un español y ofrece el corazón. A un lado del sacerdote Cuauthémoc y Cuitláhuac, abajo Cortes con armadura, lanza y caballo blanco, abajo el tlaxcalteca aliado con su espada toledana. Es la batalla en la que el Conquistador “llora su noche triste” (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2014).

(Abajo del águila, al centro) está Hernán Cortés montado en un caballo blanco con armadura y una lanza, es la Conquista de México. Vemos la diferencia con los mexicanos, (los españoles) conocían la pólvora, los cañones, los arcabuces, el acero, las enfermedades, entre ellas la viruela que mató a miles de mexicanos. Y también la creencia que era el dios que regresaba (la conquista... fue mucho más fácil...) Debajo de Hernán Cortés hay un indígena vestido de (animal) con una espada española, que son los tlaxcaltecas que se les unen a los españoles para derrotar a los aztecas... Arriba de Hernán Cortés hay un hombre disfrazado de águila, este se llamó Cuauthémoc, el último emperador azteca, su nombre quiere decir "el águila que desciende"... Al lado derecho está un sacerdote azteca ofreciéndole un corazón humano a... el símbolo... (Del agua y el fuego). Más a la derecha está Cuitláhuac otro emperador azteca que murió por viruela, después de Moctezuma le sucede él, después de Cuitláhuac le sucede Cuauthémoc.

#### ***IV. Muro Occidental (2). Las uvas de la Patria o de la Independencia.***



Vista parcial del Muro Occidental, del *fresco* de Diego Rivera, desde el barandal del segundo piso del Palacio Nacional en Ciudad de México. Se observa la visión que tiene Diego Rivera de la fundación de México Tenochtitlán, una visión de combate ante la invasión. Arriba del Águila están la parra y el algodón del desacato a la Corona de España (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2014).

Arriba del águila hay unas uvas, las uvas simbolizan la conversión de los mexicanos a la Fe católica porque el vino representa la sangre de Cristo. Más arriba hay un viejito (más pelón que yo), es el Padre de la Independencia, ¡don Miguel Hidalgo y Costilla!. Este sacerdote con el grupo que está a la derecha... que son los Insurgentes. Ahí vemos a Aldama, Allende, Galeana, Guerrero, Mina, Morelos, lucha por la Independencia de México once años, España nos da la Independencia once años después. Junto a él hay otro héroe, a la derecha, que se llama Morelos, aparece ahí con un pañuelo en la cabeza, ahí se autorretrata Diego Rivera, véanle los ojotes, le decían “la rana”. Este grupo de los Insurgentes son *criollos*, hijos de españoles nacidos en México, mestizos como yo e indígenas.

***V. Muro Occidental (3). Del Imperio a la República. Extranjeros profanadores. Conservadores y masones.***

Después de la Independencia, en el mismo arco a la izquierda, hay un hombre con ojos azules con corona y un uniforme hermosísimo, criollo, ese fue el primer emperador mexicano, lo queramos o no, Agustín de Iturbide (que) dura un año, es derrotado y después de él nace la República en México en 1824.





Vista parcial del Muro Occidental (arco uno), del fresco de Diego Rivera, desde el pasillo del segundo piso del Palacio Nacional en Ciudad de México. Sobre vuela la escena el águila que sujeta en las garras el símbolo de la guerra mexicana. En la parte superior del Arco el Castillo de Chapultepec aún con la bandera nacional. Dirige la resistencia el general Nicolás Bravo y los cadetes del Batallón de San Blas. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2014).

El último arco a (primero a) la derecha con un águila, es cuando en 1847 los gringos nos invaden y perdemos—cedemos medio territorio, obligan al gobierno de México a venderles medio territorio, California, Arizona, Utah, Nevada, Nuevo México, Texas y Colorado. El gobierno de Estados Unidos del gringo, le paga al gobierno de México 15 millones de dólares. Obviamente hay otros antecedentes, la batalla de este señor Antonio López de Santana y la batalla del Álamo que los derrota a las fuerzas americanas... la batalla de San Jacinto (posterior). Pero lo significativo es que los gringos nos invaden, llegan a este edificio ponen su bandera arriba y gobiernan México por unos meses y le pagan al gobierno de México quince millones de pesos y

perdemos medio territorio, California, Arizona, Utah, Nevada, Nuevo México, Texas y Colorado. Es el momento que los americanos atacan el Castillo de Chapultepec, que era el Colegio Militar y mueren seis jóvenes cadetes (inaudible). Después de diez años se restablecen las relaciones diplomáticas México–Estados Unidos.

En el siguiente arco a la izquierda, hay un monje franciscano gordote (obeso) junto a Antonio López de Santa Anna, este es el símbolo de la Iglesia Católica... Diego Rivera, recuerden que era anti-clerical. Antonio López de Santa Anna lo vemos con una vela porque él llevaba muy buenas relaciones con la Iglesia, era un hombre muy inteligente, fue once veces presidente de México.



Vista parcial del Muro Occidental (arco dos), del fresco de Diego Rivera, desde el balcón del segundo piso del Palacio Nacional en Ciudad de México. Los Masones o Las Leyes de Reforma. Benito Juárez sostiene la Constitución y el “caballo de Troya” que ven los conservadores en las leyes de Reforma. Romper el poder de la Iglesia hacia la cruz refulgente de la tiara hacia donde está señalando el dedo de Juárez. Atrás el «arquitecto del universo» y la puerta rota de la Iglesia. Los héroes de la Reforma: Juárez, Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez “el nigromante” («Dios no existe, los seres de la naturaleza se sostienen por sí mismos», presidente Ignacio Comonfort, Melchor Ocampo, José María Iglesias, José María Mata, Ponciano Arriaga, jacobino Valentín Gómez Farías). (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Arriba hay un grupo todos vestidos de negro, hay un hombre que destaca que tiene la cara morena con un papel en la mano, uno de los mejores presidente que hemos tenido de origen indígena, se llamó Benito Juárez. Todo este grupo son MASONES. La masonería (inaudible) de la política. Escriben la Constitución del 57 y las Leyes de Reforma. Lo más importante en estos momentos fue la separación de la Iglesia Católica del Estado, el Registro Civil y la Educación Gratuita y Laica, cosa que a los que están a la derecha no les conviene porque son los conservadores. Ahí está la Iglesia, los terratenientes, la gente del poder. Arriba del sombrero... hay una puerta rota de la Iglesia, (significa) separación de la Iglesia del Estado. Arriba, abajo del domo, junto a las... está la pirámide con un ojo, símbolo masónico, símbolo de Dios y del Conocimiento. Abajo hay una caja con monedas de oro, (es el) Poder. Los conservadores, siendo presidente de México Benito Juárez, por razones políticas y económicas, le ofrecen la corona de México a Napoleón III.

*VI. Muro Occidental (4). Encuentro trágico de dos masones.*

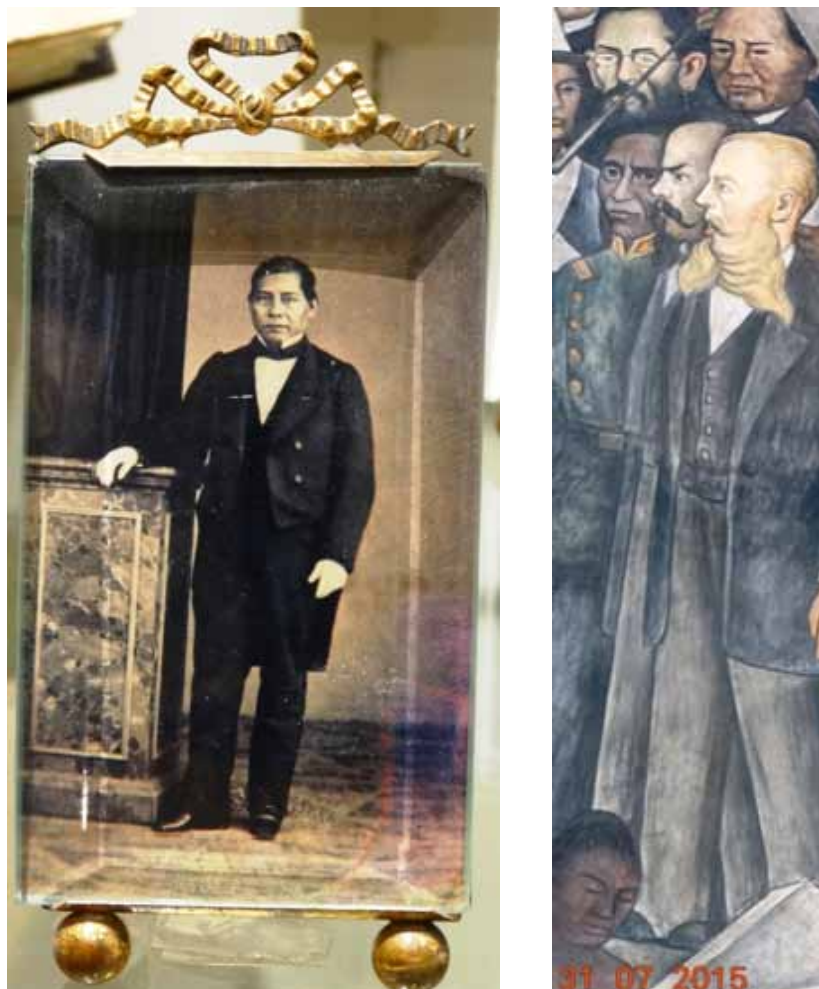


Imagen digitalizada del Presidente Benito Juárez. Recinto de Homenaje. Palacio Nacional de Ciudad de México. El Presidente Juárez, perteneció al grupo de los masones y fue “grado 33”. Aquí una foto de época. A la derecha, un detalle del arco cinco del muro occidental, Maximiliano a punto de ser fusilado. Abajo, un elaborado dije con simbología masónica y las leyes de ruptura Estado–Iglesia (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2017).



El último arco, con un águila. Es cuando los franceses (inaudible, dice algo de que en 1868, cuando... el grupo francés pierde la batalla del 5 de mayo en Puebla). Se van los franceses derrotados, llegan al siguiente año hasta la ciudad de México e imponen el Segundo Imperio por una pareja que se llamó Maximiliano y Carlota. Ahí junto al arco, donde nace el arco donde está el águila está Maximiliano con barbas rubias, muy apuesto. Pero dice la Historia que en ese momento... Juárez... (Inaudible) ellos (Maximiliano y Carlota) viven en el Castillo de Chapultepec, pero dice la Historia que Maximiliano también era masón, entonces un masón no puede matar otro masón. Dicen que Benito Juárez... le manda a preguntar a él, que (si) renuncie al trono de México y (entonces) se salva. Maximiliano (contesta) que no, yo soy el Emperador de México y no puedo renunciar. Por eso lo manda a fusilar con

dos generales mexicanos, Miramón, Mejía y Maximiliano, las tres M, en el Cerro de las Campanas en Querétaro. El águila con la corona simboliza el final del Segundo Imperio. Hay una teoría, que dice que “le da la aviada” (Inaudible)... dicen que lo perdona y... Cinco años después muere Benito Juárez, siendo Presidente de México en 1872. En aquel pasillo... un museo que hay en donde está el testimonio de que Juárez fue masón con grado 33.



Vista Parcial del Muro Occidental del fresco de Diego Rivera, en Palacio Nacional de la Ciudad de México. Maximiliano de Habsburgo acompañado de Tomás Mejía y Miguel Miramón frente al pelotón de fusilamiento integrado por desarrapados indios zacapoaxtlas. Arriba: Juárez, Mariano Escobedo, Ignacio Zaragoza y los defensores del Fuerte de Loreto y Guadalupe, en donde fue derrotado el ejército de Napoleón III. El águila de los Habsburgo real vuela derrotada. Dicen que Benito Juárez vio el cadáver del Habsburgo e hizo un comentario “creí que era más grande”. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

## VII. Muro Occidental (5). La paz porfiriana y la tromba revolucionaria.



Vista parcial del Muro Occidental (arco cuatro) del fresco de Diego Rivera, desde el barandal del segundo piso del Palacio Nacional en Ciudad de México. Del lado izquierdo el Partido Científico (dictatorial) y del derecho el Partido Revolucionario. Abajo la muchedumbre del pueblo (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2015).<sup>509</sup>

En el antepenúltimo arco, después le sucede, está un General con muchas medallas en el pecho y mostacho. Este señor se mantiene en el poder treinta y tantos años... por medio del Partido Científico. Del lado derecho está el Partido Revolucionario, (Francisco I.) Madero, (Venustiano) Carranza, (Álvaro) Obregón, Pancho Villa, Emiliano Zapata, Pino Suárez, la familia Aquiles Serdán, Obregón, que (todos) luchan contra el dictador Porfirio Díaz durante diez años. La Revolución dura diez años, de 1910 a 1920, desde 1920 los mexicanos y en 1955 las mexicanas, tenemos derecho al voto, cada seis años tenemos un nuevo presidente (es decir) “sufragio efectivo, no reelección”. Porfirio Díaz es exiliado, muere en Francia. La Historia no le hace justicia porque hizo bastante bien para el progreso de México, para alguna clase social (¿ok?). Muere en Francia, está enterrado en un cementerio que se llama Montparnasse en París. Bueno.



Otra vista parcial del Muro Occidental (arco cuatro y fragmentos del quinto y tercero), del fresco de Diego Rivera. Palacio Nacional en Ciudad de México. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Ahora, lo importante, allá arriba (señala hacia el tercer arco), Diego Rivera en este mural mezcla muchas personas. (Allí) Donde dice ¡Tierra y Libertad! es el grito del Sr. Ca... Emiliano Zapata... y allá aparece un héroe yucateco (que es Felipe) Carrillo Puerto. Pero... a la izquierda de ustedes hay un obrero que tiene el uniforme azul, (el cual) con el dedo está señalando a una mujer que apenas se ve, con los ojos azules, esta señora se llamó “la madre Conchita” (Concepción Acevedo de la Llata), abadesa, que manda asesinar a Obregón, abajito se ve, con un señor que se llama (José de León) Toral, ahí (pegado en) donde está la Corona de (Agustín de) Iturbide, (hay) un hombre con una (pistola) escuadra. Este (Toral) asesina a Obregón en el Restaurante “La Bombilla”. Ahora, muchos dicen que ella (la madre Conchita) no tenía ojos azules... la historia no... ella se casa (corta el relato).<sup>510</sup>

Hace un mutis. Como los personajes y la escena que acaba de describir (el asesinato–magnicidio de Obregón), son contiguos con la escena de abajo, en la que figura protagónico el General Antonio López de Santana (del que ya nos ha contado su historia), aprovecha para darnos un detalle gracioso de Diego Rivera.

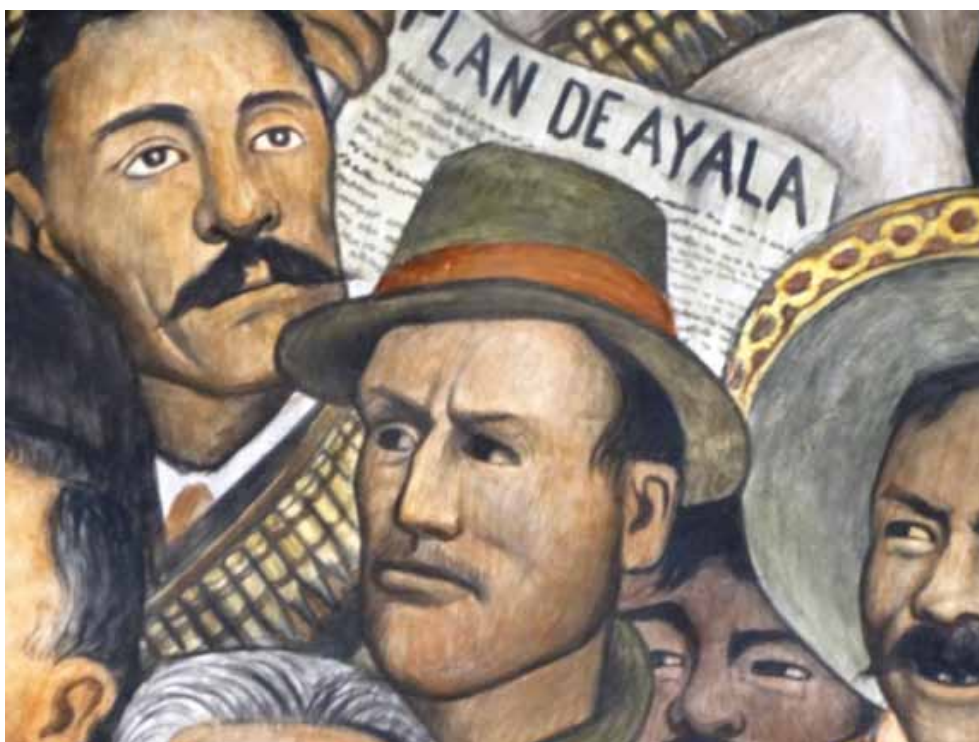


Ven ustedes todas (las mitras) que hay ahí, es la Iglesia. Arriba de la «pelona» (calva) del monje (el monje gordotote (al que alguien le ha identificado como el Padre *Mangas*), está Frida Kahlo con un velo negro, (ahí) luego, luego, y aún está (también ahí) Cristina (Kahlo con otro velo negro). Es el momento en que Antonio López de Santana hace un funeral para su pierna, (ríe el guía) hace un funeral para su pierna... (Se interrumpe el video).



Vista parcial del Muro Occidental (arco segundo) del *fresco* de Diego Rivera. La escena desbordada por el cura gordo (el padre *Mangas*) y el general Antonio López de Santana con traje de gala (banda presidencial), lateralmente lo mira le están sonriendo el Obispo de Guadalajara y director del Colegio de San Ildefonso y el Arzobispo Pelagio Antonio de Labastida el poder de la Iglesia. Es un tipo de procesión pues portan cirios pascuales. Según el guía es “el entierro de la pierna del general Santana”. Detrás un caballero de sombrero de copa, tres mujeres de velo negro, dos de ellas las hermanas Kahlo y muy atrás de todo el grupo los masones. Aquí sólo se ve a don Valentín Gómez Farías, anti-clerical del que *vox pópuli* decía que la tierra sagrada del panteón lo vomitaba. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2014).

Pueden ver ahí, arriba del documento en que se lee Artículo 123, debajo de un hombre que tiene atravesadas unas carrilleras (Pancho Villa), se ve a otro hombre que tiene una cinta roja, ese es el nieto de Giuseppe Garibaldi, se llama José Garibaldi (1879–1950) que va a luchar en la revolución mexicana...



Vista parcial del Muro Occidental (arco cuatro) del fresco de Diego Rivera. Palacio Nacional de Ciudad de México. Un italiano en medio de la tormenta revolucionaria de México. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2014)

Finaliza nuestro guía con su exposición, y nos muestra un almanaque, el famoso “Calendario Galván”, que es el que él sigue consultando muy orgullosamente.

### 7.2.3. Los elementos iconográficos del mural de la mito–historia diegoriveriana

Siguiendo el testimonio, podemos observar palmariamente el desfile de las principales figuras y escenarios, aquí, a continuación vamos a aislar 53 figuras

y escenarios que configuran la materia de nuestros arquetipos, que luego analizaremos. Entonces, haciendo una reducción al máximo tendríamos el siguiente esquema, distribuido en los tres muros:

**7.2.3.1. Muro Norte. Las figuras del mito de los antiguos mexicanos**

1. Un símbolo y una leyenda un hombre blanco y barbado llamado Quetzalcóatl.
2. Al mismo tiempo es un dios, el símbolo del conocimiento, el sabio gobernante que enseña la música, la danza, el tejido, la astronomía, la medicina, la escritura, la arqueología a su pueblo. Es el padre del conocimiento.
3. Un grupo luchando, los mexicanos o aztecas, que practicaban las guerras floridas para obtener prisioneros para sus sacrificios humanos, que alimentan al Sol para que no se apague.
4. La cordillera volcánica, Erupción que arroja fuego que es Quetzalcóatl, purificándose.

Cuatro nativos con los brazos extendidos hacia abajo, simbolizan conocimientos astronómicos de los cuatro puntos cardinales o símbolos cronométricos.

**7.2.3.2. Muro Sur. Las figuras del México de hoy y mañana.**

***Un socialista contra los capitalistas***

5. Al centro, otro hombre blanco, de cabellera y barba encanecidas, señala con el brazo extendido hacia la izquierda, es Carlos Marx fundador del socialismo científico.

6. Bajo el brazo de Carlos Marx, hay una máquina que tiene cuatro paneles rectangulares con tubos. Se observan también unos «hombres de metal» que significan la automatización.
7. Abajo 5 o 6 hombres con lentes, hablan por teléfono, representan la Casa de Bolsa de Nueva York, John Pierpont Morgan (Jr.), Harry Sinclair, Cornelius Vanderbilt, Westinghouse, John D. (Jr.) John D. Rockefeller, símbolo del capitalismo puro.
8. En el panel de la derecha la «trinidad reaccionaria»: el Ejército, el Gobierno y la Iglesia, hacen equipo para explotar al pueblo. En el panel de abajo están los ricos, en primer plano una mujer y un hombre rubios.
9. En el panel inferior de la izquierda, la orgía de los poderosos, abajo un sacerdote católico besando lascivamente a una prostituta. La Corrupta Iglesia Católica en México. El sacerdote es Diego Rivera, quien ahí se autorretrata en gesto burlesco hacia la Iglesia.
10. La prostituta, a la que le han pagado los ricos y poderosos, pone un pie arriba de la Capilla en donde es resguardada la popular imagen venerada de la Virgen de Guadalupe. La Capilla es parte de la corrupción.
11. Arriba de la Virgen de Guadalupe se puede ver el símbolo masónico. Evocación del «gran arquitecto» que está representado por la figura de una pirámide conteniendo un ojo, que es el símbolo del conocimiento y de la sabiduría. Pero Diego Rivera juega con este símbolo, pues el ojo del centro está viendo la parte íntima de la prostituta.
12. La urna de la Virgen de Guadalupe en la cual el pueblo mexicano deposita su Fe, su Ignorancia y su dinero, se reparte por todo el sistema.
13. Los tubos, que arman los cuatro paneles, pasan por todos lados: por la Iglesia, por el Pueblo, por la Orgía, por la «trinidad reaccionaria» y

finalizan arriba en la Casa de Bolsa de Nueva York. Ahí se puede leer: “moneda falsa y moneda buena”. Esto es una sátira.

14. A la derecha, un obrero con el brazo en alto, detrás de él una bandera roja con el símbolo del comunismo de la hoz y el martillo.
15. Más abajo, a la derecha, hay dos hombres colgados, uno por “rebelde *latrofaciosocomunista*” y otro por “rebelde y sedicioso agrarista”.
16. A la izquierda de los ahorcados, una manta en donde se lee la palabra Huelga, significa el derecho de los trabajadores por la defensa de su trabajo y salario, que en la escena está siendo reprimido por policías con máscaras antigases, que representan la represión.
17. Una cruz usada en la India, un símbolo muy antiguo. Hitler la usa al revés, la *esvástica* lo que simboliza la corrupción de la Fe cristiana.
18. Abajo sobresale una mujer de suéter rojo, Cristina Kahlo. Atrás, su hermana, Frida Kahlo. Enseñan la doctrina de Carlos Marx a los niños. Se puede leer la famosa frase que dice: «La religión es el opio del pueblo».
19. Entre Frida y los caballos está un hombre que pistola escuadra en mano amenaza a tres campesinos. Símbolo de los *gángster* o líderes espurios sindicales.
20. A la derecha superior del muro, hay un profesor universitario que está apuntando con el dedo en el lema «por mi raza hablará el espíritu» y también en la *esvástica* dentro de un círculo con los colores verde, blanco y colorado. “Algunos dicen que, este profesor es (Joseph) Goebbels, ministro de propaganda de Hitler (en 1933), porque ahí aparece su filosofía, el socialismo nacional mexicano”.

21. Junto al codo del profesor, un hombre que tiene las mano en las man-díbulas, es el arquitecto y pintor Juan O’Gorman, discípulo y amigo de Diego Rivera. A su lado está Frida, viendo para allá, y a un lado está Cristina pintada de rubio.
22. Abajo, el hombre de chaqueta azul que frente a un obrero se burla y señala con su dedo a la burguesía, porta el libro fundamental de Carlos Marx, que es *El Capital*.

### 7.2.3.3. Muro Occidente (escenario 1). México–Tenochtitlán en pie de guerra y La Conquista

23. De derecha a izquierda tenemos, uno, dos, tres, cuatro, cinco arcos con las fechas (al menos los años) más importantes del discurso de la historia nacional; 1847, 1810–1824, 1857, 1868, 1872–1910. Aunque el orden en que se pueden ver de frente no es cronológico, pues en la complicada composición, de derecha a izquierda serían: primer arco 1847, segundo arco 1857, tercer arco o arco central 1810–1824, cuarto arco 1872–1910 y finalmente quinto arco 1868. Atravesando estos años este pueblo fue convulsionado y re barajado a lo largo y ancho de su territorio, por dos invasiones, dos imperios, dos repúblicas y dos revoluciones. El otro bloque de la mito–historia o discurso de la historia nacional, sería el que se encuentran adherido a los muros norte (México Antiguo, es un mito) y sur (México hoy, 1934–1935 y mañana...) y que pasarían también a lo extenso del plano inferior del muro occidental (la Conquista y la Colonia, 1521–1810).
24. En el centro, tercer arco, vemos un águila parada sobre una nopalera en medio de una lagua (el ombligo de la luna), es el símbolo de la fundación de México Tenochtitlán. En este caso, el águila en vez de estar “devorando” una serpiente en el pico, trae dos bandas, una roja (fuego) y una azul (agua), que aquí funcionan como símbolo de la guerra.

25. Abajo del águila, al centro, está Hernán Cortés montado en un caballo blanco con armadura y una lanza. Es el símbolo de la Conquista de México (trae fuego de pólvora, cañones, arcabuces, acero, enfermedades como la viruela. Representa también “la creencia de los mexicanos” en el “antiguo mito del retorno de Quetzalcóatl. A Hernán Cortés lo había confundido Moctezuma con el dios que regresaba, facilitando así la rápida y fácil Conquista.
26. Debajo de Hernán Cortés hay un indígena vestido de (animal) con una espada toledana, que son los tlaxcaltecas que se les unen a los españoles para derrotar a los aztecas.
27. Arriba de Hernán Cortés hay un hombre disfrazado de águila, es Cuauthémoc (el águila que desciende), el último emperador azteca.
28. Al lado derecho está un sacerdote azteca con un corazón humano que acaba de arrancar a un español y que lo ofrece al símbolo... Del agua y el fuego.
29. Más a la derecha está Cuitláhuac otro “emperador azteca que murió a causa de la viruela”, después de Moctezuma le sucede él, después de Cuitláhuac le sucede Cuauthémoc. Es consideran el héroe de la derrota a los conquistadores de Cortés en el episodio conocido como “la noche triste”.

#### ***7.2.3.4. Muro Occidente (escenario 2). Las uvas de la Independencia***

29. Arriba del águila central están las uvas que simbolizan la conversión de los mexicanos a la Fé católica porque el vino representa la sangre de Cristo. También representan el desacato de Miguel Hidalgo a la prohibición de la Corona Española a no cultivar ni la vid, ni el algodón.

30. Más arriba, en el (tercero) arco del centro, un “anciano”, el Padre de la Independencia, don Miguel Hidalgo I. Costilla. La fecha 1810.
31. El grupo a la derecha y a la izquierda, son los Insurgentes. Ahí vemos a Aldama, Allende, Galeana, Guerrero, Mina, Morelos. Los Insurgentes, hijos de españoles nacidos en México (criollos), mestizos e indígenas.
32. Otro héroe, José María Morelos y Pavón, con pañuelo en la cabeza. Es un autorretrato de Diego Rivera. Este Morelos apunta con su brazo derecho hacia el muro sur.

***7.2.3.5. Muro Occidente (escenario 3). De los Imperios a las Repúblicas. Invasores, conservadores y masones***

33. Después del escenario de la Independencia, en el mismo (tercer) arco a la izquierda, un hombre con ojos azules con corona y un uniforme hermosísimo, criollo, el primer emperador mexicano, Agustín de Iturbide. Su derrota implicó el nacimiento de la Primera República en México en 1824 y el Primer Presidente Guadalupe Victoria, cuya figura también se encuentra atrás de su hombro derecho, portando el pendón.
34. En el primero arco a la derecha sobrevolando un águila. La primera fecha es 1847 la invasión de los gringos. Pérdida de medio territorio, obligan al gobierno de México a “venderles” medio territorio, California, Arizona, Utah, Nevada, Nuevo México, Texas y Colorado.
35. El gobierno de Estados Unidos le paga al gobierno de México 15 millones de dólares. Vox pópuli sostiene que la cantidad recibida “a cambio”, se la gastaron Antonio López de Santana y sus compinches.



36. Este dictador, López de Santana, figura en el segundo arco (de derecha a izquierda) en medio del regocijo del cura gordo y del arzobispo Pelagio Antonio de Labastida, mientras que el pueblo trabaja. Se le ve con una vela o cirio en la mano, fue once veces presidente de México.
36. Los gringos invaden México, llegan y planta su bandera arriba en el mástil del Palacio Nacional y gobiernan México por unos meses y le pagan al gobierno de México quince millones de pesos y el País pierde medio territorio.
37. Los americanos atacan el Castillo de Chapultepec, que era la sede del Colegio Militar y mueren seis jóvenes cadentes, conocidos como «los héroes niños de Chapultepec» (el cual siempre aparece tres veces Heroico).
38. Arriba de Santana, en el mismo segundo arco, otro escenario, un grupo en donde todos visten con sus negras levitas. Destaca un hombre de rostro moreno con un papel en la mano, contrasta con el dictador, es el presidente licenciado Benito Juárez. Los de negro son el destacado grupo de los masones.
39. La masonería y la política van a redactar la Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma, el pliego que porta Juárez (la tercera fecha). Este arco y esta fecha marcan: la separación de la Iglesia Católica del Estado, el Registro Civil (nacimiento, matrimonio y defunción) y la Educación Laica y Gratuita.
40. Los personajes que están a la derecha no les conviene llevar las Reformas a la Constitución, son los conservadores. Ahí está la Iglesia, los terratenientes, la gente del poder. Arriba del hombre del sombrero que llena el cobre de monedas de oro, vemos una puerta rota de la Iglesia, es nuevamente símbolo de la separación de la Iglesia del Estado.

41. Abajo del domo, junto a las estacas y banderines rojos está la pirámide con un ojo, símbolo masónico, símbolo de Dios y del Conocimiento. Entre las mismas estacas otra Cúpula y dos hombres con zapapico destruyéndola.
42. La caja con monedas de oro, es símbolo del Poder. Los conservadores, siendo presidente de México Benito Juárez, por razones políticas y económicas, le va a ofrecer «la corona de México» a Napoleón III.

#### **7.2.3.6. Muro Occidente (escenario 4).**

##### ***Encuentro trágico de dos masones***

43. En el último arco a la izquierda (quinto), sobrevuela otra águila que porta en su cabeza la corona imperial. En 1868, que es la cuarta fecha plasmada en este arco, los franceses pierden la batalla del 5 de mayo en Puebla, son derrotados por los indios de Zacapoaxtla. Poco después los franceses van a imponer el «Segundo Imperio» con la pareja de Maximiliano y Carlota.
44. Donde nace el quinto arco se ve a un apuesto Maximiliano con barbas rubias, acompañado de Miramón y Mejía (los “traidores”) que van a ser fusilados por un pelotón de indios zacapoaxtlas desarrapados, en el patíbulo del Cerro de las Campanas. Arriba sobrevuela el águila en retirada. Por encima del grupo de fusilamiento, se pueden ver las figuras de Benito Juárez, Mariano Escobedo, Miguel Negrete e Ignacio Zaragoza el héroe de «la batalla de Puebla».
45. La Historia —la leyenda— cuenta que Maximiliano también era masón y que un masón no puede matar a otro masón. B. Juárez pese a todo ordena su fusilamiento junto con los otros dos generales mexicanos.

46. El águila con la corona simboliza el final del Segundo Imperio y el inicio de la Segunda República. Hay una teoría, que dice que Juárez perdonó a Maximiliano, para no infringir principios masones. Cinco años después, en 1872 en el Palacio Nacional muere Benito Juárez, siendo Presidente de México. En un pasillo del Palacio hay un museo en donde hay testimonios fehacientes de que Juárez fue masón con grado 33.

#### *7.2.3.7. Muro Occidental (5). La paz porfiriana y la tromba revolucionaria*

47. En el antepenúltimo arco se ven tres generales y un caballero con sombrero de copa: el dictador Porfirio Díaz muchas medallas en el pecho, sable y mostacho); el general y usurpador Victoriano Huerta con sable y mostacho (traidor y asesino de Francisco I. Madero); el general Manuel Mondragón, con sable y mostacho (padre de Nahui Ollin); detrás de Díaz, doña Carmen Romero Rubio (esposa del dictador) Al dictador lo van a sostener los del Partido Científico por 30 y tantos años (1872–1810), que es la otra fecha de los arcos, o “cortes de la Historia Nacional”.

48. Del lado derecho está el Partido Revolucionario, la familia Aquiles Serdán, Francisco I. Madero, Pino Suárez, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Pancho Villa, Emiliano Zapata y otros más, todos luchan contra el dictador Porfirio Díaz durante diez años.

49. La Revolución dura diez años, de 1910 a 1920. Porfirio Díaz es exiliado, muere en Francia, está enterrado en una capilla en el cementerio de Montparnasse en París.

50. Desde 1920 los mexicanos y en 1955 las mexicanas, por el “movimiento de no-reelección”, tienen derecho al voto, cada seis años se elige a un nuevo presidente, aunque durante 70 años el presidente es del mismo

partido y en los últimos años por una misma “clase política”. La pareja de siameses que tienen cruzada la banda tricolor presidencia, Obregón y Calles, marcan el inicio de la Revolución Institucional, con el asesinato del primero y la jefatura máxima del segundo. El futuro de la República es incierto.

51. En el muro occidente, arriba en el tercer arco (central) hay una mezcla de muchas personas. Donde se ve una pancarta proclamando ¡Tierra y Libertad! Es el grito de Emiliano Zapata el héroe y el símbolo diáfano de la revolución campesina, ahí mismo aparecen otros dos héroes, el yucateco Felipe Carrillo Puerto y el duranguense José Guadalupe Rodríguez, uno socialista y otro comunista. Los tres son mártires del pueblo revolucionario.
52. A la izquierda hay un obrero que tiene el uniforme azul y que está señalando con un dedo, que efectivamente pasa por encima de “la Madre Conchita” (de ojos azules) que fue recluida en el penal de Las Islas Marías por el asesinato del general Obregón.
53. Abajo se ve, embozado, León Toral, pegado a la Corona de Iturbide, es el hombre que porta una pistola escuadra, es el que perpetra el asesinato de Obregón en el Restaurante “La Bombilla”. Ahora, muchos dicen que no puede ser la abadesa, pues ella no tenía ojos azules. La “madre Conchita” se casó en la prisión de Islas Marías y salió libre, haciéndose muy famosa, por este raro sentimiento morboso de las masas populares.

El detalle, más que gracioso, tragicómico de Diego Rivera.

54. Atrás, en el fondo último del arco, se ven tan sólo dos *mitras*, atrás de “la madre Conchita”, se ve a los que fueron señalados (vox populi) como perpetradores intelectuales del asesinato, la Iglesia. Poco más adelante, también entre la madre Conchita y el presidente Álvaro Obregón, se ve un hombre de rostro moreno, con el sombrero que lo

encubre, es el líder de la Central Obrera, la CROM, pilar del Partido de la Revolución Mexicana fundado por el otro presidente Plutarco Elías Calles.

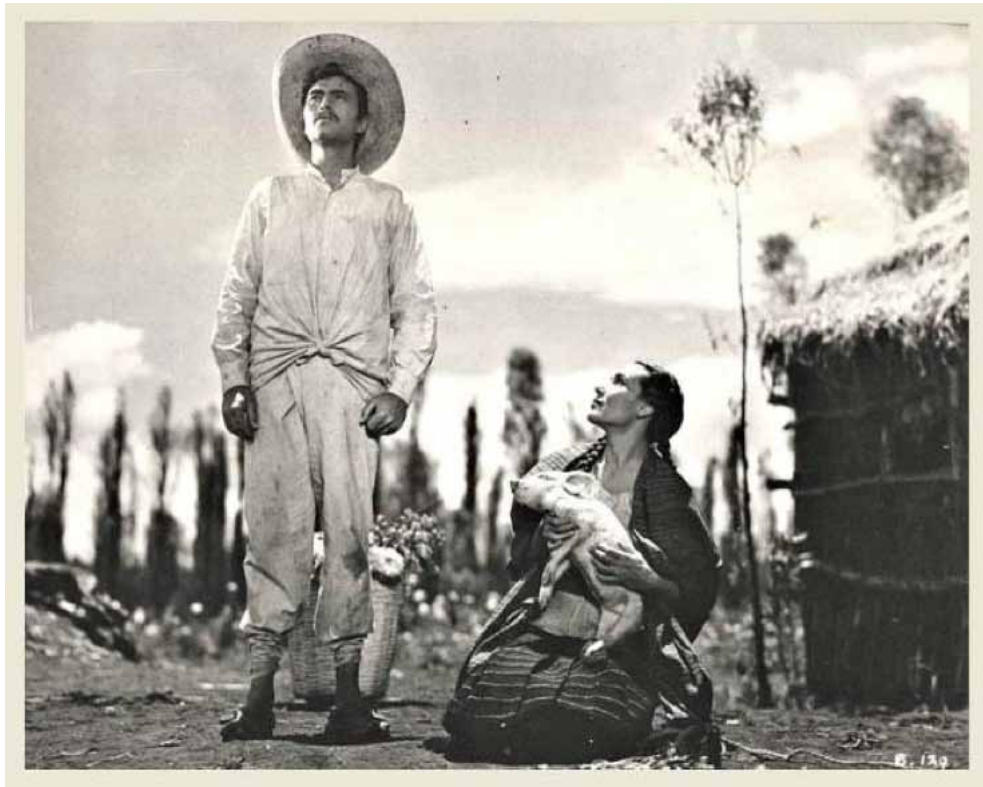
55. Arriba de la calva del monje obeso al que alguien le ha identificado como el Padre Mangas, y debajo de los masones, están Frida Kahlo con un velo negro y también Cristina Kahlo con otro velo negro. Es el momento en que Antonio López de Santana hace un funeral una de sus piernas que le fue mutilada en batalla.
  
56. En el documento en que se lee Artículo 123, debajo hay un hombre que tiene atravesadas unas carrilleras (Pancho Villa) y se ve a otro hombre que tiene una cinta roja, ese es el nieto de Giuseppe Garibaldi, se llama José Garibaldi (1879–1950) que se incorporó a la lucha de la revolución mexicana.

Hasta aquí nuestra larga relación de las figuras y los escenarios que en una primera identificación pueden ser destacados en una observación más atenta. La hemos entresacado apoyados en el testimonio y relato de nuestro guía del Palacio, pero también a partir de nuestra propia experiencia y a partir de nuestro conocimiento de esta que hemos querido llamar como la *Vulgata* o mito–historia *diegoriveriana* del discurso de la Historia Nacional. Podemos advertir que en los testimonios que ofrecimos (el de Emilio Fernández “el indio” y el de nuestro Guía de Palacio), hay una alusión al pueblo. Al revisar el relato del Guía, vimos que él hace sobresalir a las figuras y a los escenarios de las figuras prominentes (sean héroes o no) y que aparentemente deja de lado a las que integran el “pueblo llano”, que siempre está allí en diversas actitudes, incluso de espaldas hacia nosotros, y de frente a las diversas figuras sean mitológicas o históricas. Por ejemplo, las masas proletarias del muro sur se ven agitadas por sus líderes revolucionarios o amenazadas y agredidas por el aparato represor de los reaccionarios. Es decir, en nuestros relatos, que nos han permitido destacar un buen número de figuraciones, vemos que hay un pueblo que está presente en el mural, pero que también lo está frente al mural, en actitud de padecer o recibir vivamente las lecciones de Historia.

### 7.3. LOS INDIOS “DEGRADADOS” DEL DR. VILLA

#### 7.3.1. El indio...

Son múltiples los caminos que han llevado a la configuración del arquetipo del ‘indio’, del ‘hombre del pueblo’ y/o del ‘mexicano’, antes, durante y después de la ejecución del *fresco* de la escalera de Palacio Nacional. Una parte de la obra cinematográfica de Emilio Fernández (1904–1982), fue consagrada a la reivindicación y a la “dignificación de los valores y raíces culturales de los indios”, grupo de la sociedad que para la década del 40 no mostraba visos de “salir del atraso” y la “marginalidad”. No han faltado los eufemismos mediante los cuales, la labor de los sociologismos y de los asistencialismos (sociología aplicada) pretendían haber superado el segregacionismo racial, del cual esta parte de la población había sido víctima o chivo expiatorio de las frustradas “clases medias y altas” mexicanas, que no conseguían estar a la altura de las sociedades industriales “avanzadas”, por más que mantenían el ensueño del Estado Nacional.<sup>511</sup> Estas clases habían abandonado la ilusión decimonónica porfiriana de “parecer europeos” y ahora, siglo veinte, la trocaban en el “hacerse americanos”, que es la forma finalmente de velar (encubrir) la propia mexicanidad, para entregarse de lleno y sin escrúpulo a la abstracción de la cultura de la riqueza capitalista.



Famosa imagen de la primigenia pareja de “indios” del pueblo de Xochimilco. La familia desgarrada: Lorenzo Rafael (Pedro Armendáriz) y María Candelaria (Dolores del Río), del *filme* *María Candelaria* o *Xochimilco, Amor indio*, del cine director Emilio Fernández “el Indio”. Dolores del Río fue una de las modelos de Diego Rivera, sus tipos mexicanos, para su primer Mural *La Creación*. La imagen (fotográfica), más que etnológica o idílica, es de las más esteticistas del cine mexicanista. Los “indios” del “Indio Fernández”, reforzaron los clichés del *indio* hacia la década de 1940: el indio es inocente y cándido (virginal) paupérrimo, pero es pobre porque es flojo, gregario, sin ambiciones, conformista, fiel a sus creencias, supersticioso, ignorante, objeto de abusos y de burla por su condición de *indio*, el más “humilde de las criaturas de Dios”. El cine director afirmaba que su maestro había sido Serguéi Eisenstein (Magdaleno & Fernández, 1943).

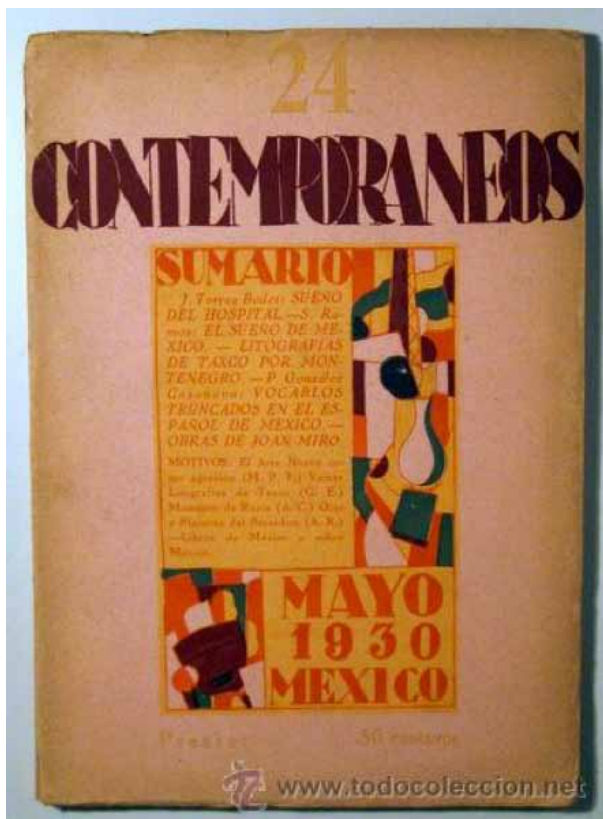
En la película que más atrás hemos comentado (*Río Escondido*) «la voz en *off*» refiere una «vieja raza cobriza» (la mítica, la antigua, pero también la moderna), y aunque inmediatamente agreguen «genio de España y genio de Cuatemoztzin», están aludiendo al «mestizaje», que definen como una “boda cruel” pero que al final fincó «raíces de Patria». Eufemismos que usan para no plantear

abiertamente el problema segregacionista racial que ha estado latente en el fondo de una cultura potencialmente explosiva. Han construido la imagen del «pueblo mexicano» a partir del cliché que en el referido *filme* de Emilio Fernández que para sí mismo había adoptado el mote de “El Indio”, aparece con esta denominación de la «vieja raza cobriza», que es transportada del Mural al pueblo de Río Escondido por la actriz María Félix, en su papel de abnegada maestra rural, que si una imagen o un estereotipo representaba la bella sonorenses, era más bien el de una altiva criolla, en la vida imaginaria cinematográfica y en la vida real.<sup>512</sup> La imagen del indio, «raza cobriza», que para la época postrevolucionaria, estaba llegando a un límite, luego de un siglo en el que el discurso de la Nación, había hecho acrobacias para hacerlo entrar en razón. El *indio*, el gran arquetipo del mural, o al menos uno de los más notorios. Entremos.





El Pueblo y el cliché de los *INDIOS* en un “actualizado” documento decimonónico de Guillermo Prieto.



Portada de los *Contemporáneos*, una Revista literaria, que entre sus contenidos, so-  
lía reproducir textos de escritores del pasado, con la finalidad de “rescatarlos del ol-  
vido”. En este número aparece un ensayo escrito por Samuel Ramos, titulado *El*  
*Sueño de México*, dedicado a la defensa de la obra de Diego Rivera, En la misma Re-  
vista del año 1928, el vizcaíno Maroto había escrito sobre la obra de Diego, pero en  
dirección contraria (Todo Colección, 1997) [http://cloud10.todocoleccion.online/  
coleccionismo-revistas-periodicos/tc/2014/04/24/12/42866617\\_124601.jpg](http://cloud10.todocoleccion.online/coleccionismo-revistas-periodicos/tc/2014/04/24/12/42866617_124601.jpg).

Ya antes comentamos que hacia mediados del siglo XIX, algunos destacados intelectuales, constructores del discurso nacional,<sup>513</sup> al fragor de guerras invaso-  
ras, hicieron uso de una “teoría de la resistencia de raza”, como don Guillermo Prieto (1818–1897), que buscando argumentos no discriminatorios y/o integra-  
cionistas que explicaran por qué, pese al “progreso moral” o a “los avances de  
la Humanidad”, prevalecía una vasta población de pueblos indios que habían

“optado” por seguir viviendo como sus ancestros, aunque —según la teoría— ya en forma “muy degradada”. Por los años en que Diego Rivera, por etapas, ejecutaba el mural de Palacio Nacional, la Revista de los *Contemporáneos*, en 1930, además de críticas hacia su pintura, reprodujo un antiguo texto atribuido a Guillermo Prieto. La Revista reproducía viejos libros para evitar que las ideas no se perdieran. El texto tenía como título *INDIOS*, y sería uno de estos textos de la literatura mexicana que había que recuperar y someter a la crítica literaria. Además el tema era “de interés folklórico” y presentaba “un problema vivo”, que persistía en los días que corrían. *INDIOS* era en realidad el capítulo de “un libro olvidado”: *Viajes de orden suprema*, que escribió don Guillermo Prieto entre 1853 a 55 y que fue publicado en 1857. Es decir, el texto pertenecía a la época de las Reformas juaristas, en un contexto diferente al de la Revista *Contemporáneos*. La pertinencia del texto rescatado del olvido, decían ellos, era por un lado activar la crítica literaria, o bien por su “interés folklórico”, que, no lo dicen, pero entendemos que para re-enfocar “un problema aún vivo”, el de los *indios*.

Según la Revista, en los viejos “escritos costumbristas”, no eran frecuentes las observaciones directas de la vida del «indígena» fuera de las ciudades, tal vez porque “equivalía a un insulto para el mestizo”. Los apuntes del Dr. Villa, que Prieto habría incluido en sus *Viajes de orden suprema*, que tituló como *INDIOS*, entonces serían una excepción. Y añade la Revista *Contemporáneos*, que ensalza el documento porque, según ellos, se trata de un documento veraz, inteligente y claro: pese a la Revolución, el problema ahí expuesto seguía siendo actual ¿Cuál era esta problemática actual? Los *Contemporáneos* parecen estar de acuerdo con el Dr. Villa y con Guillermo Prieto cuando se lamentan por las “condiciones degradadas” en la que se encontraban los indios a mitad del siglo XIX, pese a la Independencia y a todas las republicanas Leyes de Reforma. Y hacen patente que esas “condiciones degradadas” tampoco eran muy diferentes en los tiempos del cambio revolucionario y social que estaban viviendo.

No obstante, tanto los decimonónicos como la Revista *Contemporáneos* de las primeras décadas del siglo XX, dejan sin tocar el problema fundamental: la concepción segregacionista que subyacía en el documento *INDIOS*. En parte porque, para los hombres de luces del siglo XIX y por lo visto para los de inicios del XX,

los términos *indio* e *indígena* tienen el mismo significado, pues se refieren a la “población autóctona” y lo único que pueden advertir, es que se trata del mismo pueblo, sólo que en situación de “degradación”. El uso de la palabra *indio* se remonta a documentos más antiguos, evidentemente, aquellos que fueron rotulados del tipo *Historia General de las Indias* (el milanés–granadino Pedro Mártir de Anglería), *Historia General y Natural de las Indias* (Gonzalo Fernández de Oviedo), *Historia de las Indias* (el sevillano Bartolomé de las Casas) y un largo etcétera,<sup>514</sup> en donde aquellos “autores” evidentemente determinados por el cristianismo católico, usaban indistintamente el término, ya sea de “los naturales” o el de “indios.”<sup>515</sup> Por el contenido del documento *INDIOS*, con todo y sus luces, es evidente que el Dr. Villa y Guillermo Prieto no se han separado del credo providencialista; mientras que los de la *Revista Contemporáneos* anuncia que sólo traen el documento para ser sometido a la crítica literaria. Pero manifiestan no comprender, cómo en plena progreso de la humanidad, se resisten a dejar prácticas de sus “ancestros”, como si se tratara de los mismos “indios”, que insólitamente “no han cambiado”, mientras que el Dr. Villa, don Guillermo y los *Contemporáneos* confían en ser ellos mismos la encarnación misma del cambio.

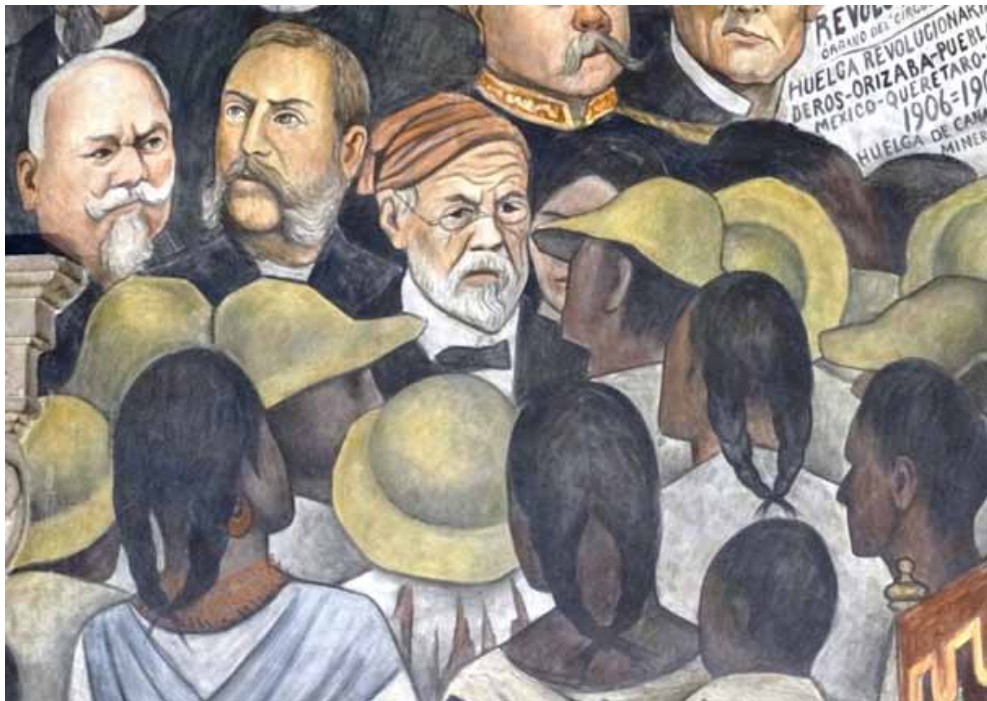


Imagen de una familia india, que posan frente a su jacal, para lo que parece una perfecta «fotografía etnológica».

En el documento *INDIOS*, don Guillermo preguntaba al Dr. Villa, cómo podía explicarse la situación de los indios “¿por qué los indios se han resistido al gran movimiento de fusión orgánica con que la Providencia mejora cada día el género humano?”<sup>516</sup> Pero no es que don Guillermo no entendiera lo que para él parece una “tozuda actitud del indio”, la pregunta sólo era un recurso retórico que el usaba para demostrar que existía una especie de “genética” de la resistencia en “las razas aborígenes”, pensamiento no muy alejado de las teorías racistas que estaban en boga por parte de los intelectuales iluministas o ilustrados, ya plenamente instaladas por todos los rincones del planeta ya tocados por el *logos* occidental, que, en ese siglo, mediante “novísimas teorías” busca para sí mismo la explicación que lo saque de su conmoción ante el abrumador espectáculo de ver tantas regiones de pueblos (indios) salvajes que oponían resistencia al progreso moral y al progreso de la Humanidad.<sup>517</sup> Y México, como se había visto en siglos, era un caso de “resistencia de sangre” y eso lo corroboraba la región de San Juan del Río del Estado mexicano de Querétaro, en donde radicaba el Dr. Villa, rodeada de pueblos de indios. Veamos.

La fisonomía de un pueblo —decía el Dr. Villa— se conoce por “la especial estructura de sus individuos” y por las “influencias físicas del clima que habitan”. Algunos borran esta fisonomía por ser servidumbre oprobiosa; otros, la resisten por violenta y tiránica. ¿Cuál es la diferencia de tal fenómeno en la historia del género humano? Para responder, el Dr. Villa y don Guillermo, hombres de luces del siglo XIX “mexicano”, parten de una premisa: aunque insensible y lentamente, el gran movimiento Providencial de la creación, hace que sus obras mejoren. Pero, hay “elementos antiguos e imperfectos (que) se resisten a fundirse bruscamente en otros nuevos y más perfectos”. Tanto el Dr. Villa como don Guillermo, con todo su liberalismo, asumen que Dios gradualmente, luego de crearla, va “retocando la naturaleza” junto con todos los seres; pero, por lo visto, hay razas que se le escapan y que “no van a asimilarse fácilmente” ni a dejarse retocar. Reconocen que “el espíritu de conquista”, con sus secuelas de sangre, había acarreado tal “degradación social”, que los pueblos de indios tendieron a levantar una gran barrera, misma que ha impedido el “retoque de Dios.”<sup>518</sup> Siendo que Poderosas Naciones perdieron su grandeza, “su fisonomía particular y característica”, y tendieron a “confundirse” con los vencedores, el Dr.

Villa vuelve a interrogar: ¿Por qué no fue así con la raza mongola de América? ¿Por qué la raza proscrita del indio aún permanece entera y viva? ¿Por qué escuchamos aún el otomí, el azteca (náhuatl) y “mil dialectos nasales salvajes”? Y responde: “por la barrera que para ello oponen la resistencia de raza”, “Barrera que robusteció brutalmente el orgullo de la dominación española...” Luego pasa a describir unos cuadros de las condiciones “degradadas” (inmorales) en que viven los indios.<sup>519</sup>



Detalle del muro occidental del *fresco* de Diego Rivera en Palacio Nacional de Ciudad de México. Los «científicos» Justo Sierra, Gabino Barreda y don Guillermo Prieto con su gorro frigio. La Historia Nacional refiere que en una ocasión salvó la vida del Presidente Juárez al interponerse entre él y los soldados sublevados que iban directo a matarlo (¡los valientes no asesinan!). Aquí vemos al liberal y multifacético Guillermo Prieto frente a “la raza cobriza”, a la que dedicó muchas páginas como su “objeto de estudio”, según el lenguaje de los antropólogos (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Dentro de una lógica que tiene los barruntos de la «economía política», Guillermo Prieto a través del Dr. Villa, pinta el escenario, una montaña en la que se ven levantar negras columnas de humo, en donde “el indio trabaja con penosa

fatiga el carbón”, y en la que también se localiza “la fértil y abundosa llanura de San Juan del Río”. Mire Ud. —le refiere el Dr. Villa a don Guillermo:—

[...] esparcidas en torno de la ciudad española de este nombre, algunas torrecillas blancas correspondientes a otros tantos miserables pueblos de indios de donde sale aquella multitud de jornaleros que, semejantes desde aquí, a bandadas de cuervos, los ve Ud. en diferentes puntos de las tierras de labor. (El indio) está en continuo movimiento y en ímprobo y pesado trabajo, pero aquí, como en todas partes, se dice que es flojo, perezoso y holgazán. Esto es una calumnia atroz por cuanto esta sociedad que se llama de razón y en realidad no es más que medio española, medio negra, medio mulata, medio mestiza, quisiera para explotar más y más, que el miserable indio trabajase hasta la enfermedad y la agonía.



Detalle del Muro Sur del fresco de Diego Rivera, del Palacio Nacional en Ciudad de México. En la escena, la familia campesina-india en plena faena segando el trigo. Diego muestra la vestimenta raída y la hoz, que es el símbolo parcial de la lucha del proletariado. Atrás del faldón rojo, las manos y pies de las mujeres, madre e hija, y de los agraristas que aprietan los puños, Diego pintó unas armas, en una de las cuales, el machete, pintó su firma del mural. Por otro lado parece, Diego, “un Millet de los segadores y espigadores indios”.



Detalle del Muro Sur del fresco de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México. Es la firma del pintor Diego Rivera y la fecha 20 de Noviembre de 1957, la cual pinta sobre la hoja del machete que está encima de armas de fuego. La mancha blanca sobre el año, es consecuencia de uno de los ataques al mural por parte de quienes se sentían ofendidos. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Aparentemente se trata de una fotografía tomada de una *Acuarela* de Diego Rivera. El pintor no dejó de aplicar otras técnicas alternas a su trabajo muralístico. La “estampa” forma parte de una serie de acuarelas de indios en diversas actividades.

El indio es infatigable trabajador. Don Guillermo, iracundo arremete: los que sostienen que el indio es holgazán, mienten, es gente egoísta e ignorante, “con pretensiones de origen español” pero plebeya en el fondo, que son ricos, pero “estúpidos como un asno”.

El indio de por aquí (de San Juan del Río) es el solo y único que compone el gremio de los albañiles, es nadador, veloz correo de postas, criado doméstico, es la más cómoda y segura bestia de carga que se conoce, es el soldado forzado de los tiranos, es, en fin, la máquina viviente más activa y eficaz de que se sirve la gente de razón, para todo lo que pone en movimiento la vida social y para las ocupaciones más viles y degradantes.



Pero, esto sólo es muestra de la “degradación” a la que el indio se ha visto reducido. Tildarlo de holgazán, sólo es una muestra de la extra-explotación a la que los someten esclavistas insaciables. Añade el Dr. Villa:

El indio se fastidia, se cansa del trabajo y se emborracha; pero el indio, que vive casi desnudo, que come mal y que pasa su vida en el martirio del esclavo, que no tiene patria, ni presente ni porvenir, es muy natural que busque un lenitivo a sus dolores y que oponga su resistencia de raza al interés de sus opresores, a quienes en el fondo de su corazón odia mortalmente.

Y el Dr. Villa y don Guillermo Prieto, haciendo gala también de “visionaria antropología”, presentan “evidencias” de esta invariabilidad del “espíritu de raza”, por ejemplo en la falsa adopción de las formas de religiosidad (cristiano-católica). Lo observamos claramente —según el médico Villa— en las “bodas indias”, que son ceremonias que llevan a cabo entre ellos mismos. Ahí se encuentran elementos de “resistencia de raza” que birlan una religión impuesta. Es la unión entre dos «familias», vía los hijos que se unirán para formar otra. En su conducta profana, el indio es sigiloso, hermético a las otras razas, conserva su antigua estructura social y cultural. Ante la petición de boda, las familias hacen una cita en donde acordarán y lo harán fumando y mascando mariguana que previamente ha sido repartida por la familia del novio a la familia de la novia. El Dr. Villa describe detalles de la subrepticia boda, al margen del régimen cristiano de la “gente de razón”, que —según el Dr. Villa y don Guillermo Prieto— tiene visos de orgía, en donde los efectos de la embriaguez colectiva con la yerba y el mezcal, dura horas o incluso días. Paralelamente a esta ceremonia india, ya desposados por sus propias costumbres, los indios acuden ante el cura del pueblo, para que esta vez la boda quede cristianamente sancionada. Luego asisten todos a la realización de un segundo festejo orgiástico. Otro tanto dicen del embarazo, el parto y el bautismo, que además van acompañados de la ignorancia y la superstición que son característicos de la “fisonomía india” y de la invariabilidad de la “resistencia de su raza”.

Así, a pesar de las leyes humanitarias de la República —las de Reforma— la antigua raza del país, vive proscripta y sumergida en degradante humillación, “en la más estúpida superstición.”<sup>520</sup>

En el documento que aquí nosotros hemos reducido, estamos ante lo que el discurso literario ha identificado como “cuadros costumbristas”. Es decir, ante un tipo de literatura de época que genera imágenes o cuadros a veces más a veces menos pintorescos, pero convenientes para un público específico, que, en el momento mismo de su producción probablemente apelaba al público de la Reforma juarista, urgiéndole avanzar en la “moralización de los pueblos indios”, que constituían una traba para los decretos de “desamortización” de los bienes y de las tierras. Luego, los *Contemporáneos* juzgan que el documento debe ser objeto de la crítica literaria y además lo exhiben como un espejo en el que se tendrían que ver las nuevas leyes de la revolución social en ciernes. Más adelante el documento *Indios*, y muchos otros documentos homólogos, va a ser utilizado como “fuentes” para una antropología indigenista. Y aquí cabe al menos recordar lo que Guy Rozat ha dicho a propósito no sólo del documento *Indios*, sino de las *Lecciones de Historia* de Guillermo Prieto, en donde se encuentra incluido este documento:

Por otra parte debemos considerar que efectivamente, si en la misma época en la cual triunfa el cuadro costumbrista se desarrollan los primeros relatos etnológicos, es porque se está portando una nueva mirada sobre el mundo, sobre los hombres y sobre la naturaleza, de la cual la invención de la fotografía da testimonio (Rozat, 2001, pág. 402).

Según Guy Rozat, descripciones como las del Dr. Villa–Guillermo Prieto, desplegadas como parte de un relato o cuadro costumbrista, son las que alimentarán las imágenes o clichés del indio. Unas imágenes que por otro lado eran “bien conocidas” por lectores de su época, a quienes iba dirigida la narrativa costumbrista.<sup>521</sup> Aunque, aclara Rozat, las descripciones de Guillermo Prieto van cargadas de una voluntad de redención de la raza. Los indios, figuras “muy miserables”, que van casi siempre semidesnudos, con sus calzones de manta, trozos de gamuza, gabanes raídos, toscos huaraches, sombrero de petate (de

palma). Los del Dr. Villa además, parecen cuervos por lo ennegrecido de su aspecto, debido a su cotidiano contacto con el carbón. El mismo Dr. Villa describe el cliché “del indio holgazán”. En los mismos cuadros, casi siempre atrás, aparece la compañera del indio que en su caso el Dr. Villa describe con su atuendo ya de india, luego de haberse visto obligada a vestir como la gente de razón, para acudir al simulacro de su propia boda cristiana:

(Ya en su jacal) Suelta sus cabellos en dos negras trenzas que caen sobre los hombros y las adorna con cordones rojos y verdes; pone en sus pies las sandalias, su calzado natural; estrecha su talle con gracioso ceñidor trabajado por su mano, viste cortas enaguas que dejan ver una parte de la pierna; su cabeza se levanta [...] sus ojos vuelven a brillar con ese fuego, con ese ardor propio de las mujeres de su clase.

La casa del indio es representativa de quien la habita: cuando se mira al interior de sus “humildes cabañas”, cuando se penetra en los “jacales”, hechos de lodo y débiles cañas de maíz o con piedras amontonadas:

[...] verá usted la desnudez más espantosa, el martirio más doloroso de esas familias desventuradas, que viven y mueren en un asqueroso abandono, y que, entregadas a sus instintos animales, se reproducen y pasan a su desdichada existencia como los gusanos en el cieno.

Los “jacales” no están enjalbegados, no tienen puertas, ni ventanas, el piso es de “tierra suelta”, por cocina un bracero en el suelo que son tres piedras que sostienen un comal y a cuyo lado la india hace sus labores de india, muele el maíz en el metate para hacer “las gordas” (tortillas), mientras carga al crío dejando que le mame la teta. Dice G. Rozat, que en este tipo de descripción, el costumbrista quiere remarcar el “ambiente casi animal” de la miserable escenografía en que viven los indios. En la oscuridad de la habitación, una especie de alacena con cacharos de barro ennegrecidos que hacen de trastes. En la choza no falta un rincón con un altar en donde van colocadas las estampas religiosas de santos, de Cristo y la Virgen, y la despostillada estatuilla de un santo. Pero, efectivamente, la descripción de Guillermo Prieto que son más sofisticadas

que nuestro resumen, aquí no reconoce, como en la doble boda, algún tipo de “religiosidad popular”, sino una “parodia de la religión” o una “blasfemia repugnante” (remata G. Rozat con Guillermo Prieto).

Luego, viene el cliché colectivo, propiamente del grupo de indios. La sociedad amontonada, sin religión, sin educación, aislados como se han mantenido por su “resistencia de raza”. Los indios siempre buscan puntos apartados de residencia, incluso dentro de las ciudades, al margen de la vida civil, en los bosques, en las montañas, rodeándose de plantas y cercándose con nopaleras, se amontonan en sus agrupaciones anti-sociales. Veredas estrechas conducen hacia los jacales, sin faltar perros que salgan ladrando al camino a los extraños. Dice Guy Rozat, que va siguiendo en todo esto a Guillermo Prieto; una red de seres inciviles a los cuales ni siquiera se les concede algún tipo de religiosidad auténtica, no importa que en el centro de o en un rincón especial de la aldea india hayan erigido alguna capilla. Y de estas imágenes o clichés, hay más, pero mucho más, pero no siendo nuestro objeto ni el espacio lo vamos a dejar aquí. Pensamos que en estos párrafos parafraseados del documento *Indios*, y complementado hasta donde podemos con Guy Rozat, uno puede advertir que la “mirada costumbrista” del siglo XIX, al menos la de don Guillermo, con todo y su voluntad redentora del indio, en realidad sólo puede tener ojos para un plan que contemple “el progreso moral de los indios”, o unas medidas que de verdad rompan con la barrera de “la resistencia de raza” que saque a todos estos desdichados de la “degradación”. De otro modo, no habrá País o a lo sumo sólo tendrá cabida una Patria con su pesado lastre de pueblos indios.

Sólo una más, con Guy Rozat, que suspicaz e irónico y mostrando cómo nada en la descripción de Guillermo Prieto queda fuera del cliché del indio, ve en don Guillermo, que siendo él “un católico convencido y públicamente afirmado [...]”, el salvador de Juárez, ninguna la piedad indígena y no puede entender la función que tiene la capilla en la defensa de la comunidad indígena”, pues esta funciona en la realidad como organización de defensa. Prieto, dice Rozat, construye la capilla india de la misma manera que el jacal (y lo cita):

[...] en aquella capilla se ven por todas partes colocados en desorden, ya un santo Cristo de pésima escultura, cabello enmarañado, ennegrecido por el humo del copal a que son muy afectos y colgado de los tres clavos y de los brazos de la cruz, sartas de mazorcas, de tunas, y de flores. Ya aparece por un rincón un san Antonio desnarigado, ya un san Isidro vestido a la española antigua, con un sombrero colgado a la espalda y una garrocha en la mano arreando una yunta de bueyes.

No faltan las referencias a “las prácticas colectivas asociadas a la iglesia”, la música india, la danza india, la peregrinación india, que ni el Dr. Villa ni Guillermo Prieto las pueden ocultar pues cualquiera en su tiempo las tenía ya identificadas y asociadas, y que dice Guy Rozat “hoy son el pan de los antropólogos”, para los cuales (locales e internacionales), o al menos para algunos de estos, “constituyen la esencia de la nacionalidad” obviamente mexicana; pero que don Guillermo Prieto va “a condenar globalmente todo esto”, para desencanto o decepción de los modernos investigadores.

De modo que la misma “recuperación” que los *Contemporáneos* hicieron del documento *INDIOS*, simplemente por estar marcando un problema “de actualidad”, por un lado no informa claramente en qué es actual para ellos el documento referido, pues tratar de evitar que “ideas y autores” queden en el olvido no parece una finalidad muy convincente.<sup>522</sup> Y por otro lado la Revista *Contemporáneos* manifestaba su propósito de someter estos “viejos textos” a la crítica literaria, pero se limitaron en este caso a decir que ensalzaban el documento por ser veraz, inteligente y claro, como muchos antropólogos lo hicieron entrado el siglo xx.<sup>523</sup>

### 7.3.2. Los *indios* en las imágenes del mural



Detalle del *fresco* Santa Anita de Diego Rivera, Patio de las Fiestas de la SEP (1923–1924).

Para la tercera década del siglo xx, persistía el “pintoresco cuadro”. Aquí se ve a los trajineros moviendo a brazo sus embarcaciones que decoraban vistosamente y también vemos a “la concurrencia sin número”, el pueblo de Rivera aquí pintado y figurado como verdaderas estampas. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2016).

Comentamos en una de nuestras notas, a partir de una de las Vistas Parciales (imagen del Partido Científico y del Partido Revolucionario o Anti-releccionistas), que ahí podíamos observar, por debajo del gran conglomerado de retratos de personajes plenamente identificados, a la masa anónima del pueblo pobre de la que sólo se deja ver sus cabezas portando sombreros de *petate*, todos van vestidos con su atuendo habitual, algunos van caminando y otros permanecen parados frente a los retratos ya sea de los científicos, ya sea de los anti releccionista, son los *indios*.<sup>524</sup> Niceto de Zamacois (1820–1885), en sus textos o relatos “costumbristas”, que siempre están intentando describir “la fisonomía” y las actitudes de los “tipos mexicanos”, encontramos el que hace del *indio* del Paseo de Santa Anita (con el mismo motivo, Diego pintó uno de sus paneles de la SEP). Dice don Niceto, al ver “la concurrencia sin número”, en el embarcadero del «canal de Santa Anita»:

Mirad a la izquierda esa multitud de hombres y de mujeres del pueblo bajo que se agolpan al embarcadero, para marchar a Santa Anita pequeña población de indios, y que se afanan por entrar en aquella gran canoa que acaba de atracar. De ella sale la ronca voz del indio remero, que vestido con un ancho calzón blanco de algodón, sostenido por un ceñidor azul del mismo género, en mangas de camisa, descalzo, y cubierta su despeinada cabeza con un sombrero de paja ordinaria, o de petate como ellos lo llaman, y de inmensas alas, grita con toda la fuerza de sus pulmones: «A dos por medio a Santa Anita; a dos por medio. ¿Quién se embarca? Que se larga la *Primorosa*»<sup>525</sup> (Covarrubias, 2007, págs. 70–71).

Las pintorescas descripciones dedon Niceto de Zamacois (1820–1885)<sup>526</sup> (emigrado y avecindado en Ciudad de México en 1840), como todo costumbrista, además de que siempre moralizan las figuras de las que habla a detalle, aquí las agrupa a todas en “conurrencia sin número”, en *multitud*, en *pueblo bajo* que se agolpa y dirige a otro *pueblo de indios* y las reviste en su habitual tipo de *indios* semi desnudos de *calzón blanco*. Aparentemente, la situación en cuanto a esta “fisonomía y actitudes”, desde los tiempos de la «Colonia Española», pasando por la época imperial y republicana de don Niceto y don Guillermo, no ha cambiado mucho ya para la revuelta o tromba revolucionaria de 1910–1923. Diego pinta al pueblo (ver imágenes, detalles del *fresco*, en páginas siguientes), entre los escenarios y figuras históricas. Por ejemplo, en el escenario del arco cuatro, los pinta frente a los reaccionarios y a los revolucionarios, siguiendo su paso habitual, el paso de indio, que es otro cliché, casi siempre el mismo, con sus cargas de niños, canastas y huacales en las espaldas (los hombres) o sobre sus espaldas y cabezas (las mujeres).

Diego Rivera pinta en multitud a sus figuras populares de indios. Dentro, entre, bajo, al lado, ante y frente a los escenarios, el pueblo nunca está *sobre*. Bajo los “legendarios gobernantes” (Quetzalcóatl), bajo gobernantes históricos y/o modernos, entre “los nobles” aztecas o mexicas, haciendo frente a sus enemigos los conquistadores–invasores (españoles, norteamericanos, franceses), ante sus guías religiosos (los “sacerdotes aztecas”, los evangelizadores, los sabios positivistas, los educadores socialistas, los maestros universitarios), bajo el dominio

y padeciendo el poder abusivo (de los opresores aztecas, de los esclavistas, de los eclesiásticos, de los aviesos políticos, de los insaciables capitalistas), ante dirigentes insurrectos, al lado de sus hermanos de raza o de clase y/o de sus camaradas (los guerreros *águila* o *tigre*, los insurgentes, los defensores de la Patria, de los líderes de la revolución proletaria, etc.) y todas las posibilidades que pueden caber dentro de las franjas y rinconcillos del extenso *fresco* cuya temática está teleológicamente orientada y que en su momento nuestro pintor declaró arte con orientación dialéctica y que no olvidamos ha tenido que ser resuelto plásticamente, para el espacio y arquitectura específica del Palacio Nacional.<sup>527</sup> Por lo pronto podemos convenir que en el *fresco* aparece proyectada, de manera multitudinaria y anónima, la figura colectiva del pueblo, un pueblo envuelto y movilizado (*telos*) en la Historia y predominantemente *indio*, entre las notorias figuras de criollos y/o mestizos de perfiles propios, de héroes, gobernantes, amos, patronos explotadores, dirigentes revolucionarios reales o icónicos, etc.<sup>528</sup>



Detalle del muro occidental (arco cuatro) del *fresco* de Diego Rivera del Palacio Nacional en Ciudad de México. La franja del centro, entre la procesión novohispana del Palio (abajo) y los Porfiristas y Maderistas (arriba), es la gente del pueblo que se mueve en fila, se detiene, algunos están de perfil, otros en tres cuartos de perfil, otros mirando a los variopintos retratos de personajes del arco del “huracán de la revolución”. Van con su carga y sus atuendos sempiternos de indios en esta imagen que los ha constreñido y uniformado (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2016).

En este arco del *fresco*, Diego los ha pintado arremolinándose frente a unos y otros grupos de reaccionarios o revolucionarios, al parecer como escuchando, como mirando, como ensimismados y/o frente a las imágenes con textos que



hacen explícitos los mensajes, también parece que van o están en un *tianguis* (Diego juega: el espectador mira imágenes populares que miran otras imágenes).<sup>529</sup> El pintor también *pinta* ahí la propaganda de «la revolución democrática burguesa» contra la reacción, en periódicos y panfletos (*Plan de san Luis Potosí* de 1906; periódico *Regeneración*; *Revolución Social* que anuncia la Huelga Revolucionaria de Hilanderos, la Huelga de Cananea, los Combates; *Tierra y Libertad*; el *Plan de Ayala*; los revolucionarios y burgueses, *artículos 27 y 123*). Ellos los militares, los intelectuales, los revolucionarios, los reaccionarios, separados, mezclados, apretujados en el Arco; mientras tanto, el pueblo “bajo” desfilando como en un mercado callejero con su carga de miseria y siempre portando el mismo atuendo con el que apaciblemente les veía don Niceto en el embarcadero de Santa Anita.



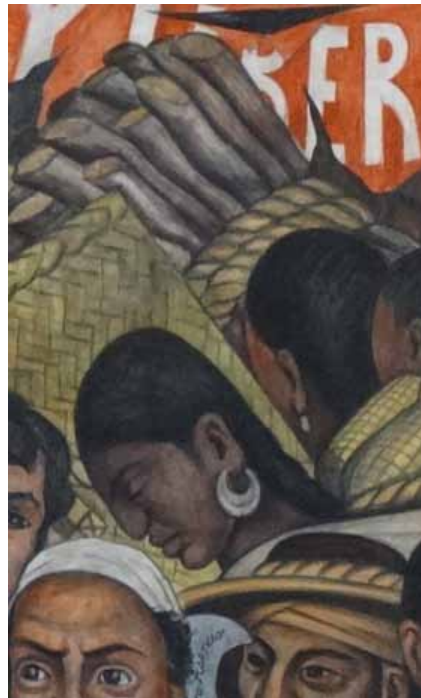
Detalle del muro occidental (arco tercero) del fresco de Diego Rivera del Palacio Nacional en Ciudad de México. Nuevamente, en medio de la franja se vuelven a ver las mismas figuras de la gente del pueblo con sus habituales cargas, a los mecapaleros (cargadores) no se les ve el rostro y las indias siempre de perfil con sus gruesas trenzas, inclinan la cabeza, cargan sus críos, las canastas. Aquí, entre los estandartes libertarios de los Insurgentes y la marcha agrarista de campesinos y obreros y la pancarta de los mártires del agrarismo. «Tierra y Libertad» (entre dos épocas, pues abajo están los Insurgentes). En la izquierda los siameses Obregón y Calles (Caín y Abel) y detrás sus lugartenientes o coroneles revolucionarios. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2016).



Detalle del muro occidental del *fresco* de Diego Rivera (los Científicos y el pueblo). Los de sombrero de paja y las de trenzas, indios de rostros morenos y anónimos miran de frente hacia la izquierda, en donde se ven contrastantes los retratos de célebres personajes porfiristas (la primera fila son Justo Sierra ministro de educación, Gabino Barreda introdujo el positivismo y Guillermo Prieto el historiador nacional; en la fila de arriba (de derecha a izquierda) Sebastián Lerdo de Tejada presidente en la República Juarista, Sóstenes Rocha artífice del porfirista Plan de Ayutla, Manuel González y Carlos Pacheco porfiristas, arriba se ve el sable empuñado por el dictador Porfirio Díaz. Mientras que por la derecha se ve otro personaje, de la revolución maderista (Manuel M. Diéguez revolucionario que llegó a ser gobernador del Estado de Jalisco) que está mostrando propaganda revolucionaria explícita. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2016).



Fragmento del Muro Occidental del *fresco* de Diego Rivera, en Palacio Nacional de Ciudad de México. Entre dos o tres escenarios (arriba) la iglesia conservadora y (abajo) la iglesia evangelizadora (el padre dominico Bartolomé de Las Casas con crucifijo ante Cortés) En medio, la familia india y campesina, van caminando con “el paso de indio”, todos vienen de la cosecha del maíz y ahora llevan cumplidamente su carga, les abre paso, al frente, su flaco perro que mueve alegremente la cola. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Detalle del muro occidental del *fresco* de Diego Rivera, en el Palacio Nacional de Ciudad de México. En este escenario que es parte de *Los Insurgentes*, pasa silenciosa, por detrás, una “mujer del pueblo”, una india agachada y ensimismada con su canasta de *elotes* (mazorcas), el canasto que se ve recortado por el perfil de la mujer es de petate. Por contraste, las figuras de abajo son retratos de héroes de la insurgencia, curas y estrategas: Guadalupe Victoria (criollo), José María Morelos (mestizo-indio), Hermenegildo Galeana (mestizo), Mariano Matamoros (mestizo y cura liberal), más abajo con fusil y armadura, de otra época, un “pre-insurgente”, Martín Cortés “el bastardo” de Hernán Cortés. De espaldas un rebelde. Arriba de la india está el otro escenario de la Reforma Agraria. Abajo un “hombre del pueblo”. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Dos escenarios en donde también aparecen las imágenes arremolinadas del indio o del pueblo. En la primera, en el Muro Norte, hay un “hombre del pueblo” que se dirige a sus hermanos de raza y les señala con su brazo derecho y les llama a quitarse la dominación azteca. Este “hombre del pueblo” que, al igual que los demás, solo “oculta sus vergüenzas” con el vestido común llamado *maxtlat* o braguero de tela de algodón, a veces con una manta sin ningún tipo de bordado, lo que remarca su condición de “hombre del pueblo”. Lo único que lo distingue es que está firmemente de pie y atrae la atención de los ahí reunidos. Arriba del grupo se ve otra parte del mismo pueblo que están concentrados en sus trabajos artesanales y a un lado los *tamemes* (cargadores) y debajo de ellos un fragmento de la escena de una batalla del “pueblo”, se ven llamas de un incendio provocado por un levantamiento.



Fragmento del Muro Norte del fresco de Diego Rivera de Palacio Nacional, en Ciudad de México. El pueblo ha dejado de trabajar y, reunido por uno de ellos, el hombre de pie, responde al llamado del levantamiento contra los aztecas, que en este caso son los opresores. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2017).



Detalles del Muro Norte, del *fresco* México Antiguo de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México. Son la “raza cobriza”, la “clase indígena” o “el pueblo”, que ha parado de trabajar para escuchar al hombre que les habla con gesto enérgico, algunos empuñan martillos líticos. Los hombres del pueblo sólo podían “vestir” el *maxtlat* o braguero, no usan ningún tipo de calzado, ni los cacles o huachaches (sandalias). Rivera (Fotos digitalizadas: Rubén Espinosa Cabrera, 2015).



El discurso de la Historia Nacional se apoya en un mito, al cual ha considerado sin más un mito prehispánico. En la escena de “la guerra religiosa” o “de los enemigos de casa”, Diego Rivera proyecta el mito, que a continuación vamos a “resumir”.

En medio de profecías, *Tenoch*, sagrado sacerdote del terrible y sanguinario dios *Huitzilopochtli*, guía la “peregrinación” de su pueblo azteca o *meshica*, el cual ha salido de la legendaria *Aztlán* con rumbo a lo que será su morada definitiva (Colhuacan–Tenochtitlan). Luego de superar innumerables paradas, “salidas y llegadas”, “retornos”, en el camino (parada y sacrificio “obligado” en las *Siete Cuevas* de *Chicomoztoc*), pájaros que les indican el camino y de extravagantes avisos de incubos y súcubos, el “pueblo del águila guerrera”, de prodigio en prodigio, llega a una región de lagos en donde, a una señal, en unas isletas van a fundar Meshico–Tenochtitlan. Al observar el carácter belicoso de este pueblo, su “instinto homicida”, las tribus que iban encontrando a su paso “no los querían recibir y los echaban de sus pueblos.”<sup>530</sup> Al final, quedan forzados y reducidos a establecer una parada más, en “la peor” región del Valle de Anáhuac, entre los lagos y los pantanos, los juncos o carrizales y los ahuehuetes, entre sabandijas y aves. Ante el azoro de las tribus y de los señoríos establecidos en el Valle, el humillado pueblo azteca, esta “raza errante”, domeñó la flora y la fauna lacustre, pero quedó sometido por los tepaneca o «señorío» de Azcapotzalco ya antes “avecindado” en la región.

El pueblo azteca o *meschica*, dirigidos por Izcoatl, apoyado con el señorío de Texcoco, liberaron Tenochtitlan y destruyeron a los tepaneca. Con los texcocanos y con Azcapotzalco reconstruido como señorío de Tlacopan, hacen una alianza y levantan el imperio Azteca, con el que van a someter todas la tierra del valle de Anáhuac y más allá. Siendo adoradores de *Huitzilopochtli*, la insaciable deidad de la guerra, el pueblo azteca no puede hacer otra cosa que seguir su “instinto homicida” hasta conseguir elevarlo a rango de la cruel institución, conocida como «Guerras Floridas», la “extraña” “guerra religiosa o de los enemigos de casa” (*Xochiyaoyotl*). Se trataba de “tener siempre víctimas frescas para ofrecer a los dioses”. Una guerra en la cual los contendientes “recíprocamente se suministraban víctimas”, pero siempre llevando la peor parte,

los de Michhuacan, los pequeños señoríos de Cholula, Huejotzingo y la más grande «provincia» de Tlaxcala. Un ritual de sangre que “introdujeron a fuerza de armas en todos los pueblos sojuzgados”, aumentando el número de víctimas “proporcionalmente al poderío del imperio”. La leyenda también refiere que en cada parada, los meschica siempre levan un teocalli, en **donde nunca dejan el ritual** de hacer sacrificios para Huitzilopochtli, “para entregarse a las prácticas de su culto sangriento, sacrificando víctimas humanas”. En esta leyenda, los de Tenochtitlan van a ejercer la tarea militar (Huitzilopochtli), mientras que los de Texcoco serán los instructores (Quetzalcóatl). Una lectura forzada o anacrónica, habla de una Roma–Tenochtitlan y de una Atenas–Texcoco.<sup>531</sup>



Detalle del Muro Occidental, del fresco de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México. Diego Rivera pinta, a todas luces y en el centro del mural, un águila parada sobre una nopalera (“jeroglífico de Tenochtitlan”) que sostiene entre su pico dos bandadas, una azul y una roja, que representan el agua y el fuego (símbolo de la *guerramexica*). Es claramente el Águila guerrera de los meshica o mexicanos, símbolo de la fundación de México–Tenochtitlán, pero también como símbolo de lucha y resistencia contra los invasores. Abajo está la escena de la batalla de Tenochtitlan y arriba el llamado a la Independencia de la Nación Mexicana. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



En los relatos de la fundación de México–Tenochtitlan, destaca el protagonismo del pueblo azteca, que es identificado con una “humillada, errante, pero bélica, joven, fuerte, y genial raza”, que llegado a los “tristes campos fangosos y míseros”, aguardaba el paso del “glorioso *Quauhtli* (águila) de grandes alas y corvo pico”, que les daría la señal para dar fin a la peregrinación y así, ver realizada la profecía (una de las lecciones de Historia Patria, que todo *niño mexicano* debe recordar).<sup>532</sup> Pero también está clara la participación de un dios (Huitzilopochtli) y de un héroe civilizador (en este caso el sacerdote y “tremendo caudillo” Tenoch) que es el visionario–profeta que infunde ánimo al valeroso pueblo del águila guerrera. A esta relación entre Dios–Caudillo y Pueblo, los intérpretes modernos le han llamado formas de gobierno teocrático, que luego devendrían oligarquías, las supuestas formas asiáticas.



Fragmento del Muro Norte del *fresco* de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México. Escena de una batalla popular prehispánica (“entre los de casa”), es continuación del “hombre del pueblo” que llamaba a levantarse contra los aztecas o meschica. Aquí se representa el levantamiento popular, con su saldo de muertes, del pueblo y de los aztecas. Según la leyenda, se trata de la «guerra sagrada» o «Guerras Floridas». (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera, 2017).

Desde luego que todo este escenario no es visible en el Muro Norte (México Antiguo), pues ahí Diego sólo ha proyectado una batalla entre los hombres del pueblo y los aztecas, a los cuales se les identifica obviamente porque los meschica portan sus trajes de colores (azul, blanco, rojo) guerra, armas ofensivas, “espadas de palo”, lanzas, *chimalli* (rodela hechas de caña maciza u *otate*), porras y *macuahuitl* (macanas con incrustaciones de filosa obsidiana). Contrastando con lo poco pertrechados de los del pueblo, que sólo visten con *maxtlatl* (bragueros), aunque pelean con “armas ofensivas”, vara o lanza y *chimalli* (escudos).



Detalle del muro norte (México Antiguo) del fresco de Diego Rivera del Palacio Nacional en Ciudad de México. Entre los *macuahuitl*, la escultura, el guerrero azteca y las mazorcas, envuelto en una manta negra con estampados de huesos humanos, el cautivo espera ser sacrificado a Huitzilopochtli. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Fragmento del Muro Norte (México Antiguo) del fresco de Diego Rivera de Palacio Nacional, en Ciudad de México. El cronista Juan Suárez de Peralta consignó: “Las armas eran flechas y porras, macanas (*macuahuitl*) y las espadas de palo, metidos pedernales por filo para que cortasen”. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Las crónicas (el *Conquistador anónimo*) los describían como diestros, infatigables, belicosos, “resueltos y expuestos a la muerte”, sin faltar la de “caníbales”, pues, además de que “solían haber grandes guerras y diferencias entre ellos”, “todos los presos en guerra se los comían o los hacían esclavos” (Peñafiel, 2015, pág. 13). Es decir, al “instinto homicida”, añaden el de “guerreros antropófagos.”<sup>533</sup>



Fragmento del Muro Occidente, del centro del *fresco* de Diego Rivera de Palacio Nacional, en Ciudad de México. Volvemos a esta imagen. Los cronistas a veces les llaman Papas (supuestamente una voz degradada de otra voz en “náhuatl”), es el sanguinario Sacerdote de Huitzilopochtli en pleno sacrificio (Fotografía digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

En el boceto del Mural de 1925, como lo hemos referido en otro parte, Diego tenía planeado pintar en el muro norte inferior, debajo de la escalera, una escena de un «sacrificio humano», que al final optó por pintarlo en el mismísimo centro del *fresco*, es decir en el centro del muro occidental, figurando este arquetipo del indio–sacerdote–idólatra–homicida, en donde luego de abrir el pecho de un español, le arranca el corazón, el cual ofrece al símbolo de la guerra, la banda azul y roja y al Águila guerrera, irradiando todas las escenas de la brega independiente, patriótica y revolucionaria.<sup>534</sup> El «sacrificio» no pintado aquí, Diego lo trasladó al mural del Palacio de Hernán Cortés de la ciudad de Cuernavaca, en donde también pintó figuras y escenas que luego repitió en

el Palacio Nacional de ciudad de México. De todas maneras, en la escena de la «guerra religiosa», Diego pinta la figura de uno de estos prisioneros, que envuelto en una manta negra con estampados de muerte, en posición sedente espera “estoico” el turno de su sacrificio. En la parte inferior de la escena de la batalla sagrada, también ha pintado otras figuras de la muerte, en donde se puede ver un relieve con figuras de cráneos esculpidos. Entonces, teniendo en cuenta el discurso de los “sanguinarios aztecas”, se puede pensar que en la pintura de Diego Rivera, encontramos en esta parte del escenario del Muro Norte, subyacente, la figura arquetípica de un dios, el dios de la guerra y del holocausto, el terrible *Huitzilopochtli*. Y también al pueblo que lo idolatra, que trabaja, hace la guerra y se sacrifica por él.<sup>535</sup> Todo lo cual coincide con la concepción marxista que sostenían tanto Diego Rivera como Frida Kahlo, sobre que los dioses han sido usados por las religiones por el miedo de los hombres a la muerte y para mangonear a las masas populares.

El escenario de la guerra es atisbado desde la cúspide de una pirámide, desde donde pueden dominar todo el Valle de Anáhuac. Ahí, Diego ha pintado dos figuras de guerreros que custodian el tributo de “los pueblos conquistados”: el cautivo de guerra, el maíz y el algodón envueltos en las “cajas” y canastos de *petate*, que han traído los *tamemes*, cargando en hombros y espalda desde todos los rincones del “Imperio.”<sup>536</sup> Los altivos guerreros visten sus *ixcahuipilli* (“armaduras”), portan sus *chimalli* recubiertos de plumaria y las muy ofensivas macanas, al contrario de los ordinarios *tamemes* que sólo portan sus bragueros, pero que van aparentemente impasibles y alineados cargando con sus pesados fardos.



Imagen del burrito que reemplazó a los hombros del *tameme*. En México, los jueves de Corpus, al que asignaron como «día de las mulas», todavía en el siglo xx, era costumbre llevar a bendecir a los animales. Los indios confeccionaban pequeños burritos (artesanías) con las hojas secas de la mazorca y pedazos pequeños de caña. En la foto, parte superior, se puede ver un gran y moderno anuncio comercial de la *Cerveza Corona*, que contrasta con la imagen tradicional del indio y su burrito cargado de huacales, que no son de petate sino de madera. Siguiendo a José Vasconcelos, y parafraseando el materialismo histórico ¿acaso este es un testimonio del desarrollo de las fuerzas productivas en México?



(Arriba) Foto anónima de “Los aguadores”, cargadores que en el siglo XIX y XX todos los días y en diversas horas acudían a la fuente del «Salto del Agua», del viejo acueducto de Chapultepec, para llenar sus botellones con el vital líquido que luego repartían por toda la ciudad.



Detalle del Muro Norte (México Antiguo) del *fresco* de Diego Rivera del Palacio Nacional, en Ciudad de México. Diego Pinta a los indios del pueblo en su condición de *tamemes* o cargadores. La imagen del cargador es muy fuerte en México y es sinónimo no sólo de trabajador, sino de un trabajador reducido a la más baja condición, pues picar y cargar piedras sólo es para los desclasados, los analfabetas, etc. Pero es obvio que en “el mundo antiguo mexicano”, estas descalificaciones no son claras. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).





Fragmento del Muro Norte (México Antiguo) del *fresco* de Diego Rivera de Palacio Nacional, en Ciudad de México. “El amo y el esclavo”. Los pueblos entregan el tributo que, sobre la pirámide reciben y controlan los guerreros del imperio azteca, que están bien ataviados y vigilantes. Diego pinta al guerrero de la izquierda con un lazo rojo atado a la coronilla de su cabello, de donde “pende sobre sus hombros manojos de plumas y borlas”. Según la crónica, estos eran de “los más honorables caballeros” [sic]. El contraste superior-inferior con “los hombres del pueblo” es contundente. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Esta representación del indio como *tameme* o cargador, el del “paso del indio”, está en todas las etapas históricas y es muy vistosa en esta perpendicular ascendente del muro México Antiguo. Diego Rivera usa aquí esta figura del indio para evidenciar cómo el pueblo en esta Historia (su epopeya) sólo ha sido visto y usado como “bestia de carga”, imagen que complementa la de ignorante, sanguinario, idólatra, y caníbal, por lo tanto visto como objeto que debe ser esclavizado, adiestrado y castigado por “su condición natural”, de esclavo y cargador. A continuación vamos a reproducir escenas y figuras, siguiendo la secuencia del mural, desde la Conquista hasta el México de Hoy y mañana, en donde se puede ver esta imagen del indio como esclavo y como “animal de carga”.



El conquistador, que sólo ve en el indio la carne para las faenas pesadas. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Desde el principio, látigos, picos, barretas, palas y faenas agotadoras. Aquí, los españoles obligan a los indios al “trabajo” de la construcción y de las minas. (Fotografía digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Sometido y atado, será marcado con fierro incandescente, como una bestia, luego de amarrar, levantar y transportar la carga. El pelirrojo que va a marcar con un hierro candente al indio-esclavo, es Pedro de Alvarado, lugarteniente de Hernán Cortés, atrás y en fila otros indios también amarrados esperan su turno. Alvarado los ve como reses de su propiedad. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Una máquina (trípode con polea y soga) ¿La técnica al servicio del hombre? ¿Humanización del trabajo? Las prisas para construir el primer Palacio para el Conquistador Hernán Cortés, sobre los escombros del Templo Mayor de la derrotada y humillada Tenochtitlán. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Y en tiempos de la pacificación, la figura del *mecapalero* o actualización del *tameme*, en el mercado, el cargador que ya ha interiorizado y ya sabe cuál y cómo es su función. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



El pueblo, la familia india, con el pesado fardo de todos los días y en toda la Historia (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Y aún en plena era moderna, de “abolición de la esclavitud”, de los “derechos del trabajador”, de las doctrinas sociales del hombre, la carga no aligera (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

En la visión plástica de Diego Rivera, ningún pueblo vive para ser explotado. Tarde o temprano, el pueblo se levanta contra la opresión, para trabajar para los demás y para sí mismo, pero no para un sistema de explotación, ni tradicional ni moderno, en lo que tendrá que ser la Patria del proletariado o la vida del hombre sin explotación del hombre por el hombre.

#### 7.4. EL ARQUETIPO COMO BARRUNTO DEL SUJETO SOCIAL DE LA HISTORIA

##### 7.4.1. Y... el arquetipo del pueblo



Imagen del Boceto de 1925 para el Muro Sur de la Escalera del Palacio Nacional, tomada del original cuya custodia está a cargo del MUTEK en Ciudad de México. Abajo, imagen del Muro Sur con el fresco *México hoy y mañana*, tal como quedó desde 1935.

Muro Sur, *México de hoy y mañana*, del fresco de Diego Rivera del Palacio Nacional, en Ciudad de México. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Debemos recordar que el Muro Sur, titulado *México de hoy y mañana*, fue el último que Diego Rivera ejecutó en la escalera del Palacio Nacional, entre noviembre de 1934 y noviembre de 1935. En el año de 1931 ya había hecho cambios en el muro occidental, al sustituir la alegoría de la patria revolucionaria por la «trinidad revolucionaria» del obrero, el campesino y el soldado. En el arco central, recordemos, en la parte superior se ve la figura de un joven obrero quien, más que señalar al “asesino de Obregón” como decía nuestro guía, señala al Muro Sur, conectando de esta manera los dos escenarios. Diego ya había pintado sus murales de los Estados Unidos, *Alegoría de California* (tierra de abundancia), *Industria de Detroit* (automovilística) y especialmente el mural que fue derribado (1933) *El hombre y la máquina: el hombre en la encrucijada* (tecnociencia), que luego rehízo y fue apoyado por las autoridades mexicanas para quedar instalado en el Palacio de las Bellas Artes en Ciudad de México. Los cambios en el Muro Sur, en esta parte del Mural, son muy notorios, es claro que desbordó la primera imaginación histórica que Diego abrigó en su *boceto* de 1925. En el *boceto*, así, de esta manera abocetadas, predominan las figuras de los trabajadores del campo y de la ciudad y barruntos de algún tipo de infraestructura y tecnología que ya habían sido desplegados y ejecutados en el Mural de Chapingo (en el boceto lo más evidente es el tractor). Pero sobre todo estaba “el hombre”, el trabajador del campo y la ciudad.





Vemos un tipo de estructura (tal vez de madera), mecapaleros, un campesino manejando un tractor (tecnología moderna), un lider que organiza a los trabajadores, un grupo de operarios de una máquina que tal vez son instruidos por un técnico, el campesino y el obrero que se estrechan la mano, grupos de trabajadores por aquí y por allá, teniendo como fondo nuevamente las fuerzas telúricas del volcán, la serpiente emplumada enrollada en el volcán, el sol que se asoma y esta vez el añadido de la estrella de la hoz y el martillo que emergen de la boca del volcán. Estas últimas figuras han venido del Muro Norte, a cerrar el Muro Sur. Vemos todo esto, pero desde luego no vemos una “Economía Nacional Popular”.



Se puede pensar que la experiencia pictórica de los Estados Unidos lo impactó, y que posiblemente las instalaciones industriales de Detroit, cuyo cementerio de máquinas Diego visitó —según él— en compañía del propio H. Ford, habrían opacado la escasa tecnificación que él había imaginado para el *México de hoy y mañana*, que esto habría sido un factor que decidió los cambios. El escenario del boceto de 1925 y que se preservó hasta el otro boceto de 1929, reproducía (repetía más o menos) las figuras de trabajadores, básicamente campesinos, que había pintado en los paneles de la SEP y también en la pintura de la Escuela de Chapingo, que aludía al *Buen Gobierno*, en donde el pueblo dejó atrás las tenebrosas y reaccionarias clases terratenientes del pasado, y con la revolución agraria se dispone a reconstruir la vida. Es decir, no creemos que Diego desistió de su idea central para el Muro Sur, que era pintar las nuevas formas del trabajo en el “nuevo y buen gobierno” de México, sólo por constatar que existía en el mundo una ya poderosa marcha de la industria, en este caso en la economía norteamericana, con sus capitales y obreros de industria y también con su gran in-cultura.

Nos inclinamos a pensar que Diego pinta el *México de hoy y mañana*, ya en 1934, actualizando los acontecimientos del escenario mundial, marcados en ese momento por la amenaza del ascenso de los fascismos. La “esperanza” del cambio social que había significado la Reforma agraria, para sacar a al pueblo del atraso y para impartir una justicia negada por toda la historia, se veía entenebrecida por la acción de fuerzas internas que se habían puesto al servicio de la amenaza fascista. En vez de representar un pueblo de trabajadores que levantan un “nuevo y buen gobierno” presididos por el sol y por Quetzalcóatl, Diego Rivera pinta, es nuestra hipótesis, un monumental Periódico Mural en donde se observa que el conflicto, las contracciones mundiales se han exacerbado y en México también.



Fragmento del Muro Sur del fresco de Diego Rivera del Palacio Nacional, en Ciudad de México. Pendiendo de las fachadas de los edificios hay carteles contemplando un Plan Nacional en el que se sumarían los obreros y los campesinos mexicanos. En el último plano en la cúspide, se ve una infraestructura que algunas veces ha sido ninguneada por los críticos del mural: campos regados por la presa, edificios y fábricas, campos un moderno observatorio astronómico. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

En efecto el “mundo mejor” que cambiará las condiciones históricas del pueblo mexicano, está relegado en el último rincón del mural. No obstante, ahí, Diego ha representado un especie de Plan Nacional, que fue tema de sus escritos polémicos en donde él se muestra escéptico sobre las posibilidades de levantar una Economía Nacional, no mientras dominen las condiciones de fortalecimiento del poder económico del Imperialismo Norteamericano. Y no es posible hacerlo sin el apoyo real del campesino y del obrero, cuya dirigencia deberá rebasar, tanto a los falsos líderes de la clase trabajadora, como al gobierno que solapa a la timorata y poltrona burguesía mexicana, que sólo se la viven en franquichelas. El pintor socialista, Diego Rivera, sin ser un teórico de las doctrinas económicas, ni un gran exégeta de la crítica de la economía política, propone un Plan (¿ingenuo?) para defender al País de la agresión imperialista (faltaba

un año para la organización del Frente Popular y dos para el decreto o Ley de Expropiación o Nacionalización del Petróleo).

Para acceder a este rincón, hay que escalar (con la vista) un conjunto de edificios modernos deslucidos (aparentes oficinas del gobierno nacionalista y popular), de los que penden carteles de agitación, en los cuales se puede leer de abajo hacia arriba el Plan de Diego Rivera, que dicen:

1. (Contra la amenaza del) Socialismo Nacional Mexicano.
2. Por mi raza hablará el espíritu.
3. Todo el poder al proletariado. Toda la tierra a los campesinos ¡¡abolición de la propiedad privada!!
4. El que no trabaja que no coma.
5. Transportes nacionales terrestres. Transportes nacionales marítimos.
6. Comité para la nacionalización de los transportes.
7. Comité para la multiplicación de las fabricas nacionales y de los medios de producción roturación y mejora de los terrenos con arreglo a un plan colectivo.
8. Comisariado para la educación pública y gratuita y régimen combinado de la educación y pro...(ducción).
9. Oficinas para la articulación de las explotaciones agrícolas e industriales borrando gradualmente las diferencias entre el campo y la ciudad.
10. Comité para impuesto progresivo.
11. Banco nacionalizador con capital del crédito y régimen de mon...
12. Comité para la expropiación de la propiedad inmueble y aplicación de la renta del suelo a los gastos públicos.
13. Cuartel general del ejército industrial.

Como decimos, cuando el pintor aún militaba en las filas de Partido Comunista Mexicano, expuso por escrito y seguramente de viva voz en las reuniones del Comité Central, su análisis o caracterización de la situación histórica, económica, social y política (la cultural la portaba él mismo) que se vivía en México en la década 1920–1930. Sería muy largo exponer aquí sus ideas, que resultaban

mejor enfocadas, con más imaginación, que los análisis trasnochados que solían hacer los “teóricos del partido”, según refirió Bertran Wolffe “el fideo”, aquí sólo remitimos a sus textos polémicos. Pero queremos referir brevemente lo que dijo en alguna de las múltiples entrevistas que concedió. A propósito del tema del *Nacionalismo*, simplemente Diego estaba convencido de la estulticia contenida en la frase: “¡México para los mexicanos!”, que le parecía “un mote idiota de origen fascista”. Eso era propaganda de los capitalistas alemanes que competían con los capitalistas norteamericanos, en realidad el mote debería de ser “¡México para los alemanes!”. Y se explicaba. Los trabajadores alemanes en México —decía el pintor— tenían el deber de contribuir con lo que creían estaba “destinado a la organización nazi en Alemania”. Lo hacían por intermedio de la embajada Alemana en México, pues de no hacerlo eran boicoteados por sus compatriotas; pero la realidad era que el dinero no iba a Alemania, que se usaba más bien para “hacer propaganda nazi” en México. Para Diego, el gobierno Mexicano era un gobierno “bonapartista” (apoyado en el ejército y la policía), aunque Lázaro Cárdenas “realmente trabajaba para bien de México”. Pero pensaba que México no podría ser jamás nacionalista, por la sencilla razón de que no poseía una economía nacional. Añadía una de sus audaces ideas, que matizan todas las noticias de amargura —tipo *Frente a Frente*— que nos llegan de esa época, y porque nos viene bien a propósito de este capítulo que hemos titulado el arquetipo del *Pueblo*, aquí la citamos a continuación:

En cuanto a la campaña antisemita, no puede generalizarse aquí porque el ochenta por ciento de los españoles que vinieron a este país desde la conquista fueron judíos, y en consecuencia, los mexicanos somos realmente medio indios y medio judíos”...<sup>537</sup>

Sin comentarios.



Detalle del Muro Sur (México de hoy mañana) del fresco de Diego Rivera de Palacio Nacional, en Ciudad de México. Se ve a un profesor que instruye a sus alumnos en el Socialismo Mexicano (es la educación burguesa y nazi). Decía Diego que se trataba de Fernando Ocaranza. Ahí están, debajo de los negros y los rubios, el de anteojos, el pintor-arquitecto Juan O’Gorman, luego Frida Kahlo, luego Cristina Kahlo con el pelo pintado de rubio. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Diego aseveró que en la escena que está “Junto a la célula de la educación pública”, vemos a un profesor ex rector de la Universidad que enseña a “los pobres estudiantes” las “doctrinas del socialismo mexicano”, pero “cuya significación está hecha con una *svastica* verde, blanca y colorada”. Juan Rafael Coronel Rivera en su Catálogo anota que se trata del Dr. Fernando Ocaranza Carmona, un ex rector de la UNAM, y repite las palabras que hemos citado del propio Diego Rivera.<sup>538</sup> Si recordamos, nuestro guía del Palacio sugirió que se trataba de Joseph Goebbels con el cual efectivamente el retrato tiene un gran parecido físico, este profesor tiene un documento en la mano que muestra unas

anotaciones que dicen: «Reformismo Estatal. Socialismo burgués. Colaboracionismo de clase». La “célula de la educación pública” que indica Diego, es la que está más abajo, representada por un joven comunista que porta sombrero de época y chaqueta azul proletaria y bajo el brazo *El Capital* de Karl Marx, que alegremente constituye la educación científica y verdadera del pueblo. Hay que añadir que para la representación de esta “célula marxista-leninista” de dos obreros que se ríen de la falsa educación burguesa universitaria (para colmo nazi), Diego Rivera se valió, como en caso de sus indios e indias, de modelos obreros reales, en especial el joven que porta *El Capital*, el cual años después aportó su testimonio sobre aquellos días en que hizo de «modelo» proletario del pintor. Se trata de don Gilberto Ibarra García, que a raíz de un conflicto en el gremio de los taxistas, fue entrevistado en 1965 y relató a un reportero que él ya no se preocupaba más en la vida, pues había sido “inmortalizado” por Diego Rivera, ahí en el fresco de Palacio Nacional. Recordaba muy orgulloso que, en sus años mozos, él había seguido al pintor, “cuando andábamos atareados formando sindicatos y tratando de impulsar el movimiento obrero”. Según su relato, en aquellos años él y otros estaban ávidos de ideas y de acción, dos cosas que había encontra en el marxismo y en Diego Rivera; y a su vez, el pintor habría visto en el motivado y entusiasta joven a un buen prospecto para ser dirigente obrero. Diego lo habría preparado y lo había hecho participar en la organización de mítines, manifestaciones y huelgas, en aquella época de alta movilización popular que se había dado bajo el gobierno nacionalizador del general Lázaro Cárdenas del Río. El testimonio de don Gilberto, al paso del tiempo convertido en un taxista, viene a constatar el carácter presentista del Muro Sur, en el sentido que decimos nosotros que se trata de un monumental Periódico Mural, de aquellos días, meses y años que corrían en México (Chapela y B., 1965).



Fragmento del Muro Sur del fresco de Diego Rivera de Palacio Nacional en Ciudad de México. La célula comunista, El Capital y la educación del proletariado; el joven comunista se ríe de la educación burguesa y fascista (doctrinas del colaboracionismo entre el capital y el trabajo asalariado). Hay que remontar la falsa ideología para ascender al País proletario. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).<sup>539</sup>





Foto anónima. Diego ejecutando el mural “en tiempo real”, el movimiento de sus pinceles y brochillas iba de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. (Fototeca Nacional INAH).



Vista del Muro Sur, México hoy y mañana. Diego regresó a México luego de pintar los murales de California, Detroit y NY. y en 1934–35 pinta el final del Mural de la escalera del Palacio Nacional. Ha modificado el último boceto de 1929. Sobresale la máquina de hacer dinero y las masas arremolinadas. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

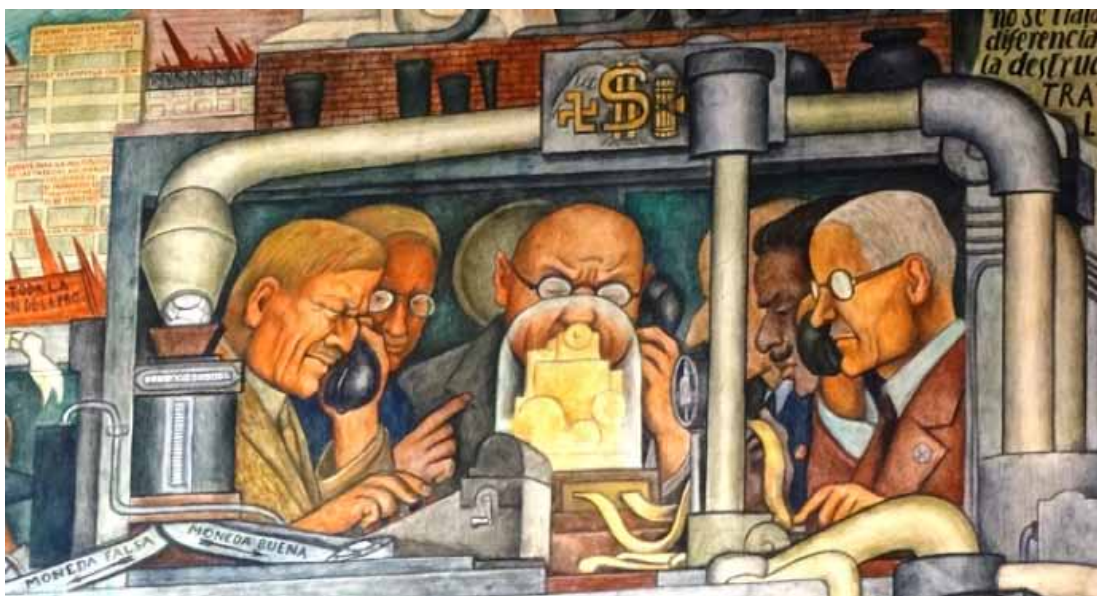
El Plan para un “mundo mejor” queda ahí, en Plan para “mañana”. Antes (hoy), las cosas se han complicado y el pueblo revolucionario está en la lucha contra las fuerzas de la derecha mundial, pero sobre todo hay una confrontación de fuerzas dentro del propio pueblo mexicano, contra la reacción y el oportunismo locales.



Fragmento del Muro Sur *México de hoy y mañana* del fresco de Diego Rivera de Palacio Nacional, en Ciudad de México. Es verdad que el pintor ya no representó las infraestructuras elementales del Boceto de 1925, pero pintó la ‘máquina de hacer dinero’ que chupa la sangre del pueblo cuya conciencia ha permanecido aletargada largo tiempo por la religión y la Iglesia Católica. Se pueden ver señoras que rezan y el pueblo que pone sus pocas monedas en la caja de las Indulgencias, que serán absorbidas por los ductos de la ‘maquina’. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Como lo observaba bien nuestro guía de Palacio, Diego pintó una “máquina” en este muro, pero es una máquina de “hacer dinero” en cuyos tubos conductores trazó unos paneles rectangulares que conectan todas las escenas, en la cima de la máquina ha colocado una *svastica*, el símbolo del dólar, y una carcasa con flechas atravesadas). La máquina chupa la sangre del pueblo manipulado por la religión. En los cuatro paneles, separando las monedas falsas, están representados los poderosos de la clase ociosa, que se benefician de la riqueza extraída a los trabajadores mexicanos. Como parte de esa máquina, en otro de los paneles, en donde pintó la «trinidad reaccionaria», podemos ver la figura del

«Jefe Máximo», que preside la mesa corrupta, los oficiales militares y la jerarquía eclesiástica, que también se benefician de las operaciones de los capitalistas de la Bolsa de Nueva York, todos con nombres y apellidos, Rockefeller y compañía, con los cuales el general está conectado telefónicamente.



Fragmento del Muro Sur del *fresco* de Diego Rivera del Palacio Nacional, en Ciudad de México. Los símbolos del poder, el águila imperial que se escuda en la *svastica*, el dólar y la flecha católica. Abajo cotización de la bolsa de valores. Descaradamente separan las monedas que la máquina absorbe, las buenas de las falsas. Desde lo alto y por teléfono dirigen sus lucrativos negocios (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Fragmento del mismo Muro Sur. En el panel superior la “trinidad reaccionaria”, el poder militar, el poder o gobierno burgués y el poder de la iglesia. El general habla al teléfono con los del panel de la bolsa de valores; el Jefe Máximo, Plutarco Elías Calles, sentado en la silla presidencial, con su dedo señala un papelito en que se lee Ley de Tolerancia, el gobierno pacta con la jerarquía católica y apaga la guerra cristera, su dedo aprieta un botón que está conectado con un cable de luz que conduce hacia abajo, activando un carro blindado y lleno de *svásticas*, que acompañan policías que accionan fusiles y arrojan gases a la masa sublevada. En el panel de abajo, los rubios y ricos cerciorándose de que la máquina funcione.



Fragmento del mismo Muro Sur. Latro-facciosos: los agraristas, los obreros huelguistas y los comunistas. El cable baja del panel de la “trinidad reaccionaria” y se conecta al carro fascista, los policías “ametrallan y arrojan gases tóxicos” a la manifestación popular, campesinas y obreras que reclaman sus derechos agrarios y laborales, mientras son reprimidos por policías y fascistas, al frente de la manifestación van los comunistas, que se defienden con piedras. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

En los planos inferiores de la derecha del muro *México de hoy y mañana*, sobresalen la figura de un hombre de espaldas vestido con el traje charro de Los Caballeros de Colón (figura antípoda a la de los masones), en la correa del fuste que sujeta firmemente, se lee la consigna Viva Cristo Rey, por lo que estas figuras representan a «los cristeros», los “enemigo del pueblo” que integraron un movimiento “contra revolucionario”, conocido como «La Cristiada» (de 1926 a junio de 1929).<sup>540</sup> El Caballero de Colón le comunica algo al general, uno de los jinetes que están bien montados y bien pertrechados, pistola, fusil, cartucheras, los tres portan insignias del Ejército Cristero, la Virgen de Guadalupe y una Ballesta, son los “camisas doradas”. A este grupo, la prensa de tendencia comunista los identificaba como instrumentos del Nacional Socialismo, que movilizó a todas

sus fuerzas en el mundo, incluyendo la pequeña colonia alemana que radicaba en México. A los apoyadores de nazismo los identificaban por su perfil de clase media burguesa, pero que eran manifiestamente anti-liberales y llevaban una vida política activa. Según el Periódico comunista *Frente a Frente*, en ciudad de México había una “Casa Parda” en famosa colonia (barrio de clase media) de la Ciudad de México, en donde se reunían “partidarios, funcionarios y la juventud hitlerista”. Publicaban folletos con títulos como “El judío, veneno mortal”, etc. y sus redactores estaban plenamente identificados.<sup>541</sup> Pero, como en todo ejército, la labor más pesada o sucia la hace la tropa; en los “camisa dorada”, lo hacían, en lenguaje de Marx, el *lumpen* proletariado, que en nada tiene la apariencia de los bien vestidos jinetes que junto con el Caballero de Colón están representados en el Muro Sur.

El joven escritor y colaborador de la Revista *Frente a Frente*, Juan de la Cabada, valiéndose de un Cuento corto los describe de la siguiente manera: visten viejos y sucios overoles, se abrigan con sweter raído, llevan cuchillos al cinto, beben sin ningún refinamiento el té de hojas (té de naranja con alcohol), eran “reclutados” de entre la escoria de lo que había quedado de las tropas de los caudillos revolucionarios (p. ej. de la Huerta), habían perdido sus oficios (p. ej. Panaderos), culpaban a los obreros huelguistas de la propia condición de parias, sólo sabían ser soldados o ‘polecías’, se infiltraban entre los obreros y campesinos para montar provocaciones, expiaban sus culpas, delitos atroces, crímenes, volviéndose camisas doradas, pues los curas de la Basílica de Guadalupe les indicaban que la manera de redimir sus pecados era defendiendo con su cuerpo a Dios, “juntándose con los camisas doradas”, para “salvarse de la condenación eterna”. Como los curas les decían que los comunistas estaban contra Dios, entonces querían morir rematando comunistas (de la Cabada, 1936).



Fragmento del Muro Sur del *fresco* de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México. De espaldas un personaje vestido de charro, sombrero, pistola al cinto, espuelas, en la chamarra tiene estampado el escudo de los Caballeros de Colón, en el puño izquierdo un fuste en el que se lee la inscripción *viva cristo rey*. El Caballero de Colón habla con el general que está acompañado de los otros dos de a caballo que son del grupo provocador de los “camisas doradas”, detrás de estos los dos colgados y los comunistas al frente de la manifestación. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).





Detrás de los tres jinetes (apocalípticos) se ve a dos infelices trabajadores que han sido colgados (sacrificados), tienen los ojos saltados y la lengua de fuera. Son malamente exhibidos, como escarmiento y como advertencia para todo aquel que se obstine en cometer “los espeluznantes delitos” por los que han sido colgados. Cada uno, porta en el pecho zendo letrero: en uno se puede leer «POR REBELDE LATROFACCIOSO COMUNISTA» y en otro: «Por Rebelde y sedicioso agrarista».<sup>542</sup> Las dos figuras de los colgados y las de sus verdugos, son congruentes con el resto del macro escenario y con las dos escenas que están frente y debajo de estos dos anónimos mártires de la lucha popular comunista y agrarista. Una manifestación de la Liga de Comunidades Agrarias, a cuya vanguardia van tres campesinos, uno descalabrado, que son interceptados por fusileros que no se ven y por un brazo que empuña una pistola escuadra. Otra manifestación que esta vez es contenida a culatazos, disparos y gases lacrimógenos de policías y fascistas. Los manifestantes, algunos heridos, están defendiendo el derecho de Huelga y repelen la agresión arrojando piedras a los represores. El pueblo inerte es rodeado, acosado y atacado por los fascistas y antisemitas y no son respetados los Artículos 27 y 123 de la Constitución burguesa. Pero la escena

no está representando la vigencia de los sanguinarios métodos porfiristas, sino que denuncia a la nueva fuerza siniestra que amenaza no sólo a México, sino al mundo: el fascismo, con su programa anti comunista, xenófobo, anti semita.<sup>543</sup>



Un grupo, de «cristeros» o tal vez «camisa dorada», de la jerarquía, tal vez una familia, que posan en posición solemne con una bandera seguramente tricolor que en el centro tiene estampada la imagen de la Virgen de Guadalupe y el águila imperial.

Hay un antípoda del *lumpen* de los “camisa dorada”, en el magno escenario del Muro Sur, en la otra imagen que continúa proyectando al pueblo en plena movilización callejera. Se trata de una figura también popular, sólo que esta vez no usa el camisón y el calzón blanco de manta de algodón, ni el modesto sombrero de petate, ni tiene apariencia de indio, Diego lo identifica como “un compañero de los obreros y campesinos” mexicanos, “un agitador de las masas que les indica el camino de la rebelión” (Campos de la Rosa, 1999, pág. 102). Esta figura viste con *overol* azul, elegante gorra y es un hombre de aspecto más bien de obrero soviético, al que debemos reconocer como transformación dialéctica del “hombre del pueblo” del escenario del Muro Norte (México Antiguo). Los hombres del pueblo, soldados, marineros, obreros y otros tipos (no

hay mujeres), una masa en actitud de rebeldía, son atraídos por un líder del Partido Comunista (no son “siervos cristianos” a los que “apóstoles predicán la doctrina de Cristo”). Por encima de ellos se ve la “trinidad revolucionaria”, el campesino, el obrero y el soldado con carrilleras o cartucheras y máscara antigás. Una mano empuña el martillo y otra la hoz que se cruzan haciendo la estampa de la bandera roja. Al fondo, en un esbozo, la masa del pueblo en pleno levantamiento armado, cuyo torrente desemboca en la escena anterior. Otra revolución se ha cernido en lo que parece ser el centro de la Ciudad de México, hay avionetas que surcan el cielo, sobre una plaza incendiada.



Fragmento del Muro Sur del *fresco* de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México. Las masas populares son convocadas a la revolución socialista (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Detalle del Muro Sur (México hoy y mañana) del fresco de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México. Continuación de la escena anterior «Colgados por comunista y por agrarista», es decir, por “incitar a la rebelión”. A los colgados, en las Haciendas Coloniales, en la dictadura de Porfirio Díaz, en el movimiento armado revolucionario y durante la guerra cristera, solían dejarlos a los lados de las vías del ferrocarril o en los arcos, en la entrada de los pueblos grandes.



Detalle del *fresco* de Diego Rivera del Palacio de Hernán Cortés en la Ciudad de Cuernavaca. Los colgados de las Haciendas Coloniales en el Estado de Morelos (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Reproducción de un grabado de Leopoldo Méndez, publicada en el No. 3 de la Revista *Frente a Frente*. El obrero y el campesino se enfrentan a los monstruos fascistas, a Hitler, los falsos líderes y a la organización Acción Revolucionaria Mexicanista (ARM) conocidos como Camisa dorada. El 20 de noviembre de 1935, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios había convocado a una manifestación en el Zócalo de la Ciudad de México, frente al Palacio Nacional. Ahí mismo se dieron cita los de la ARM y hubo una confrontación con saldo sangriento. Ese mismo día, adentro, en la Escalera de Palacio Nacional, Diego Rivera daba fin a su fresco de la “epopeya del pueblo mexicano”, estampando-pintando su firma sobre una relumbrante hoz, la cual forma parte de un conjunto de armas que están ocultas, detrás de la maestra y debajo de los pies de los campesinos de la liga agraria y de las campesinas que recogen el trigo. Era el primer año de la presidencia del general Lázaro Cárdenas.

Entonces, tenemos que Diego Rivera, en esta parte del enorme *fresco* y desde este ángulo, proyecta la imagen o el cliché del “hombre del pueblo”, pero que ahora se ha transfigurado por efecto de la dialéctica histórica y de la Historia Nacional, en un luchador social y abnegado comunista. Otra figura de héroe, “cualitativamente” diferente a los “héroes de la patria” del centro del *fresco* (los indios aztecas, los independentistas y los revolucionarios) que nuestro pintor reivindica en su pintura para la historia no sólo de México sino también de la historia del proletariado mundial. Los contenidos de este Muro proporcionan material incluso para historias muy concentradas, como lo comentamos respecto de los *filmes* Río Escondido y Amor Indio (la famosa *María Candelaria*). El “agitador” que está casi en el centro del Muro, bien puede ser la pareja sentimental de la maestra que está sentada abajo (Cristina Kahlo), también destacada por rojo del *sweater*, enseñando al niño las verdaderas ideas sociales y de cultura proletaria, que le ayudarán a liberarse de la patraña de la Iglesia Católica. Este “mexicano” socialista o comunista está por encima de la masa y que aseveraba Diego Rivera que no se trataba de un predicador, sino explícitamente de la vanguardia marxista-leninista (anti-estalinista), que los campesinos y obreros mexicanos podrían reconocer como uno de los suyos. Así, se puede ver que es un hombre moderno, pero, de nuevo tipo, honesto y comprometido con el pueblo, obviamente el antípoda del degenerado *lumpen* que representa el Camisa Dorada, más bien un “traidor a su clase” y a su “raza”.

Y de hecho hay toda una producción cinematográfica, aunque es a partir de los 1940 que surge, a la par del llamado “cine de charros”, un cine urbano o ciudadano en donde se colaron las figuras populares de Diego Rivera, sobre todo estas que están más o menos perfiladas en los remolinos de las manifestaciones. Un cine de *gánsteres* en donde aparecen los *lumpen* (aunque más sofisticado y edulcorados y de la tipología que propone Juan de la Cabada y sus Camisa Dorada). Hay en especial una película que a manera de sátira o farsa, nos muestra ese mundo del “luchador comunista” al que intentan usar y sobornar unos falsos líderes de izquierda que en realidad forman parte del oficialismo, clientelismo, *gansterismo* o pistolero sindical que mantenía a raya a toda manifestación o expresión de lucha autónoma popular y de pensamiento. La parodia lleva como título *Dicen que Soy Comunista* y va con dedicatoria al veterano líder de

izquierda el licenciado Lombardo Toledano, viejo conocido de nuestro pintor, pues el protagonista o héroe de la película, un tipógrafo y joven inquieto e inconformista de un barrio obrero se llama Leobardo Tolentino. Nos parece que veladamente también es una sátira a todo lo que representaba Diego Rivera.<sup>544</sup> De manera que ahí tenemos, proyectado en el muro sur, otro de los arquetipos diegoriverianos.



Nítida imagen del 20 de Noviembre de 1935, cuando los “Camisa dorada” se presentaron en un “desfile patriótico” en un número de más de 3000 queriendo ingresar a la Plaza del Zócalo y apostarse frente a las puertas del Palacio Nacional. Fueron repelidos por un grupo de 200 aguerridos sindicalistas y taxistas, dirigido por los de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). En la escena, uno de los trabajadores del volante arremete contra un jinete de los “Camisa dorada”.

# El fascismo sangra al proletariado Mexicano

La jornada del 20  
de noviembre de  
**1 9 3 5**

Por R. GOMEZ LORENZO.

**H**ASTA el 20 de noviembre de 1935, todos los ataques, todas las sangrientas provocaciones de la banda fascista, conocida con el nombre de "camisas doradas," habían quedado impunes. Actuando por sorpresa y retirándose enardecidamente, después de la agresión, los encamisados de la A. R. M. fueron ampliando poco a poco el radio de sus actividades, y así pasaron del ataque exclusivo a los comunistas y a quienes ellos calificaron como tales, al ataque "puro" a todos los sindicatos y obreros huelguistas.

Al margen de cada movimiento de huelga, de cada mitin o manifestación proletaria, el ensoberbecido grupito fascista, lanzaba las más desecradas amenazas y los más bajos insultos. Naturalmente, las columnas de la prensa burguesa estaban amorosamente abiertas para esta obra de "orden público."

Las protestas de las organizaciones obreras y estudiantiles, de los intelectuales revolucionarios, de las agrupaciones de mujeres, del propio Senado de la República, se habían ido estrellando una tras otra en el escudo de influencias que interponía a favor de la A. R. M., según se ha dicho luego con pruebas documentales, el señor general Saturnino Cedillo, Secretario de Agricultura y Fomento. De este modo la banda antiobrero de Nicolás Rodríguez contaba prácticamente con un fuero que le permitía tener una organización semi-militar, portar armas blancas y de fuego, hacer desfiles públicos en formación y aun usurpar los grados del Ejército Nacional.



El momento en que uno de los volantes de la banda del Frente Unido del Volante derriba con su coche a uno de los "camisas doradas", marchando a 20 kilómetros por hora.

La Revista *Frente a Frente*, en el número 3 del mes de mayo de 1936, publicó extensa nota (dos planas centrales) en donde da su versión de los ataques y las provocaciones perpetrados por los "de la banda fascista, conocida con el nombre de «Camisas doradas», alentados por la jerarquía católica y otras fuerzas de derecha, quienes habían quedado impunes, protegidos por los gobiernos del "Maximato", es decir por el «Jefe Máximo» Plutarco Elías Calles.



### 7.5. QUETZALCÓATL, UN ARQUETIPO FRANCISCANO «REENCARNADO» EN KARL MARX, UN *SUI GÉNERIS* MASÓN

Regresamos ahora al Muro del México Antiguo, que lo habíamos dejado anclado en el tema del “hombre del pueblo”, el del ritual de las “guerras religiosas”. Ahora vamos a visualizar el tema de La Serpiente Emplumada o mito de Quetzalcóatl, que en nuestra perspectiva es uno de los más destacados y significativos arquetipos “mexicanos”, que Diego llevó a esa parte de su *fresco*. Sólo trazaremos algunos elementos que lo constituyen.

En cuanto al origen del mito actualmente hay un debate de fondo, que les era ajeno a Diego Rivera y a todos los de su generación, dado que, al parecer, no albergaban dudas sobre “el origen prehispánico del mito”. A todas luces Diego pinta el Muro Norte, al cual asignó el nombre de México Antiguo, basado en la leyenda de Quetzalcóatl. Desde luego eso era coherente con el imperativo del proyecto de refundar una Cultura y una Historia Nacional en la que se apoyaría discursivamente el nuevo régimen pos revolucionario. Ahí, representó a un pueblo realizando armónicamente diversas faenas. Pintó, como paisaje de fondo, en el que van a transcurrir los “acontecimientos”, parte de la cordillera volcánica y el Valle de Anáhuac como signos del “paisaje mexicano” y como tributo a su maestro José María Velasco.<sup>545</sup> Además, se ha dicho que los dos edificios representan las pirámides del sol y la luna de la antigua Teotihuacán. Si bien no es la primera vez que pinta al fresco figuras y motivos prehispánicos, pues ya lo había hecho en la escalera de la SEP, ahora lo hace de manera monumental.<sup>546</sup> Desde luego que el paisaje no es un elemento figurativo, pero bien que pinta una atmósfera, que es la atmósfera primigenia del pueblo de los mexicanos, en este caso un pueblo que viviría en una especie de Edén, a no ser porque también trabaja, aunque el arte por ser espiritual casi no es trabajo, y es un pueblo también enfrascado en la guerra.



Fragmento del fresco *El Entierro del obrero* (Diego Rivera, 1924), en la Escalera de la SEP, en Ciudad de México. Tal vez la primera pintura del realismo social, los obreros portan banderas rojas mientras entierran a uno de sus compañeros. En el fondo se puede advertir la Cordillera Volcánica y en el cielo de nubes dos alegorías (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Óleo de José María Velasco, El Valle de México desde el Cerro del Tepeyac, en el horizonte la cordillera volcánica (1894).



Fragmento del *fresco* de Diego Rivera del Muro Norte de Palacio Nacional, en Ciudad de México. Diego repite el tema del “paisaje mexicano”, aunque aquí tiene un sentido netamente simbólico, pues funciona como señal que identifica a la “ciudad de los gigantes”, la antigua Teotihuacán (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Pero no cabe duda, la figura protagónica es Quetzalcóatl, a la que pinta bajo su apariencia humana y divina. Vemos a Quetzalcóatl en su función de Sacerdote, en posición sedente, portando su atavío que lo hace único ante los demás; y en la misma escena volvemos a ver al personaje, pero ahora en retirada hacia el Este y subido en la Serpiente Emplumada, a la que también podemos observar surgiendo o entrando en el Volcán en erupción. En la parte superior del arco pintó a Tonatiuh, el sol, asomándose en posición invertida iluminando todo el escenario y advirtiendo que los hombres han incumplido los sacrificios que le deben tributar. Algo terrible o fatal sobrevendrá.



Fragmento del fresco de Diego Rivera del Palacio Nacional, en Ciudad de México. Quetzalcóatl como héroe civilizador, a punto de cometer una falta (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Antes anotamos dos cuestiones.

1) Podemos descartar que Diego haya plasmado sus imágenes a partir de los “datos arqueológicos”. No sólo por el incipiente estado de la investigación de esta disciplina, sino por el estado de confusión derivado de una “metodología” que insistía en fundir mecánicamente las “fuentes arqueológicas con las fuentes históricas”. Los que venían operando explicaciones del pasado prehispánico,

partiendo de los Cronistas, entre los siglos XVI–XVIII habían sido teólogos y ya durante el XIX escritores, literatos y periodistas laicos y luego los arqueólogos mezclados con antropólogos. También los hombres de la Iglesia continuaron con sus exégesis, por ejemplo el padre Ángel María Garibay, quien estaba convencido de que sus hermanos franciscanos de verdad habían bebido de “fuentes más antiguas” al siglo XVI, incluso en unos supuestos manuscritos en la lengua de los antiguos mexicanos, el náhuatl.<sup>547</sup>



Detalles del fresco de Diego Rivera del México Antiguo en Palacio Nacional de Ciudad de México. El pueblo de los idílicos artistas y trabajadores, no son simples trabajadores, pues visten con mantas de algodón y cultivan artes. Arriba y en el fondo se puede ver a un *Amantécatl* labrando figuras en un “mosaico de finas plumas”. Abajo, mujeres fabrican un lienzo de algodón en un telar de cintura (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



2) Nos resistimos a pensar que Diego Rivera, en este Muro, simplemente ha plasmado una versión marxista del “comunismo primitivo mexicano”, o como suele pensarse, que se trata de una representación “romántica” o “idílica” sobre los antiguos mexicanos. Una versión en la cual a Diego sólo le interesaba mostrar un pueblo viviendo en el mejor de los mundos posibles. Es decir, que el de los antiguos mexicanos era un pueblo trabajador, entregado no sólo a la actividad productiva que le permite satisfacer sus necesidades, sino también consagrado a las artes que lo alimentan espiritualmente. Un pueblo poseedor del ‘genio’ de Quetzalcóatl, el gobernante sabio, virtuoso, valiente, inteligente, piadoso, buen guía, cuya imagen paradigmática admira y sigue. Recordemos que nuestro pintor basó la confianza de su proyecto pictórico, por una parte “en el estudio de las manifestaciones del arte popular” y, por otra, “en (el estudio de) las ruinas de nuestro asombroso pasado”; pues de este último el artista —decía Diego— puede sacar mucho provecho, pues es cuestión de estudiar, analizar el arte maya, el azteca, el tolteca los cuales son un arte en sí mismo.

Pero concentremos esta valoración del arquetipo de Quetzalcóatl y del pueblo de los mexicanos, dejando en suspenso si Diego se inclina por verlos como un idílico pueblo comunista, o como un domesticado pueblo de protestantes.

El escenario que pinta Diego del México Antiguo es muy elocuente, pues muestra lo que nos indican los Cronistas (y los pictogramas). Observamos un Sacerdote, que preside una reunión en donde este instruye a su pueblo y sabemos que se trata de Quetzalcóatl porque está investido de los atavíos (atributos) del personaje, tal y como está representado en los pictogramas:<sup>548</sup> mitra en la cabeza, penacho de plumas (*quetzalli*); la mitra tiene manchas, como el cuero del tigre; la cara y el cuerpo teñidos de negro; camisa como sobrepelliz labrada, que le llega hasta la cinta; orejeras de turquesas, de labor mosaico; collar de oro del que le cuelgan, unos preciosos caracolitos marinos; lleva a cuestas, por *devisa*, un plumaje, a manera de llamas de fuego; calzas de la rodilla abajo, de cuero de tigre, de las cuales penden unos caracolitos marinos; calza sandalias teñidas de negro, revuelto con marcasita; en la mano izquierda porta una rodela, con una pintura con cinco ángulos, un caracol cortado o joya de viento; en la mano derecha un cetro, corto, a manera de báculo de obispo que en lo alto

era enroscado, muy labrado, de pedrería; la parte por donde sujeta el báculo, es como una empuñadura de espada. He aquí al gran sacerdote del templo, al héroe civilizatorio Quetzalcóatl.



La imagen de Quetzalcóatl que está pintada o representada en el Códice Florentino. La figura está portando los mismos “atributos”: la mitra, las orejeras de turquesa, un collar de oro con caracoles marinos, el penacho de plumas de quetzal, las calzas y las sandalias, y en la mano izquierda, una rodela o escudo con la imagen del caracol cortado o joya de viento, un cetro en la mano derecha.

La figura de Quetzalcóatl está respaldada por las majestuosas pirámides del Sol y de la Luna de “la ciudad de los dioses”, Teotihuacán. Aquí tropezamos con la confusión “metodológica” que decimos atrás, pues hasta 1940–1942, los arqueólogos solían confundir o identificar Teotihuacán con “la Tula de los toltecas mencionados por las fuentes”. Por ejemplo, decía don Wigberto Jiménez, atribuían a un personaje de la Crónica llamado *Mixcoatl–Camachtli*, un especie de Gengis–Khan, la fundación o “conquista” de aquella gran ciudad “del valle de

los gigantes” o de los dioses (Jiménez Moreno, 1954, págs. 55–58). En todo caso, Diego sólo quiere hacer patente la idea de unos antiguos mexicanos que no eran un simple pueblo primitivo, aunque la “leyenda de Quetzalcóatl” adoleciera de elementos primitivos. A continuación vamos a parafrasear y concentrar y luego comentar el famoso relato franciscano, apoyados en las “traducciones” que don Ángel María Garibay nos dejó de famosos manuscritos en lengua náhuatl.

La imagen del héroe se ha forjado en complejo contexto de mitos sobre “el origen de los hombres”, que son restaurados una y otra vez por “los dioses”. Ahí interviene Quetzalcóatl como divinidad creadora. Desciende a una especie de reino de la muerte en donde va a rescatar unos huesos que contienen el “germen de la vida”.<sup>549</sup> Luego aparece otra leyenda, la de la creación del Quinto Sol, en donde el Sol manda a sus hijos a nutrirle a él y a la Tierra Madre “con el sustento de la sangre”. Pero al ver que los “creados” en vez de cumplir se entregan a “una vida fácil y resbaladiza”, por lo tanto el Sol enojado provocará con los hombres se destruyan entre sí.<sup>550</sup> En el itinerario, los dioses siempre piden sacrificios de sangre. Los exégetas modernos son capaces de visualizar en los mitos, la misma juventud de Quetzalcóatl, pues están interesados en apresurar el paso para ver la parte final en donde se “relata” la huida del héroe. Aseguran Crónica que en “el ciclo del poema de Quetzalcóatl”, es posible atisbar incluso “la vieja cultura de Anáhuac, aun antes del florecimiento de Tenochtitlán” (Garibay, 1987, págs. 275–329).

Terminemos con el cuento, en el que decimos se basa la recreación figurativa de Diego Rivera. En otro poema —dice el buen padre Garibay— resulta que los huesos (el rostro) que buscaba el héroe, eran los de su padre al que posiblemente los magos habían matado (*Ya mataron a tu padre, allá lejos yace, allá lo fueron a enterrar*). El héroe se ha movilizó convocando a sus animales (el tigre, el águila, el lobo, el *cuetlachtli*). Se avecina la caída del rey sacerdote y su ruina espiritual. Sahagún, que en realidad es el que relata, introduce tres magos (Tezcatlipoca es uno, Ihuimécatl otro, Toltécatl el tercero) que ponen mil trampas a *Ce-Acatl* Quetzalcóatl. La historia se completa con otro relato en donde se afirma que el héroe nunca consintió en ofrecer sacrificios humanos, aunque los magos trataron de seducirlo. Al final todo el



ardid funcionó, pues los magos hicieron flaquear al campeón de los ascetas: le llevan mujer, “vino” (pulque), carne “y la alegría de la ficticia felicidad de la embriaguez”. Luego uno de los magos le acercó un “espejo” para que el Sacerdote se mirara avergonzado. Y así, una tras otra, van avanzándole otras tentativas para corromperlo, siempre atiborrándolo de pulque (gula, vanidad, lujuria). Sobreviene la famosa huida de Quetzalcóatl y éste manda que vayan precediendo su viaje hacia el misterio “las aves de polícromos plumajes: el quetzal de verde reluciente, el azul zorzal, la roja guacamaya”. Luego “le saldrán al paso y le formarán la pira funeraria”. Al llegar a la orilla del mar divino, el otrora valiente Quetzalcóatl se detiene y llora. Se viste con su atavío de plumas de quetzal, luego él mismo se prende fuego. Fueron a verlo todas las aves de bello plumaje que lo llevan al cielo en donde entra. Y termina el relato: “los viejos dicen que se mudó en lucero del alba, el que aparece cuando la aurora” (Garibay, 1987, págs. 315–317).<sup>551</sup>



Detalle del Muro Norte, del fresco de Diego Rivera de Palacio Nacional, en Ciudad de México. El Sacerdote Quetzalcóatl representado con todos los atributos que refiere el Códice Florentino, aunque aquí no está teñido de negro, y se ve como un hombre “blanco y barbado”. La jícara que le ofrecen ¿acaso es el pulque que lo hizo derrumbarse? ¿el personaje es el mago Tezcatlipoca? (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Además del propio de Quetzalcóatl, advertimos otro arquetipo, aunque este se encuentra subyacente en el relato anterior y tiene dedicatoria para el pueblo mexicano. Está entretelado entre el padre franciscano que pasados algunos años, lustros o décadas (en el siglo XVI), de la Conquista, se empeña en “convencer” a los indios, a los cuales ve como a unos niños, de que es necesario se pongan a “pintar” la “historia de su religión”, con el propósito de que la descarten por falsa y (en consecuencia) “se conviertan” a la verdadera Fe. Luego, ya en la época de los edificadores de la Historia Nacional (1857–1957), se advertirá que en “estas curiosas historias que los indios informaban al padre Sahagún”, es posible que ahí se resguardaran ecos del pasado de los más antiguos mexicanos. De manera que —lo reconoce el padre Garibay— los hermanos de la Orden, Fray Diego

Durán, Tezozómoc, etc., para consumar su misión “dependen de un documento en náhuatl redactado por un indio mexicano”. Y luego se va dejando ver de dónde viene sacando hebra el *indianismo* (pre indigenismo) o versión seráfica de la Conquista, pues el indio es un niño que “se siente mexicano ligado a la tierra en que vive” (Texcoco), una “tierra de promisión”. Así entonces, “el indio no es un vencido, es un hermano”, el cual, con su “visión directa (al fin) abrió los ojos de la mente en aquel mundo que se derrumbaba”. Así, en parte al menos, concluye el buen filo franciscano, el padre Ángel María Garibay.

Es aquí en donde entra Diego Rivera, un ateo confeso, aunque no indiferente a la “religiosidad popular”. Pero antes de interrogar al pintor, nuestro guía de Palacio ya nos había deslizado las “teorías” sobre el hombre blanco y barbado que se ve en el centro del Muro de México Antiguo. El guía barajó las teorías conocidas: la de Kukulcán que era el mismo Quetzalcóatl; la de Votan que sería confundido con Budha (supuestos encuentros entre occidente de América y oriente de Asia, vía los misioneros). Mucho tiempo antes de llegar los españoles a tierras Americanas, alguien había plantado cruces, especies de “señales de la cruz”; por su parte los islandeses de Eric el Rojo habrían descubierto América antes que Colón; Quetzalcóatl —afirmaban— habría sido un misionero islandés, etc.<sup>552</sup> ¡Todos se “confundieron”! los algonquinos, los iroqueses, los cherokees, los caribes, los maya, los tolteca, los muiscas, los aimara y un largo etcétera. ¿Pero de qué se confundieron? ¿A quién confundieron? No, por cierto, a Hernán Cortés con Quetzalcóatl. Confundieron al falso dios con el dios verdadero.<sup>553</sup>

Diego recrea plásticamente una leyenda, pero coge el “toro por los cuernos”. Recordemos que entre el boceto de 1925–1929 y la ejecución del fresco en este Muro del *México Antiguo*, el pintor decidió conservar las mismas características formales y de contenido; pero en cambio, hizo notorias modificaciones en el Muro *México de hoy y de mañana*. En vez de figurar nuevamente el Volcán por el que desciende la Serpiente Emplumada (Quetzalcóatl), pintó en la cúspide una sobresaliente imagen del autor de *El Kapital*, otro libro que también está diseñado para instruir al pueblo. Entonces, una vez que hemos visitado la leyenda del México Antiguo, es más fácil, para nosotros, exponer las razones por las que pensamos que nuestro pintor equipara los dos iconos,

el del antiguo mexicano *Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl*,<sup>554</sup> con el del moderno alemán e intelectual revolucionario Carlos Marx. Y en esto vamos a seguir a Juan Rafael Coronel Rivera, quien hace tiempo sugirió un camino para otra interpretación al margen del materialismo dialéctico u otras, un camino que el anunciaba como ‘esotérico’.

Según el gran coleccionista de arte y nieto de Diego Rivera, en los años en los cuales ejecutaba la primera etapa de su pintura mural, el pintor se incorporó a una organización conocida como *La Hermandad Rosacruz Quetzalcóatl*, en la que también estaban afiliados importantes colaboradores de los gobiernos de Álvaro Obregón y de Elías Calles, algunos amigos del propio Rivera como don Ramón P. De Negri, don Marte R. Gómez, antropólogo Manuel Gamio, profesora Eulalia Guzmán y otros.

En varios de los espacios intervenidos en el edificio de la SEP, se pueden observar elementos que no sólo otorgan significado al movimiento marxista-leninista mexicano, sino que también —dice J. R. Coronel Rivera— constituyen simultáneamente “una simbología esotérica”. Las señales son abundantes, destacándose las series de *Apoteosis* de figuras de Cuauhtémoc (el último *tlatoani mexicana*), de Emiliano Zapata, Otilio Montaña, Felipe Carrillo Puerto. Los tres “mártires de la revolución agrarista socialista”, que Diego volvió a pintar en el mural de Palacio Nacional, que por cierto dieron gran disgusto a José Vasconcelos y tampoco debió ser del agrado de Obregón ni de Calles, enemigos de Zapata (Coronel Rivera J. R., 2006, págs. 28–33) El uso de la simbología masónica también es patente en el edificio mismo del Palacio Nacional, por ejemplo en lo que fue el Salón de la Cámara de Diputados y en el pequeño Salón del Senado de la República, etc. Pero Diego especialmente aplicó los símbolos en las grisallas y frescos de los Muros del Palacio Nacional.



A la izquierda, la heroización de Emiliano Zapata (apoteosis), en un tablero de la SEP (Diego Rivera, 1928). A la derecha *grisalla* en un pasillo del segundo piso del Palacio Nacional (Diego Rivera, 19...) Un homenaje a la Cultura del México Antiguo, que antes de la Conquista “fabrica y aporta”, múltiples conocimientos, los mexicanos. Este mexicano de la antigüedad, entre otros objetos, porta símbolos masones del ‘Arquitecto del Universo’, por lo que “los mexicanos cuadran en el mundo” (Fotos digitalizadas: Rubén Espinosa Cabrera).

En mitad de la década de 1920, cuando la jerarquía católica criticó lo que consideró los excesos de un Estado revolucionario que se proclamaba laico, vemos a Diego Rivera ligado a *La Hermandad Rosacruces* y —dice su nieto— también a la Organización Solidaria del Movimiento Obrero, de filiación católica, que sostenían que “el reparto de las tierras no se oponía a las enseñanzas de nuestro Señor Jesús Cristo”. Al parecer, Diego hizo dibujos para esta organización de tipo jesuita, obrerista y campesinista, que proclamaba que “el corazón de Jesús (también) está abierta para los campesinos (mexicanos)”. En fin, que Diego, a su manera, se involucra y aplica para su pintura la figura del *deus ex machina*

(Coronel Rivera J. C., 2006, pág. 29). Esta tipo de implicación la evidenciaron en su momento tanto Raquel Tibol como el propio Coronel Rivera.<sup>555</sup>



Diego afirmó que había regalado a *La Gran Logia Quetzalcóatl* una pintura en tela de la Serpiente Emplumada. También afirmó que pudo observar a varios secretarios del Gobierno como a don Ramón P. de Negri y otros, participar en ceremonias nocturnas subidos en pirámides de Teotihuacan. Como atención dice que luego fue invitada a actos culturales y artísticos celebrados por tal asociación. Coronel Rivera, por varias señas, dice que tal vez fue pintada en 1927 y que su abuelo fue el primero que “recuperó la imagen mitológica de Quetzalcóatl para la iconografía del arte moderno del siglo xx”. Figuras geométricas, rosas y bandas o plumas de colores que parecen movidas por el viento. La forma geométrica, también es un compás abierto que resguarda a los mexicanos (Tibol, 1990) y también (Coronel Rivera J. C., 2006, pág. 197).



Grisalla de la Serpiente Emplumada, con la hoz y el martillo y la estrella, en una de las sobrepuestas del pasillo de la SEP (Diego Rivera, 1928). La hoz y el martillo puede ser símbolos bolchevique o bien símbolos de los Rasacruz, pues el martillo representa lo masculino y la hoz lo femenino (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



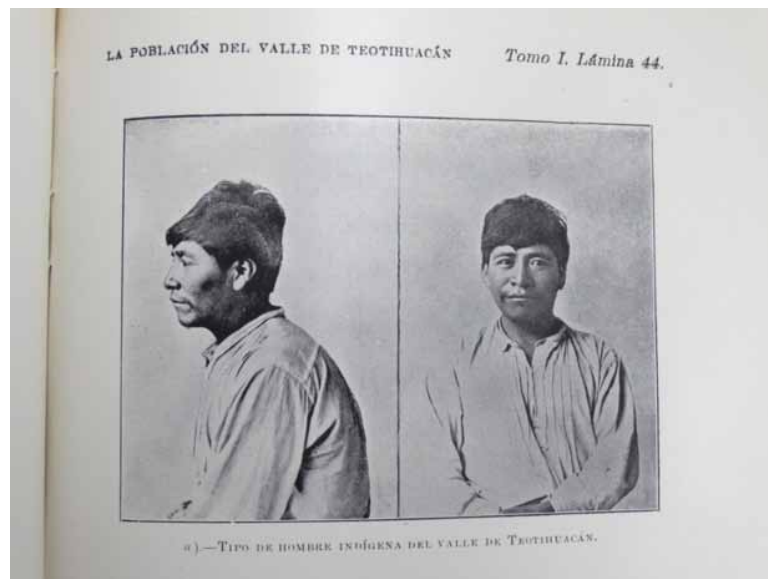
Escultura de *Ehécatl Quetzlacóatl* (Serpiente Emplumada del Viento) en basalto, de la colección del Museo Nacional de Antropología e Historia, de Ciudad de México. Aquí, la serpiente emplumada es la representación del viento y puede ser de los modelos de Diego Rivera para su tela obsequiada a La Hermandad de los Rosacruces (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

En esos años, el antropólogo y miembro de *La Hermandad*, Manuel Gamio, había propuesto el estudio de las ‘teorías del mestizaje’, lo que activó los llamados estudios de antropología física sobre determinadas poblaciones o pueblos de indios, en especial Gamio llevó a cabo un estudio “completo” de los habitantes del Valle de San Juan Teotihuacán. Querían conocer a ‘las razas’ de México, pero en “forma científica”. De manera que hicieron todo tipo de estudios sobre el modo de vida y las costumbres de los indios, sin faltar los “estudios antropométricos” que incluían imágenes fotográficas de cada uno (fueron cientos) de los pobladores. M. Gamio organizó un equipo multidisciplinario en donde incluyó a los pintores, por ejemplo a Francisco Goitia y a Diego Rivera, los cuales acudieron al llamado y, libreta y lápiz en mano, se hicieron presentes en Teotihuacán, entrando en contacto directo con los pobladores, haciendo toda clase de dibujos, bocetos y apuntes, mientras los modelos les dejaron ver las “ancestrales” miserables industrias domésticas de su diario trajinar. Parte de su trabajo consistía en pintar los rostros y las cabezas y cuerpos de los indios, para intentar conocer al “verdadero México” y a los “verdaderos mexicanos.”<sup>556</sup> Diego utilizó este material documental y fotográfico para elaborar sus propias imágenes mexicanas, de ahí vienen todos esos campesinos y obreros de piel morena, nariz picuda o chata, complexión gruesa y calzones blancos que multitudinariamente “poblaron” los muros de la SEP. Según Coronel Rivera, las imágenes fueron tan abrumadoras que los murales vinieron a “sustituir la realidad” (Coronel Rivera J. C., 2006, pág. 29).





Imágenes tomadas del libro de Manuel Gamio «La Población del Valle de Teotihuacán» de 1922. Arriba y abajo, algunos integrantes del pueblo de San Juan Teotihuacán a los cuales se les hicieron “estudios convencionales” de antropología física, incluyendo los antropométricos. Según J. R. Coronel Rivera, son el tipo de modelos de Diego Rivera (Consultado en la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia).



Pues bien, en el libro *La Población del Valle de Teotihuacan*, el antropólogo Manuel Gamio, como dice Coronel Rivera, hizo “varios guiños a sus cófrades Rosa–cruces”, imprimiendo una iconografía heterodoxa de símbolos masones, por ejemplo la cualidad purificadora del fuego que también Diego trasladó a sus tableros de la SEP y muchas más, terreno al que no entraremos.<sup>557</sup>

En los bocetos de 1925–1929 se puede observar más fácilmente la idea de integrar la composición, entre el Muro Norte y el Muro Sur que están separados por el Muro Occidente, tanto por las figuras del Sol que en el *México Antiguo* por un lado se asoma y en el *México de hoy y mañana* se oculta. También, los muros, se integran por la Serpiente Emplumada, que en el Norte se introduce en la boca del volcán para incinerarse, mientras que en el Sur emerge enroscada y descendiendo del mismo volcán. En ambos es patente la figura de Quetzalcóatl y es muy explícito que Diego Rivera consuma, a su manera, la leyenda de este ícono de íconos del mexicanismo, además de que aparentemente hace su propio “guiño” a *La Hermandad de los Rosacruces* y no solamente es la recreación plástica de un mito “precolombino”, por medio del cual, además, prolonga un naturalismo y/o primitivismo a lo Paul Gauguin [sic] ya experimentado en los tableros de la SEP.<sup>558</sup>

En la leyenda, nuevamente franciscana, se busca hacer coincidir el apagamiento del Quinto Sol con el retorno de Quetzalcóatl, el cual va a ser “confundido” con Hernán Cortés, por unos aterrados mexicas, empezando por “el emperador” Moctezuma II. Las escenas del desembarco y del “encuentro” de Hernán Cortés y Moctezuma II, mediado por la Malinche, el pintor las trasladó como *grisallas*, al mural del Palacio de Cortés de la ciudad de Cuernavaca. El tema de ese mural encargado por el embajador gringo (D. Morrow), que pinta simultáneamente al fresco México Antiguo del Palacio Nacional, es también una re presentación de la Historia de México, *De la Conquista a la Revolución (Historia del Estado de Morelos)*, en donde el ícono o los íconos centrales son el independiente José María Morelos y Pavón, figura ya canonizada por el nacionalismo (autorretrato de Diego) y Emiliano Zapata que, al final del fresco, ha domesticado el caballo blanco del conquistador, cuyo descendiente un abusivo hacendado y explotador de los ingenios azucareros del Estado de Morelos, yace derrotado a sus pies.

Moctezuma II, y con él todo el pueblo mexicano, ha sido vengado por el patriota revolucionario y ahora ya apoteósico Emiliano y no hay confusión, pues el mensaje es: todo tipo de invasores, sean los Monarcas españoles o sean los Imperialistas gringos tarde o temprano serán derrotados. Morelos–Diego–Zapata miran hacia el pueblo de Anenecuilco, la cuna de Emiliano, y es por tanto el arquetipo que funda un nuevo tipo de héroe mexicano. Evidentemente son imágenes antípodas, curiosamente no las de Moctezuma II con la de Cortés, sino la del caudillo y natural “hijo del pueblo” Zapata, jefe de la resistencia, con la del “aventurero y codicioso” e imperialista Extremeño.



Izquierda, del fresco De la conquista a la revolución de Diego Rivera, en Palacio de Cortés de Cuernavaca, figura derrotada del desdendiente del conquistador a los pies del héroe vengador, domandor de caballos y revolucionario. Derecha, del fresco de Diego Rivera, en el Palacio Nacional, ciudad de México, el intruso conquistador en plena batalla, apoyado por los guerreros tlaxcaltecas. Forman el arquetipo del hombre sencillo del pueblo que puede agigantarse v.s. el ambicioso y ventajoso hombre que sólo ve por sí mismo (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Diego Rivera medio negó, medio aceptó formar parte de la masonería, decía simplemente que la «Rosa Cruz» no era una rama de la masonería. No obstante, se puede ver que nuestro pintor, tiene en común su interés por los filósofos clásicos, vía los propios del renacimiento, aunque en el caso del pintor su interés está centrado en determinados pintores del renacimiento. Esto es patente, pues el Mural del Palacio Nacional, está construido, mal que bien, con técnicas del renacimiento, aunque esto no hace a nadie masón, pero sí del gremio de los constructores. En la gran pintura al fresco, nuestro pintor ha dejado expuesto el evidente símbolo de la *Hermandad Quetzalcóatl* la imagen de donde los Rosacruces mexicanos tomaron su nombre, pero esto tampoco hace a nadie masón, a lo sumo mexicano o indianista. Ahora bien, figuración de la Serpiente Emplumada, se desdobra, de un lado, en la imagen mitológica del Sacerdote y Gobernante Quetzalcóatl y, de otro lado, en la figura protéica y ya de por sí apoteósica del Carlos Marx, guía de los campesinos, obreros y soldados mexicano, que históricamente emanciparán a la sociedad entera, rompiendo sus propias cadenas (Marx–Quetzalcóatl), acompañados o a pesar del Partido Comunista Mexicano.



Hay que recordar brevemente que para los Rosacruz, el estudio de la naturaleza —facultades instrumentales de por medio— es el medio que les permite alcanzar una “visión espiritual” del universo (MacNulty, 2006, págs. 45, 71).<sup>559</sup> Y Diego se identificaba con estos porque esencialmente eran materialistas, de los que sólo admiten “diferentes estados de la energomateria” basándose en “algunos conocimientos ocultos del Egipto, de Amenotep IV y Nefertiti” (los famosos seguidores de Hermes Trismegisto) (Tibol, 1990). Podemos observar que a Diego Rivera le cautivaba este aspecto de la “religión precolombina”, que supuestamente entre sus mitos cosmogónicos y astronómicos tenían al Sol como “creador de todas las cosas y causa de ellas”. *Teotl* el Sol y *Tonatiuh* su accidente o apellido “el que va resplandeciendo”, existiendo entonces un Sol tierra, un Sol viento, y un Sol fuego y otro Sol agua, que es complejo pues es Atonatiuh. Cuando Frida Kahlo nos dejó ver su teoría del por qué los hombres han inventado a los Dioses y a los Héroes, sin ocultar su inclinación por el Sol. Hay que ver estas “ideas precolombinas sobre el Sol”, como signo de gran civilización, pues en verdad que sin la energía del gran astro, todo la vida se marchitaría. En México, había un sustituto muy popular de la palabra Sol, al que se llamaba “la cobija de los pobres”. En los dos muros, nos informa Coronel Rivera, el sol, que se le ve en sus dos fases, la de salir y la de ponerse, irradiando una luz astronómica pero también una luz espiritual.



La otra observación y última en este apartado, es la relativa a las dos mismas figuras de Quetzalcóatl y de Marx. Entre los «Rosa Cruz» hay la tendencia a comparar a las figuras bíblicas, las de los profetas y las de los apóstoles, con las de los grandes reformadores o líderes sociales. Es decir, que en el fresco de Diego Rivera son figuras arquetípicas que se yerguen como gigantes sociales, a los cuales las masas populares identifican y honran. Por lo tanto, para nosotros, las figuras arquetípicas que venimos refiriendo, son además las constituyentes de la mito–historia de la fundación de México (¿Tenochtitlán?)

#### 7.6. EL ARQUETIPO DEL PRIMER HÉROE Y LA PRIMERA DERROTA DE LA NACIÓN MEXICANA

En la pintura del Muro Norte, hemos advertido que la figura de Quetzalcóatl, ha sido tomada de un mito franciscano, o de un mito que los hermanos atribuyeron a los indios. Referimos brevemente el contenido de ese mito, dejando entrever que los modernos exégetas, para no caer en el terreno teológico, quisieron cruzar la información de las fuentes (las crónicas, los códices) con los incipientes datos arqueológicos. Si no razonamos mal, el objetivo de tales exégesis ha sido la de establecer una cronología que permita medir la antigüedad de los mexicanos y

el ascenso y caída de las civilizaciones. Hemos aseverado que el mito de Quetzalcóatl forma parte de otros tantos mitos de origen, en donde se generan “la creación del mundo”, “el primer hombre y la primera mujer”, “las teogonías”, etc. En este orden de cosas, el mito de Quetzalcóatl, según nosotros, fue usado para sacar a todo un pueblo del error de adorar falsos dioses. Queremos completar la aseveración, para que nos podamos hacer comprender, añadiendo que la leyenda debe inscribirse en la estructura de las antiguas Historias Salvíficas, en las cuales, los pueblos no son protagonistas de su propio “destino”, sino que son movidos siempre por “la Providencia”, esta fuerza trascendental que siempre va a animando y sacando de apuros a los líderes de los pueblos. Pero todo desacato de un pueblo o de sus guías hacia los designios divinos, se castiga sin contemplación, trayendo y haciendo caer desgracias y truncando el destino o la salvación del “pueblo elegido”.

Pues bien, para nosotros, la leyenda de Quetzalcóatl pertenece a este orden de Historias Salvíficas. Así, podemos comprender que, en su función de gobernante sabio y virtuoso, Quetzalcóatl (y gran arquetipo), al ser tentado por los magos, provocó la caída de su pueblo y se vio obligado a huir, y terminó transformado en la primera luz del amanecer. Como la leyenda también está asociada a la otra, la de los cuarto y quinto sol, las eras de la humanidad, a Quetzalcóatl, ya transfigurado en *Ce Acatl Topiltzin* Quetzalcóatl (es decir en hombre–sacerdote–sabio–héroe civilizador–buen gobernante de su pueblo), el complemento del relato, consiste en establecer la expectativa (el *presagio*) de su “retorno”. Así las cosas de la leyenda, el final se reserva para los cálculos del “retorno”, que se hacen coincidir, entre los cronistas y luego entre los exégetas del siglo XIX y también del XX, con la llegada de los Españoles y su violenta irrupción en “el Imperio de los Aztecas”, aprovechando “el terror” (los del XX añaden “terror psicológico”) de que fue invadido “el corazón de Moctezuma II”, quien decidió enviar regalos al capitán Hernán Cortés para “detenerlo” en su decisión de avanzar a la Gran Tenochtitlán. Es decir, al interrogar a sus magos y/o nigrománticos por “el significado” de algunas señales que habían aparecido (los famosos “presagios”), quieren los exégetas que, los de Moctezuma II “confundieron” a los españoles con *teules* (dioses). La “coincidencia” se extrema cuando se afirma que los regalos que envía Moctezuma II son los “atavíos

sagrados” del dios Quetzalcóatl. No vamos a ver más detalles, sólo queremos añadir que, si leemos bien el relato, en la Crónica del siglo xvi eminentemente *Salvífica*, no se habla de *dioses* en plural, sólo se habla de *Un Señor* (obviamente aquí el dios verdadero) y los regalos incluían muchas más cosas de otras ‘divinidades’. Pero aquí lo dejamos.<sup>560</sup>

Bien. Estamos en que, por medio de su representación plástico–pictórica, Diego Rivera ha llevado a los muros de la magna escalera del Palacio Nacional, un conglomerado de figuras constitutivas de sus arquetipos de lo mexicano. Imágenes de campesinos, de obreros, de indios a los cuales los identifica como «heroico pueblo mexicano» o la parte popular de un complejo cultural de lucha y resistencia (social e histórica). A la par de estas, también ha perfilado la figura de otros componentes arquetípicos, claramente las figuras portentosas, apoteósicas y finalmente arquetípicas de Emiliano Zapata, Quetzalcóatl y de Karl Marx, que también han surgido de un imaginario constituido por la mito–historia de un pasado prehispánico, hispánico y nacional independentista; los ingredientes del discurso de la Historia Nacional y el *plus* de una Historia revolucionaria. Aunque Diego ha proclamado su deseo de pintar al pueblo en su brega independiente, posiblemente llevado por la ideología marxista–leninista, o tal vez convencido de que “aún no ha sonado la hora”, ha pintado a ese pueblo envuelto en un ciclo energético solar, que si bien sigue sus “instintos proletarios”, también sigue a sus guías cuasi–espirituales o intelectuales. A continuación vamos a mostrar otras facetas arquetípicas que entrevemos entre la multiplicidad de sus imágenes. Una de estas sin duda, es la que se expresa en escenarios de batallas, en donde han de proliferar los héroes de la guerra o defensores del pueblo o de la patria.





Fragmento del fresco de Diego Rivera, del Palacio Nacional en Ciudad de México. Soldados españoles en plena ofensiva, disparan sus armas de fuego contra los guerreros mexicanos. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Primero vamos a indicar que dentro del majestuoso escenario, en el recorrido que va en la parte inferior, pegado a la larga moldura de las tres paredes, podemos observar que se van sucediendo nueve bloques. El primero desciende con el grupo del pueblo prehispánico de las artes y de las industrias, hacen un descanso; en el segundo bloque, con el pueblo convocado a emanciparse del dominio azteca, luego las figuras se enfrascan en la lucha armada y desigual entre el pueblo y los vistosos guerreros aztecas. La escena “brinca” al otro muro, tercer bloque, en donde encontramos a un grupo de soldados españoles ligeramente vapuleados y a los que les ha caído lluvia de piedras y dardos, pero que están en franca ofensiva, pertrechados con sus yelmos, peto y espaldar de acero brillante, mosquetes, cañones y explosiva pólvora, además son “apoyados” por un indio que se ha colado de la batalla del muro anterior, que dispara flechas con su arco tenso, en el piso se ven balas de cañón, piedras y flechas que les han sido arrojadas, los soldados españoles y su aliado provisto sólo de arco y flecha, están bien parapetados en unas gradas.



Fragmento del fresco de Diego Rivera, del Palacio Nacional en Ciudad de México. Guerrero ocelotes y tigres derribados en la batalla o matanza de guerreros azteca. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Luego otro descenso, cuarto bloque, en donde los firmes y nobles guerreros lobo, ocelote y tigre, también de la escena anterior, ahora yacen despatarrados y quebrantados; a un guerrero con su “armadura” de tigre lo atraviesan por su *chimalli* (rodela), con una lanza, que un español con gran fuerza le ensarta desde la altura de su ligero caballo, el guerrero aun empuña amenazante su *macuahuitl* (espada de navajas de piedra), más abajo un valiente animador de batalla, guerrero azul, caído con todo y su *cuachpantli* (la bandera de Huitzilopochtli); a continuación un guerrero águila, mientras es arrollado ensarta certera puñalada en la panza del caballo, que estremecido relincha de dolor; el caballero español, espada en mano, completamente cubierto por relumbrante armadura, es sorprendido en su retaguardia por un guerrero *ocelote* de “armadura” blanca, que le ensarta un *topilli* (una lanza de cuarzo), aprovechando un hueco en parte inferior del espaldar del caballero, bestia y soldado van a caer.<sup>561</sup>



Fragmento del fresco de Diego Rivera, del Palacio Nacional en Ciudad de México. Los caballos en tropel pisotean a los caídos, un guerreo desde el suelo asesta puñalada a la panza de un caballo (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Seguido de esta escena, quinto bloque, frente al amplio descanso de la escalera, coincidente con el centro de la batalla, en el suelo vemos esparcidos pedruzcos de *divisas*, a la derecha un caballero español que se derrumba, a la izquierda otro yace fuera de combate, ambos con armaduras que les cubre todo el cuerpo; otro soldado español tan solo con medio yelmo y empuñando su *toledana*, se encuentra de espaldas entre las ancas del caballo blanco y de frente a la nobleza de los fieros guerreros *tigre*. Los caballeros parecen ser una guardia personal que rodean a Hernán Cortés, bien armado y montado en caballo blanco, sostiene con la derecha poderosa lanza, con la izquierda escudo de labrado metal, tiene la visera descubierta y en el casco le sobresale gran plumaje blanco, en su costado izquierdo lleva enfundada su espada, jinete y caballo acaparan el escenario. Incluyendo al capitán Cortés, son cinco caballeros con el yelmo cerrado, completamente cubiertos con sus armaduras, otros dos han sido derribados, otro cuida su espalda, los tres caballeros están alineados y van a la ofensiva.<sup>562</sup>



Fragmento del fresco de Diego Rivera, del Palacio Nacional en Ciudad de México. Cortés y sus caballeros en el centro de la gran refriega (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Resaltando en el primer plano de la escena, compartiendo el escenario, un singular guerrero tlaxcalteca, que acompaña y da la batalla al lado de Cortés, con su “armadura” de color amarillo, cubre su cabeza con una corona, empuña una toledana con la mano derecha, espada muy española, pero Diego Rivera le coloca en el brazo izquierdo, sendo *chimalli* (escudo o rodela) que dentro de los catálogos de los códices, aparentemente se trata de un *chimalli* especial (muy difícil de pronunciar) el *Quetzalxicalcolihquichimalli*, de los supuestos Escudos Nacionales, se trata entonces de representar a la Nación Tlaxcalteca. El guerrero tlaxcalteca combate contra un oscuro guerrero de cuyo traje surge un plumaje como de flamas rojas; este oscuro guerrero (tal vez *Tlatlahuqui Tezcatlipoca*, espejo humeante rojo), empuña con la mano izquierda su punzante *macuahuitl* (espada de navajas de piedra) y en la izquierda sujeta fuertemente poderoso *chimalli*, ha derribado a uno de la guardia y ahora se dispone a enfrentar al

amenazante capitán Cortés que lo va a embestir con su lanza, acción que ha sido advertida por el guerrero tlaxcalteca que se apresta para atajarlo con la toledana.



Fragmento del fresco de Diego Rivera, del Palacio Nacional en Ciudad de México. El guerrero de Tezcatlipoca, que enfrenta a Hernán Cortés (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Siguiendo la moldura de la pared, ahora sexto bloque, inicia un ascenso en el escenario izquierdo. Nuevamente vemos un guerrero azteca caído, otro que se dobla hacia atrás pues uno de los caballeros le quiere hundir su lanza, que alcanza a sujetar, aun sosteniendo su *chimalli* (escudo) con las dos manos, le apoyan un arquero y otro príncipe guerrero que a dos manos empuña su *macuahuitl* contra los caballeros; a sus espaldas, dos *tiacauh* (valientes) guerreros mexicas hincados responden concertadamente con otros guerreros muralla (robustos, invencibles), todos visten con sus “armaduras” y portan sus divisas, sus *cuachpamitl* (estandartes) bien amarrados a sus cuerpos.



Fragmento del fresco de Diego Rivera, del Palacio Nacional en Ciudad de México. *Los tiacauh y murallas*, guerreros de la retaguardia, los más fornidos y valientes, en la derrota cubrían la retirada, según el cronista anónimo, podían matar a 20 enemigos antes de morir. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Este grupo de *tiacauh y murallas* repele el ataque que les dirigen dos escopeteros o mosqueteros que son apoyados por dos arqueros y dos lanceros que son indios enemigos de los tenochcas o mexicas; el grupo ofensivo está bien parapetado, protegidos detrás de unos pretilles, a un lado, hay una escena en donde, en

solitario, un soldado español ataca o viola a una mujer india, que es la única mujer que figura en toda esta batalla. Detrás de la escena de la confrontación, formando un escudo humano, a lo largo, en el centro, a izquierda y derecha, una fila de firmes *tiacauh*, guerreros de miradas fieras, algunos disparan sus flechas, son una especie de guardia que está custodiando a los dos *Tlatoani Pilli* que sobresalen a la muchedumbre, son los oradores del campo de batalla de alto origen noble, a la derecha Cuitláhuac y a la izquierda Cuauthémotzin (el águila que desciende).



Fragmento del fresco de Diego Rivera, del Palacio Nacional en Ciudad de México. Cuauthémotzin y Cuitláhuac perfectamente ataviados y con sus portaestandartes y símbolos distintivos de *Tlatoani Pilli*. Son voceros de la gran batalla, que infunden ánimo a sus guerreros. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

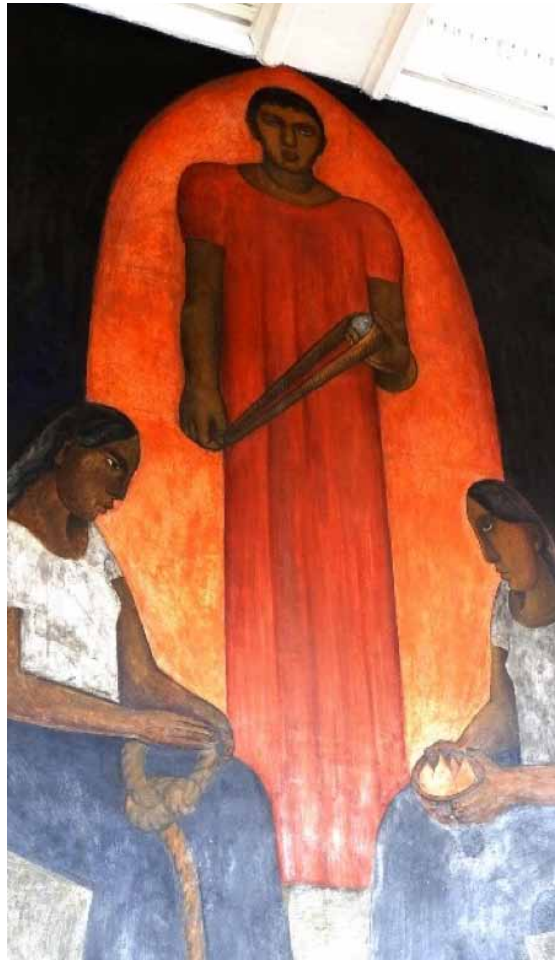


Detalle del fresco de Diego Rivera del Muro Occidental del Palacio Nacional, en Ciudad de México. Es la representación del *Tlatoani Pili*, que desde una altura observa y dirige la batalla, que tal vez sea la de La Noche Triste, en donde este héroe derrotó al muy bien armado ejército de Hernán Cortés. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

La escena del tercer bloque, los caballos pisoteando los cadáveres de los guerreros, ha sido identificada como “la matanza de guerreros aztecas por guerreros armados” (J. R. Coronel Rivera), suponemos que se quiere aludir al episodio, en los relatos de la conquista, cuando Pedro de Alvarado, en ausencia de Hernán Cortés que marchó para combatir a Pánfilo de Narváez, llevado por



la codicia (según relato del dominico y cronista fray Bartolomé de las Casas) aprovechó una fiesta que los guerreros hacían en el Templo de Huitzilopochtli y perpetró una matanza, que sirvió como detonante para la furiosa ofensiva que Cortés lanzó contra Tenochtitlán. Tal como se ve, el escenario de la gran batalla está encuadrado en el cuenco, el que se forma en el muro que sigue el curso de la escalera, ahí, el pintor representa la Conquista. Pero Diego Rivera quiso marcar las figuras del capitán Hernán Cortés y de los dos *Tlatoani Pilli* Cuitláhuac y Cuauthémotzin. Aquí es cuando cesa el mito e inicia la **mito-historia Nacional**, que, deja al “llorón” de Moctezuma atrás y destaca estas dos imágenes cuasi históricas; en el sentido de formar parte ya de la Historia Universal, lugar que en nada se le minimiza al Marqués del Valle de Oaxaca, don Hernando Cortés.<sup>563</sup> A Cuitláhuac, que era el sucesor de Moctezuma, le atribuyen, después de la Matanza del Templo de Huitzilopochtli, haber dado una paliza al ejército de Cortés, haciéndolos huir por la calzada de Tacuba y haciendo “llorar” al capitán, en “el árbol de la Noche Triste”. Un episodio, también apoteósico, que recogido en el discurso de la Historia Nacional, funciona como despertador del sentimiento nacional de los mexicanos, que en vano buscan en el relato, en el desastre nacional, haber ganado al menos una batalla. Es lamentable que el gran *Tlatoani* y pariente de Moctezuma II, haya muerto contagiado por la viruela (¿unificación microbiana del mundo o castigo divino?)



*Cuauhtémoc* (1928), *fresco* de Diego Rivera, en los pasillos de la SEP. Cuauhtémoc, que es parte de las apoteosis de Zapata, Otilio Montaña, Carrillo Puerto. Dos campesinas portan, una la soga con que fue colgado de cabeza el héroe de la resistencia, la otra porta un cuenco con el fuego sagrado, Cuauhtémoc blande su honda, con la que hizo estragos al enemigo, una de las “armas” con las que combatieron “los heroicos” aztecas que resistieron por 45 días en el «Sitio de Tenochtitlán».

En cuanto a la imagen de Cuauthémotzin, aquí sí, en los relatos o «episodios nacionales», este último de los “emperadores aztecas” alcanza el estatuto nuevamente de apoteosis. Este personaje ha dado pie a numerosos relatos que sólo cubren y recubren su figura con ese halo de místico heroísmo, de muchos matices. Diego lo ha pintado antes en uno de los tableros de la SEP. Y luego lo llevó al centro mismo del mural del Palacio Nacional. En ambas representaciones,

Diego Rivera lo pinta blandiendo la sencilla pero certera y contundente arma. En la escena de la batalla ya referida, Cuauhtémotzin sobresale al lado de Cuitláhuac, y en este caso su brazo está a punto de hacer el tiro, a los que están arriba en las cornisas, justo en dirección al cañón que vomita su estruendosa bocanada de fuego ofensivo. Diego quiere significar al héroe, que sabe bien que estos no eran *teules* y que ni con “la superioridad” de sus armas, la pólvora, el mosquete, el metal y el caballo, iban a doblegar su voluntad como custodio de Tenochtitlan. Cuauhtémoc “sabía que la defensa estaba perdida”. Ante el armisticio que “le proponía” (el felón) Hernán Cortés, el último Tlatoani, respondió: ¡Victoria o Muerte!<sup>564</sup> Así, podemos entender por qué Diego Rivera, nuestro pintor, lo incluye en sus imágenes de los más connotados y auténticos héroes populares. La imagen del Indio Cuauhtémoc que se fueron forjando desde las historias salvíficas hasta las historias nacionales, ha ido acumulando un perfil “psicológico” de este personaje.<sup>565</sup>



Fragmento de la Conquista del Muro Occidental del fresco de Diego Rivera, de Palacio Nacional, en Ciudad de México. Arriba, Cuauhtémoc investido con su traje de guerrero águila, tira su honda; abajo, Hernán Cortés militarmente prepotente. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

La exégesis de la Historia Nacional (decimonónica y siglo veinte), enmarca con decorados de laureles de olivo la primitiva “página de la historia” Nacional. Había sonado la hora de la Caída del Imperio Azteca, en donde se jugaba el destino de la Patria. El pánico se apoderó de la valiente Tenochtitlán, los otrora soberbios principales de la ciudad, se ablandaron y desconcertaron; pero estaba el líder que la ocasión necesitaba para “defender la soberanía e independencia nacional”. A la sangrienta hecatombe de los sacrificios, tenía que sucederle la veneración y respeto por “el madero santo” (la paz evangélica). Para el que fue el “segundo asedio” a Tenochtitlán, ya había surgido la personalidad que lo resistió, Cuauthémotzin: se le veía por todos lados, animaba a los desalentados, consolaba a huérfanos y viudas, socorría a los necesitados, a los heridos, enfermos, calmaba el temor de los sacerdotes, habilitó el abasto de la ciudad.



Detalle del fresco del Palacio Nacional. Cuauthémotzin, resguardado en su armadura de águila, portando su divisa de guerra. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Estatua del “Emperador Moctezuma II” de 1850, vaciado en yeso del maestro catalán Manuel Vilar, de la colección del Museo Nacional de Arte, en Ciudad de México. Los tiranos lamentarán tarde o temprano no haber sido magnánimos con los otros. Del tipo de las estatuas neoclasicistas que en su época fueron proyectos para los monumentos públicos. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

El asedio duró 45 días, en medio de descomunales gritos de combate, choque de las armas, zumbido de ballestas y piedras, detonaciones de cañón y mosquetería, humo, flamas, crujir de madera, incendios, estruendos, desplomes, quejidos lastimeros de los heridos y moribundos, aguas tintas en sangre, fétido viento. Todo esto eleva al indomable gigante defensor, al «inmortal Cuauthemotzin». Pero todo fue un sacrificio estéril, pues “la estúpida creencia inoculada por intérpretes de los dioses”, se apoderó de todo el País. Al final, fue destruida “la

cesárea” Tenochtitlán, por las “poderosas armas castellanas”, ya en una «fecha histórica», de las primeras y trágicas en el discurso de la Historia Nacional (13 de Agosto de 1521).<sup>566</sup> Escenario y arquetipos, sin duda, plasmados por Diego Rivera en el fresco del Palacio Nacional.<sup>567</sup> Atrás de las dos figuras de los *Tlatoani Pilli*, está la del Sacerdote que lleva a cabo el sacrificio de quien todos dicen que se trata de un prisionero español, ya hemos dicho en otro lugar, al que le han arrancado el corazón con un cuchillo de pedernal, el cual ofrece al Símbolo del Quinto Movimiento o quinto Sol (Nahui Ollin) y desde luego a los símbolos de la guerra y a la mismo arquetipo del Águila Guerrera, en tanto representa el símbolo de la resistencia de los mexicanos.



Fragmento del Muro Occidental del fresco de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México. Los héroes de la resistencia han sido acallados y ahora todos por igual, nobles y plebeyos son esclavos de los soldados españoles. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Detalles del fresco de Diego Rivera del Palacio Nacional, en Ciudad de México. En la izquierda, los jóvenes de la nobleza del pueblo de Quetzalcóatl, danzan al son de la percusión del atabal y el *teponaztli*. A la derecha, los mismos jóvenes, hacen sonar sus instrumentos, el caracol, el atabal y una especie de flauta, es música de guerra. Abajo, ahora sus manos de músicos y artesanos, levantan un Palacio para Hernán Cortés, su manceba y su bastardo, el mismo Palacio en donde los pinta Diego Rivera. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



En el séptimo bloque, ya fuera de la representación de la Conquista de Tenochtitlán, nos encontramos de lleno con los Conquistadores, es decir los soldados de Hernán Cortés, procediendo a repartirse el botín de guerra. Se ve una fila de esclavos, que van amarrados y miran su triste destino, pues a los pies de Pedro de Alvarado, atado de espaldas e hincado va a ser marcado con hierro incandescente, el humillante destino de los otrora jóvenes y altivos de nobleza mexicana, que antes, en la escena de la batalla, en posición sedente y con sus vestidos de nobles, hacían sonar los caracoles del viento y de la guerra y que mucho antes, trabajaban para ellos mismos y sus dioses en gran idilio comunitario.



Detalle del fresco de Diego Rivera del Palacio Nacional, en Ciudad de México. El *chimalli* tlaxcalteca, punto neurálgico del tema identitario mexicano. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Vemos un detalle más, que nos permitirá cerrar este cuadro del arquetipo del héroe y su pueblo, llevados a la tensión de resistir ante “extraños enemigos.”<sup>568</sup> En la escena en donde la vanguardia del ejército español, es decir Hernán Cortés



y sus lugartenientes, atacan y se defienden y están rodeados de los guerreros mexicanos, ahí habíamos ubicado la presencia de una imagen de otro guerrero, que ha sido identificado como un guerrero tlaxcalteca. Diego le ha pintado blandiendo y esgrimiendo una espada toledana y un gran *chimalli* de largo nombre difícilmente pronunciable para quien no habla el náhuatl, como ya dijimos, el *Quetzalxicalcolihquichimalli*. Decíamos que se puede tratar de uno de estas rodela que son además símbolos, en este caso un Escudo Nacional. ¿Nacional? De la Nación Tlaxcalteca. En los relatos de la Conquista, el pueblo de Tlaxcala, son los enemigos normales del Imperio Azteca, situación que el astuto Hernán Cortés aprovechará cien por ciento. En la confusa interpretación moderna de las fuentes, se quiere ver en la figura de los tlaxcaltecas, el “hecho histórico” que llevó a los mexica a su perdición. Incluso, con todo y el efecto “redentor” de la figura de Cuauthémoc, sobre todo los exégetas decimonónicos (Orozco y Berra, don Antonio Peñafiel, etc.), asumen que “el águila que desciende” tuvo que “pagar los platos rotos” por los excesos del Imperio de los Axayácatl, de los Moctezuma (Ihuicamina y Xocoyotzin), que generó odios, acumulados sobre todo entre los tlaxcaltecas que por cierto están más pegados a la famosa Puebla de los Ángeles (en donde Cortés escribió las Cartas Puebla). Esta es una conocida interpretación de la Conquista que se basa en que la Conquista fue un «hecho militar» y que la derrota de los aztecas por ende también lo fue.



Detalle del fresco de Diego Rivera en Palacio Nacional, de Ciudad de México. El tlaxcalteca ¿cuándo inició el complejo del tlaxcalteca traidor? (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Que los tlaxcaltecas, dentro del relato, se aliaron con el ejército de Cortés y que estos los han considerado instrumentos de la Providencia, es un “índice” de que habrían sido los primeros indios integrados en la moral cristiana; pero esto no fue, a la larga, ya instalados en la Colonia o en la Nueva España —como dice Guy Rozat— “un seguro para su sobrevivencia”. Finalmente, los españoles “no les cumplieron todo lo que prometieron” y esta Nación Tlaxcalteca terminó como todas las “naciones indias”, reducidas a siervos de “los nuevos amos”. Pero generó un fenómeno digno de mencionar, pues si lo vemos bien, estos tlaxcaltecas serían el antípoda del héroe nacional y más bien han sido vistos como los grandes traidores (la contra historia, etc.). Guy Rozat ha referido estos renglones torcidos del “episodio nacional”, como perfectamente coherentes con el relato Providencia de la Conquista. En realidad, dice Guy, tenemos que comprender al tlaxcalteca dentro de las Historias Salvíficas, aun dominantes obviamente en el mundo Novo Hispano. A pesar de que vivieron el mismo

proceso de pauperización que los otros pueblos “no tuvieron problema para construirse una identificación positiva”, como cristianos se sentían parte del Reino Español y están orgullosos del papel que sus antepasados jugaron en la Conquista. Pero, remata Guy Rozat, cuando pasamos de la Historia Salvífica a la Historia Nacional, “la acusación de traición empieza a tomar cuerpo”. Cuando el episodio se recuerda en reuniones con los tlaxcaltecas de hoy, sobre todo si son del tipo de políticos demagogos y si ha corrido la bebida, hacen todo tipo de cabriolas para negar que ellos sean traidores a la Patria. Es, sin duda, el contra arquetipo, o el mismo arquetipo desdoblado en una “mala consciencia” (Rozat, 2001, págs. 150–153).



Detalle del fresco de Diego Rivera en Palacio Nacional, de Ciudad de México.  
El Águila Guerrera. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

En el Muro Occidental, hay otras batallas que esta vez sí gozan del estatuto no sólo de “episodios nacionales”, sino de francas batallas históricas, con todo y que fueron derrotas, dignas de estar dentro del paradigma de la Historia Nacional. Ya las había señalado nuestro guía del Palacio Nacional, a saber: la de la Guerra de 1847 (cuando la invasión norteamericana, “la guerra que no debimos perder”) en donde los «heroicos niños del Castillo de Chapultepec» fueron convertidos poco menos poco más que en figuras acartonadas; y la Guerra contra los

invasores franceses de 1862, cuando “las armas nacionales se cubrieron de gloria”, que terminó con el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo. No tienen el dramatismo de la Caída de Tenochtitlán, aunque también tienen mucha tela de dónde cortar o arquetipos que pensar. No obstante, ahí, Diego Rivera pinta dos poderosas águilas que triangulan con el Águila Guerrera.



Detalle del fresco de Diego Rivera en Palacio Nacional, de Ciudad de México. El Águila Imperial en retirada. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Detalle del fresco de Diego Rivera en Palacio Nacional, de Ciudad de México. El águila que agarra el símbolo mexicano de la guerra. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



La enorme roca del Museo Regional Cuauhnáhuac (Palacio de Cortés) en la Ciudad de Cuernavaca. Se observa la talla del símbolo de la guerra. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

#### 7.7. DON HERNANDO CORTÉS Y DOÑA MARINA EN EL MITO DE *LA MALINCHE*

Ahora vamos hacia el final de toda nuestra investigación, en torno a lo que hemos designado como proyecto plástico–pictórico de Diego Rivera, en su modalidad de arquetipos para su mural de la magna escalera del Palacio Nacional de México, un fragmento del movimiento conocido como *muralismo mexicano*. No podemos salir de este enorme capítulo sin antes hacer el repaso de un importante elemento en el conjunto de arquetipos generados en el mural de la escalera del Palacio Nacional. Se trata de los arquetipos religiosos, que se encuentran distribuidos en diversos espacios del gran escenario de los tres muros. Pero antes queremos hacer la visita a un trío de figuras, que Diego las ha pintado justo en medio de los dos últimos arcos (de izquierda a derecha). Se trata de una singular familia, la de Hernán Cortés, *Malinche* y el hijo de los dos, Martín Cortés “el bastardo”.



Detalle del *fresco* de Diego Rivera de Palacio Nacional, en Ciudad de México. Hernán Cortés y “su mujer” mexicana y el hijo de ambos. La imagen de Cortés y a su lado la *Malinche*, aunque sin el hijo, se puede ver en muchas escenas de los *Códices*, en esta imagen ya han sido transformados en un matrimonio cristiano. Los intérpretes hablan de la escena como el “símbolo del mestizaje”, obviamente en clave de Historia Nacional. Aquí Diego Rivera los ha pintado, ella, con sencillo pero elegante *huipilli* blanco con delicado bordado indio, aretes y collar con una medalla de oro, tal vez con la imagen de Santa Marina, esbozando una auténtica sonrisa que podría ser la de cualquier india mexicana, protegiendo a su hijo, él como capitán español, la mano en la espada, muy elegante aunque protegido por la coraza y supervisando la construcción de su Palacio Colonial, el pequeño Martín se refugia entre los brazos de su madre, ya en su juventud protagonizaría un pleito con el Ayuntamiento de la Ciudad de Toluca, por un enorme terreno del Desierto de los Leones, del que se hicieron la Orden de los Carmelitas Descalzos (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Vamos a asomarnos un poco a este arquetipo aparentemente de una familia “mestiza”, como sea, pero ya cristiana.<sup>569</sup> Las primeras representaciones de la *Malinche* o Malintzin o doña Marina (su nombre moralizado, tomado de Santa Marina), desde luego surgen también del imaginario de los cronistas militares de Bernal Díaz del Castillo y del mismo Hernán Cortés. La de aquel es la más difundida de las imágenes, por haberla amplificado al acomodarla dentro del cuadro de “Las Hazaña del gran capitán Cortés”. A pesar de que aquí hay mucho mito, la “información” sobre esta mujer es realmente escueta, pues salvo unos pocos datos de los cronistas más cercanos (cuyo testimonio es más simbólico que objetivo), sobre un supuesto “origen geográfico”, nada se sabe sobre “su papel en la Conquista”, pues Hernán Cortés en sus *relaciones* sólo se limitaba a decir: “Marina, la que yo siempre he traído conmigo... me la dieron con otras veinte mujeres”. El Capitán, tampoco dejó señales en su testamento, salvo las de Martín “el bastardo”.

Pero no es extraño que sólo sepamos que fue “de origen noble”, pues Doña Marina no tiene un lugar protagónico en la crónica. Aparece, sí, pero sólo al lado de su señor, en este caso don Hernando, que le transfiere así su *innata virtut* masculina, tal cual los representa Diego Rivera en el fresco. Los cronistas, decimos nosotros, no es que conjeturen sobre “el origen” de Malinche (que si era de Jalisco, que si era de Tabasco o de Veracruz) para concluir simplemente que ella era mexicana, pues siendo que hablaba la lengua de los *mayas*, también hablaba muy bien la lengua mexicana, es decir el *náhuatl*, y providencialmente entendía el castellano, y esto es lo que interesa al cronista (Bernal), pues lo que es trascendente es que su lengua sería el vehículo que transmitiría “la buena nueva”, es decir, que ya habían llegado “los pacificadores”. Saber hablar la lengua mexicana, en la lógica de la «Hazañas Militar», equivale a tener una imagen diáfana del enemigo, es decir de Moctezuma, buscando por tanto “saber” más del “odio que había entre los naturales contra su Imperio”. Mientras Cortés tiene más claro el terreno, Moctezuma se apesadumbra más.<sup>570</sup> Esto es lo que hay, todo lo demás es “complejo de culpa”, alimentado por el discurso anti-hispanista de políticos inflamados de “orgullo nacional” (sobre todo del siglo xx).



Grisalla del *fresco* de Palacio de Cortés de Diego Rivera (1929–30), del Palacio de Cortés en la Ciudad de Cuernavaca. Las grisallas no estaban en el proyecto original (J. R. Coronel Rivera). El encuentro de Cortés con Moctezuma, cada cual con sus caballeros y sus guerreros, mientras que en medio está Malintzin, *la lengua* (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Hay un detalle en la crónica de Bernal Díaz del Castillo, cuando, pasada la derrota de los *tenoschcas*, este soldado relata el viaje de Hernán Cortés hacia las Hibueras, llevando prisionero a Cuauhtémoc, pues temía que si lo dejaba en Tenochtitlan, se produciría otro levantamiento. Cuando llegó el momento de ahorcar al “estoico y valiente Caudillo”, el último emperador y los otros príncipes que le acompañaban, Bernal le hace representar a la Malinche un papel que sería mágico (herejía), si no es porque en la escena en realidad los protagonistas son los franciscanos, que mediante el rezo quieren insuflar valor y encomendar a Dios, las almas de los que van a ser sacrificados (Cuauhtémoc es colgado de cabeza, como un San Pedro mexicano). Pero, se valen de la lengua de Malinche, que aquí aparece como intermediaria ¿divina? entre los pecadores y el poderoso Madero Santo.<sup>571</sup> La función de la lengua de *Malinche* se desliza en este espacio simbólico en el que se convierte en una especie también de *voz* que permite presentir lo que trama el enemigo.





*Grisalla* del mural del Palacio de Cortés de la Ciudad de Cuernavaca. El primer héroe nacional (metido con calzador), lo representa Diego Rivera como lo refieren los cronistas, con sus pies vendados por el suplicio al que fue sometido de quemar sus pies y colgado de cabeza, como el San Pedro mexicano. Hay una anécdota, refiere que en el Pueblo de Ixcateopan del Estado de Guerrero, en excavaciones arqueológicas, encontraron restos óseos, por alguna razón se esparció el rumor de que eran los huesos de Cuauhtémoc. La osamenta fue estudiada y no ajustaba, pero el pueblo se aferró a la idea. Doña Eulalia Guzmán que al parecer respondía por la investigación, llamó a Diego Rivera y miraron con los forenses los huesos, que eran muy pequeños y Diego fue escéptico, pero doña Eulalia le afirmaba: “son los huesos de Cuauhtémoc”, Diego seguía escéptico y doña Eulalia repitió más firme: “¡son los huesos de Cuauhtémoc!” y ya entonces Diego dijo: bueno son los huesos de Cuauhtémoc cuando era niño (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).<sup>572</sup>

Las representaciones de la *Malinche* se sucederán, como la del *indio*, intermitentemente hasta el siglo XIX, cuando desplazando la imagen de esta mujer entre la historia y el mito, y luego entre el mito y la historia, llegará a ser ambiguamente “reconocida” como un personaje de la Historia Nacional. En el siglo XIX, cuando inicia una balbuceante confección de la historia laica, al menos algún artista de la academia ya le ha esculpido una estatua, que le propone al gobierno como proyecto para que fuese levantado un Monumento (¿a una patriota invertida?), en algún lugar de la ciudad, a esta mujer, que en el imaginario nacional no es precisamente alguna ninfa o una pudibunda y recatada dama decimonónica, ni alguna independentista o letrada, acción de monumentalidad que sólo se promueve para los “hijos de la Patria”, los ilustres y los heroicos.



*Malinche* (1852). Por el escultor catalán Manuel Vilar. Vacado en yeso con pátina, de la colección del Museo Nacional de Arte, Ciudad de México (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

En 1903, Don Antonio Peñafiel, proponía sus “cuadros históricos para la pintura” (a la Academia directamente), abogando por la antigüedad mexicana, a la cual comparaba con la de los Imperios Antiguos y aún con el propio Imperio Romano y salía con aquel “consuelo” de que no eran menos bárbaras las costumbres de “los grandes pueblos civilizados” y “las grandes culturas”, que las de los mexicanos. Y aunque el Imperio Azteca se quedó a medias y con toda la mala fama que “escritores extranjeros” le ha hecho a México, “la legislación (*tenochca*) fue buena, sin que como Roma la hubiera usurpado a Licurgo o a Solón” (y muchas cosas más).<sup>573</sup> Pero también tuvo a esta “bella mujer de delicadas formas, raros talentos, distinguida calidad, aunque no lo mostrara su traje” a Doña Marina. Pero el hecho es que junto con 19 doncellas más, seguramente igual de hermosas para un bucólico Peñafiel, fue presentada por los caciques tabasqueños a los conquistadores españoles, conjuntamente con otros también “preciosísimos dones”. Sabía idiomas, incluso el del conquistador. Se le condena por “su falta de civismo”, por ayudar a los enemigos de su País. Pero, dice don Antonio, “si reflexionamos”, no es falta de civismo cuando quien sirve al extranjero entiende que con esto favorece la causa de su pueblo. Doña Marina, había entendido y abrazado los misterios de la religión cristiana en la cual veía la verdadera felicidad. Doña Marina no intercambió sus acciones por brazaletes de oropel que maliciosamente entregaba la soldadesca a las indias. El amor patrio, no es precisamente el amor por la tierra que te ve nacer, sino por la sociedad que te otorga una vida civil, te protege o te abandona. El imperio mexicano le dio vida, pero también la degradó; al contrario, los conquistadores la recibieron como una hermana, concluye don Antonio (Peñafiel, *Algunos cuadros históricos para la pintura*, 2015, págs. 109–117).

Y aquí tenemos este reto planteado a la simbología, pues entre la población que no es dada a la erudición, Malintzin no es un modelo ejemplar de “hija de la Patria”. Y su condición de Mujer es un doble problema para la mentalidad patriarcal y nacional. Los “mexicanos”, al menos hasta el siglo pasado, la perciben como percibían al “tlaxcalteca”, como una “traidora” y, como mujer, una barragana. Pero, la fibra “idiosincrásica” que se remueve, en el caso *Malinche*, no es tan sólo la de una Nación Tlaxcalteca, sino la de toda la Nación Mexicana. Los mexicanos pueden ser o “¡muy mexicanos!” o de plano “malinchistas”, es

decir a punto de ser expulsados de su propio país cuando son atrapados en el delito de “malinchista”. Igual que el “complejo de culpa tlaxcalteca”, también subyace en la «mentalidad mexicana» este “complejo de *Malinche*” (la “autodegradación”, “el laberinto de la soledad”, etc.) y más que un trato socio psicológico que intenta alejarse de “culpas colectivas,”<sup>574</sup> el tema requiere ser comprendido en clave antropohistórica, por sus implicaciones con el discurso del indio, pues Malintzin, además de ser mujer es india. Cuando aquellos Charros del Lienzo le preguntaron a Diego Rivera, qué podría ser lo representativo mexicano, debió haber reído para sus adentros (él, tan parisino y tan mexicano), Diego, por complacer dijo que el Charro (aunque no el charro señoritingo), pero no la China Poblana, sino la Tehuana (pensaba en otra cosa y no en las “suertes charras”). A la *Malinche* la retrata como doña Marina, la señora (algo ambigua) del Conquistador.



Grisalla del mural del Palacio de Cortés de la Ciudad de Cuernavaca de Diego Rivera. Es el primer padre Las Casas representado por Diego Rivera (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Diego Rivera había pintado a la *sui generis* pareja, primero en una parte del mural *De la Conquista a la Revolución o Historia de Morelos*, el mural para el cual fue contratado por el embajador norteamericano Dwight W. Morrow, socio del banquero John Pierpont Morgan, que tantas y tan iracundas páginas le hizo escribir a José Vasconcelos.<sup>575</sup> Mediante la “donación de un mural”, subliminal y típico acto diplomático, Morrow “promovía la buena voluntad entre amos país” (México y Estados Unidos).<sup>576</sup> En esos días, nuestro pintor dirigía la Liga Anti-Imperialista y acababa de ser expulsado del Partido Comunista. Morrow dejó que Diego decidiera libremente el tema y, en un momento de la ejecución, objetó muy poco sobre pintar a “los clérigos que no halagaban a la Iglesia ni a la religión”; Diego reparó que no atacaba, que sólo pintaba La Historia de Morelos, además de que también incluía a “los buenos sacerdotes”, es decir a fray Bartolomé de Las Casas el “protector de los indios contra la furia abusiva de los conquistadores”, no cristiana o muy cristiano salvífica (según lo leamos).



Fragmentos del fresco del Palacio de Cortés de Diego Rivera, en la Ciudad de Cuernavaca. Los indios antes tributaban al Cacique de los TLAHUICA, pero ahora todos, incluyendo la antigua nobleza india aportan dócilmente el diezmo a la buena y Santa Madre Iglesia y han sido entregados por la Corona Española a los Encomenderos. En las sestas cargan los exóticos frutos de la pródiga tierra de Morelos (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

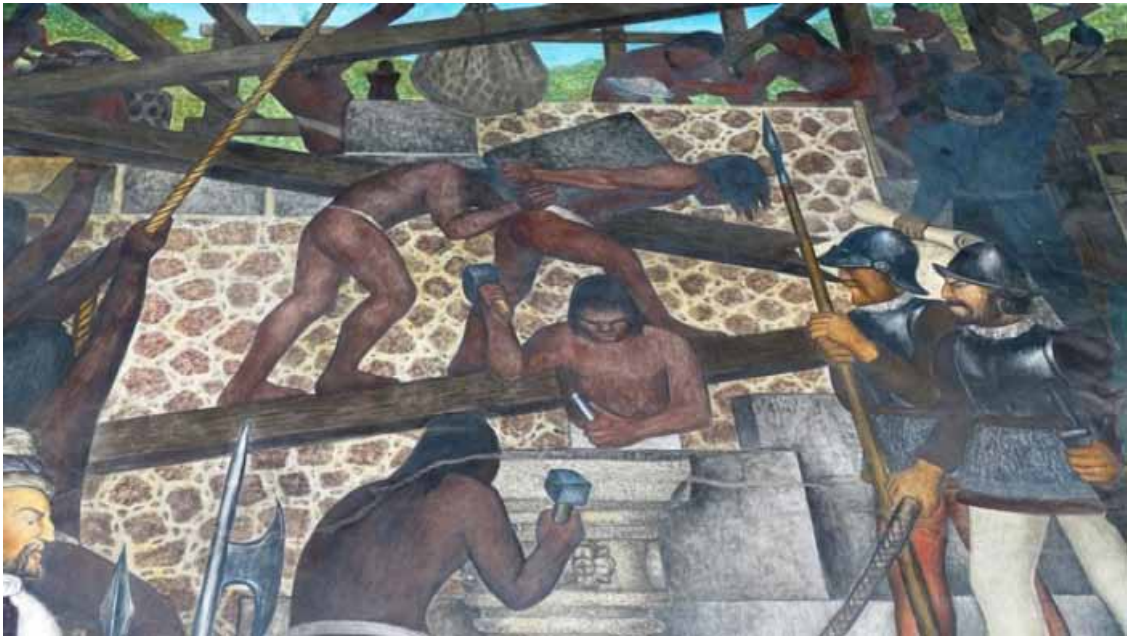


Fragmentos del fresco del Palacio Museo Regional de Cuauhnáhuac de Diego Rivera, en la Ciudad de Cuernavaca. Los pulcros indios reciben el bautismo y “colaboran” con sus oficios a edificar Cuernavaca, el Palacio y la Iglesia. Aun así, Diego pinta a QUETZALCÓATL enroscado como Pila Bautismal, lo que la antropología define como ‘sincretismo’ (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Buenos o malos —decía el pintor— la “verdad de la historia” es que “el cristianismo hizo su papel en la conquista”, y así, “todo amigo de la verdad estará de acuerdo.”<sup>577</sup> En el mural, cualquiera lo puede ver, Diego Rivera hace sentir el poderío que desde lo alto de la serranía impuso el Conquistador sobre “el ancho, profundo y placentero valle” de Morelos. Pero también, ahí luchó y murió José María Morelos y Pavón por la Independencia de México, ahí también cabalgó el caudillo del agrarismo, Emiliano Zapata agitando viejos documentos novohispanos, que la Corona de España había otorgado, y que aún resguardaban los *tatamandones* y *tequitatos* (los ancianos), de las muy antiguas congregaciones de pueblos indios de Morelos.

El edificio tiene gran carga histórica, pues como lo destaca J. R. Coronel Rivera, es posible que en el pasado Hernán Cortés “lo concibió como su principal bastión de resistencia”, concepto que no pasa desapercibido para el perspicaz Diego Rivera, que usa cien por ciento la metáfora. La cuenta, dice B. Wolf, fue pagada por el diplomático de la Potencia Capitalista, pero Diego no pinta una vulgar sátira anti imperialista; en realidad pinta “un drama universalizado del conflicto entre un conquistador imperialista y una rebelde civilización nativa que se defiende...” Coronel Rivera discrepa con la interpretación de Bertram D. Wolf, pues según el nieto del pintor, su abuelo no pintó un pueblo “rebelde”, es decir un pueblo “desobediente”, sino un pueblo en resistencia, lo cual “marca nuestra emancipación de todo tipo de yugo imperialista”. Morelos y Zapata, la Independencia y la Revolución, han rescatado la Nación Mexicana, lo cual es el símbolo del “triunfo del mestizaje”.

Pero, estábamos refiriendo la carga simbólica de la *Malinche*, que tiene efecto de quebranto de la identidad nacional de los mexicanos, y luego hemos tropezado con el mural del Palacio de Cortés, por una razón, aunque hay varias. En este mural, el pintor introdujo diversos elementos del llamado mestizaje, por ejemplo el que vemos plasmado en los objetos que son producto de los oficios y de la habilidad de los indios, ahora orientados y aprovechados por el “estilo” español. Las fuentes bautismales que Diego pintó son contundentes, pues reproducen el “estilo” que han llamado *tequitqui*, que fue de las primeras mezclas concretas, de escultura y arquitectura india y española.



Detalle del *fresco* de Diego Rivera del Palacio Museo Regional Cuauh-náhuac, en la Ciudad de Cuernavaca. Un indio esculpe un capitel, «estilo tequitqui», cuyo modelo material (abajo) está frente al mismo mural, que forma parte del vano (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



En cuanto a estos elementos metafóricos del “mestizaje”, el mismo Coronel Rivera afirma que detrás de las imágenes de los generales Morelos y Zapata, ahí en el Mural del Palacio de Cortés, el pintor había figurado a Cortés, Malintzin y el hijo de ambos en una escena por demás idílica. Esta representación



la podemos observar en el Muro Occidental del Palacio Nacional, y el nieto de Digo Rivera agrega que es contrastante con la escena en donde un soldado español está violando a una india (Coronel Rivera, 2006, págs. 196–201). Entonces, según estas interpretaciones, la representación nos lleva por esos dos caminos que simbolizan un mestizaje brutal y otro idílico.



Fragmento del fresco del Muro Occidental de Diego Rivera del Palacio Nacional, en Ciudad de México. La familia mexicana de Hernán Cortés, en plena Encomienda, ven cómo los indios levantan la primera Casa del Conquistador. Este Palacio, levantado sobre lo que habría sido el Palacio de Moctezuma, pasó ser propiedad de la Corona Española para organizar ahí el gobierno Virreinal (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

*Malinche* ha pasado de la historia (salvífica) al mito (nacional) o mito historia. Funciona en el primer paradigma como la lengua providencial que permite al conquistador orientarse en la confusión (Babel), y en el segundo ambiguamente como anti heroína o de plano traidora de sus compatriotas, y como alimentador cultural de «mexicanidad». Pero Diego Rivera la plasma, necesariamente como pareja del conquistador, que, sobre las ruinas de la gran Tenochtitlán, levanta un Nuevo Edificio en un Nuevo Mundo que rápidamente nombrarán como la Nueva España, como un primer acto “independiente”. Es decir, el famoso mestizaje en el que se apoya el discurso de la Historia Nacional.



Fragmento del fresco de Palacio Nacional de Diego Rivera. Abajo la violación, arriba la “idílica pareja” Cortés–*Malinche* y Martín Cortés. (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Como colofón de esta parte. Hay que decir que es contrastante el rostro descompuesto del soldado español agresor, con el rostro no precisamente aterrado de la joven y bella india. Queremos decir también que la violación puede ser un equivalente simbólico de «los vencedores», de los famosos trofeos de guerra de los tiempos de las oleadas de pueblos germánicos o del norte europeo de los tempranos “siglos medievales”, lo cual cuadraría con el relato salvífico y de hazaña medieval, pero que en el imaginario mexicano nacional se ve como una gran humillación.

#### 7.8. LOS ARQUETIPOS RELIGIOSOS

Lo primero que resalta en el Muro Occidental es la multitud de figuras, pero un detalle de contraste con el Muro Norte, es la gran cantidad de ropa. Tenemos ahí, si se nos permite la imagen, una pasarela de las diversas “modas” que se sucedieron a lo largo de la historia. La apariencia que imprime el vestuario,

que hace a la misma figura, funciona como un identificador cuasi inmediato, tanto de los individuos, como de los diferentes colectivos plasmados entre la multitud (social y epocalmente). Cuando Diego externó su deliberado propósito de hacer una pintura revolucionaria, había reconocido que hasta esos días, el pueblo sólo contaba con el “gusto burgués” y que la pintura tenía entonces que ser útil para motivar o formar una sensibilidad que se había apagado gradualmente con la destrucción del arte de los precolombinos. Los artistas indios, sus habilidades patentes en los vestigios arqueológicos, habían sido reducidos y desviados en beneficio de una cultura occidental invasora. No obstante, algo de ese arte quedó en los retablos de las Iglesias pueblerinas y en las paredes de los expendios de pulque (la bebida india o del pueblo) y ya magramente en las artesanías que nadie valoraba, más que como “curiosidades.”<sup>578</sup> Diego Rivera y los de su sindicato de artistas, auspiciados a regañadientes por Vasconcelos, se habían propuesto remontar la debacle, lo cual implicaba investigar ese arte popular y precolombino, y el muralismo formaba parte de la investigación. Por lo pronto había que “re-educar el gusto” y por lo visto, nuestro pintor, tenía la convicción de que lo estaba haciendo cuando pintaba, sin “pintoresquismos” al pueblo en el trabajo, en la fiesta y ya en los muros del Palacio, al pueblo mismo en “su historia”.

Las imágenes poseen el impacto visual que buscan para el espectador, que es el mexicano de cualquier condición social, que está unificado exactamente en ese punto de vista del recinto público, en sí mismo de alto contenido simbólico, cívico incipientemente estatalista, la imagen es percibida y puede terminar arraigada en la mente del espectador. Como lo habían descrito las crónicas transformadas en leyendas, o las novelas de “episodios nacionales”, o como lo mostró posteriormente la película *Río Escondido*, cualquiera de la familia, podría identificar que en los muros del Palacio estaba representado México. Simplemente por el ropaje, pues todos ahí van vestidos o semidesnudos como son: un indio de indio, Quetzalcóatl como Quetzalcóatl, Las Casas de Las Casas, un soldado español como soldado español, Hernán Cortés de Hernán Cortes, Carlos Marx de Carlos Marx y un largo etcétera.<sup>579</sup> Casi todos los del Muro de México Antiguo, van semidesnudos o semivestidos, lo que hace exaltar su condición paradisiaca o bien de «buenos salvajes». Luego, en el Muro Occidental,

además de representar “la superioridad técnica militar” ya señalada, irrumpe la moral que empieza por vestir y uniformar a los indios, con la hoja de parra de la vergüenza (Paul Veyne), para distinguirlos mejor.<sup>580</sup>



Fray Bartolomé de las Casas, de Félix Parra, Óleo (1875).

Uno de los motivos por los cuales el ya citado don Antonio Peñafiel, llevó a cabo su investigación sobre el vestuario de los antiguos mexicanos, como él mismo lo afirma, fue para proporcionar material a los pintores, que decía él habían llevado al lienzo imágenes poco rigurosas de los indios. Había visto “los errores” en estatuas modeladas y en los cuadros de la academia de Bellas Artes, que serían llevadas a una Exposición Colombina en Madrid. El doctor Peñafiel,

por ejemplo, observa que en determinadas figuras de los antiguos mexicanos, el personaje no portaba correctamente el *maxtlatl* (braguero).<sup>581</sup> En este caso, sí podríamos afirmar, en positivo, que “el braguero hace al indio”, tanto como “el hábito hace al monje”. Mostrando la potencialidad del *Libro de Tributos*, o del *Lienzo de Tlaxcala*, escribió don Antonio: «Cada hoja es un cuadro de la historia de la conquista y un verdadero asunto para la pintura histórica nacional» (Peñañiel, *Materiales que han servido para escribir la indumentaria antigua mexicana*, 2015, págs. 27–32). En los “documentos indios”, no sólo estaban “bien pintados” las armas y los trajes de mexicanos y tlaxcaltecas, sino (los trajes) de los mismos españoles. Don Antonio indicaba que algunos artistas, para explicitar que pintaban indios, exageraban llenándolos de plumas. Tal vez se refería al *Suplicio de Cuauhtémoc* (1892) de Leandro Izaguirre (1867–1941), o al *Fray Bartolomé de las Casas* (1875) de Félix Parra (1845–1919).<sup>582</sup> Pero, atajemos aquí el tema de los trajes “realistas”, pero más bien púdicos de don Antonio Peñañiel, pues abre todo un tema. Sólo hemos querido explicitar, que existía una tradición de “pintura de historia” y que en un momento determinado, caminaba colateralmente al discurso positivista y romántico de la Historia Nacional y que, en Diego Rivera, intentó hacer un giro paradigmático en lo que él definía como su visión materialista de la historia.



El Suplicio de Cuauhtémoc de Leandro Izaguirre, Óleo (1892) Están atados sobre las piedras de sus derribados templos y los soldados españoles queman sus pies para obligarlos a decir en dónde ocultan “el tesoro de Axayácatl”, a la izquierda se ven objetos del precioso y codiciado metal. Otro de los más difundidos clichés.

Al ver el ropaje que pinta Diego en el gran fresco del Palacio Nacional, observamos que puso esmero en re presentar a sus personajes vestidos de ellos mismos, no sabemos si aplicando los consejos del Dr. Peñafiel, o por su propia investigación de “las fuentes”, o las dos cosas.<sup>583</sup> El mural tiene un objetivo didáctico explícito y cada escena o “episodio histórico”, debe visualizarse fácilmente. Pero, a diferencia de las descripciones morales y cívicas de don Antonio Peñafiel, las figuras diegoriverianas no parecen tener nada pudibundo, pues el pintor busca imprimirles el elemento de la acción social, pues no olvidemos que, aquí, los héroes nacionales son gestores de la Historia Nacional; pero como héroes populares se pretende que sean sujetos revolucionarios de la Historia, no unos dóciles ciudadanos.<sup>584</sup> Son trajes militares y civiles, de los antiguos mexicanos, de los novohispanos y de los del México independiente y revolucionario, como no podía ser de otra forma, es todo un tema. Pero vamos ya a destacar las escenas religiosas y lo que podemos advertir de sus arquetipos.



Detalle del fresco del Muro Occidental de Palacio Nacional de Diego Rivera, en Ciudad de México. A latigazo, trabajo forzado, derrumbando su propia ciudad, Tenochtitlán.

En el Muro Occidental, arriba de la escena de los soldados españoles, en la siguiente franja que se extiende a lo largo de todo el ese muro, de izquierda a derecha, vemos otra faceta del sistema de la Encomienda. Diego repite escenas que ya había pintado en el Mural del Palacio de Cortés de Cuernavaca. Contrastando con el pacífico y creativo trabajo de los indios de México Antiguo, ahora los vemos latigueados y forzados estrellando los zapapicos contra los edificios de la gran Tenochtitlán. A continuación, unos aterrorizados y desnudos niños indios se sujetan fuertemente de la blanca túnica de fray Bartolomé de las Casas, que con un brazo izquierdo los protege y con el derecho sostiene un crucifijo, para que en nombre Dios, la soldadesca los encomenderos paren las vejaciones a la ya desvalida población nativa. La semejanza con el óleo de Félix Parra es evidente (un tributo) lo cual confirma que el tema de *La Conquista Espiritual* o el “lado bueno” de la Conquista ya era un *cliché*. Luego, aparece la escena de los tributos a los nuevos amos, los exorcismos masivos, nobles y caciques incluidos y nuevamente la serpiente emplumada haciendo de pila bautismal.



Fragmento del fresco del Muro Occidental de Diego Rivera, del Palacio Nacional en Ciudad de México. Arriba, el padre Bartolomé de Las Casas, con el poder de la Cruz frente al poder de la espada de Hernán Cortés. Abajo la comunión y el bautismo (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).







La serpiente emplumada es la pila bautismal.

La siguiente escena, que es progresiva a las anteriores, es la que reúne a tres religiosos españoles y a un grupo de indios que están alrededor de aquellos. De izquierda a derecha son los franciscanos Bernardino de Sahagún, el obispo de Michoacán Vasco de Quiroga y fray Pedro de Gante, tres personajes directamente vinculados con las “primeras conversiones” metódicas de los indios. Esta escena tiene que verse vinculada a las anteriores, pues, el mensaje es: no es suficiente, ni la violencia, ni el exorcismo de la señal de la cruz, ni la comunión, ni el bautismo para sacar a los indios de la idolatría. Es necesario fundar la Institución Cristiana, empezando por el Colegio de Santiago Tlatelolco, en donde era imprescindible cristianizar a los hijos de los *pipiltin*, la nobleza india, a los cuales en primera instancia, les instruyeron la doctrina en latín.

El obispo Vasco de Quiroga reparte granos de un dorado maíz, cuya mazorca sostiene en la mano, junto con una espiga del dorado trigo; *Tata* Vasco, que así le llamaban los indios, los “instruyó en nuevos oficios”, pequeñas industrias, pero aquí el elote (mazorca) desgranado y la espiga juntos, tal vez deben simbolizar el pan cristiano con el “pan” mexicano (otro exorcismo).<sup>585</sup> No falta ahí Fray Pedro de Gante, pues es otro más al que también la historiografía humanista,

en México, ha tenido como uno de los “educadores” de los indios. Y finalmente vemos a fray Bernardino, que tiene entre sus manos pluma y un papel, en donde se lee *Historia general de las cosas de la Nueva España*, que es algo más que un Crónica de la Conquista Militar, pues en su caso implica el exorcismo absoluto de todas “las cosas” de los indios.<sup>586</sup> Este padre de pensamiento teológico, émulo de Plinio el Viejo, de ágil y prolija pluma, ha sido objeto de todas las exégesis, las que han creado las bases de la vulgata de la Historia Nacional, correspondiente al capítulo de los “antiguos mexicanos.”<sup>587</sup> El franciscano, ha sido catalogado como uno de los “primeros etnólogos” y por lo tanto leído como tal, sobre todo porque a la relación que Bernardino estableció con los indios, ciertos historiadores, pero también los antropólogos y los arqueólogos, le han querido ver, anacrónicamente, como la relación que establece el Historiador con sus “fuentes vivas”, o como el Antropólogo y la “otredad” de sus “pueblos autóctonos”.



Detalle del fresco del Muro Occidental de Diego Rivera, del Palacio Nacional en Ciudad de México. De izquierda a derecha Bernardino de Sahagún, el obispo Vasco de Quiroga y fray Pedro de Gante. Abajo los mismos personajes, pero, detrás de Bernardino se ve el rostro de un indio anciano. Todos los personajes portan sus “atributos” (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Pero, sigamos en la pintura, porque no es tiempo de “romper lanzas” con el régimen historiográfico antropológico. Tras la espalda de la imagen de fray Bernardino, se ve sobre todo el crispado rostro de un indio viejo y desdentado, que además porta en sus manos, igual que el mismo Bernardino, sus propios “papeles” que dejan entrever unos ‘pictogramas’ y que representan los famosos “Códices Prehispánicos.”<sup>588</sup> Diego Rivera envía el mensaje: tras de la Historia de Bernardino, está «la memoria de la vieja historia mexicana», que es lo que se ha querido sostener hasta nuestros días.



Detalle del *fresco* del Muro Occidental de Diego Rivera, del Palacio Nacional, en Ciudad de México. Detrás del latinista y teólogo fray Bernardino de Sahagún, y de la bandera de Cuitláhuac, un indio anciano y desdentado, con los Códices en la mano. Detrás también se pueden ver otros indios jóvenes, que son pueden ser los jóvenes indios, hijos de los nobles, que fueron “educados” en el Colegio de Santiago Tlatelolco y que luego se convirtieron en Los Cronistas Indios, como el famoso Tenoch Valeriano Antonio. La historiografía nacional o mito historia los identifica como “los informantes de Sahagún”, tema en el cual el *indianismo* moderno ha querido “rectificar” y argumentar que no eran “informantes”, sino verdaderos maestros del franciscano (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Saltando por la figura del Águila Guerrera, hacia la izquierda del Muro Occidental, vemos uno de los cuatro fuegos principales que están pintados en el Mural, uno está en México Antiguo, otro, en el Muro Occidental, es vomitado por el disparo del cañón, el tercero es el que se produce por los leños verdes en el Auto de Fe, y el cuarto es una gran pira en donde se están consumiendo una gran cantidad de estos Códices. Más allá del debate sobre la existencia de Códices de época precolombina, lo que es claro es que los llamados Manuscritos Americanos, fueron confeccionados por el padre Bernardino de Sahagún y compañía, con los pictogramas que ahora iban profusamente acompañados de textos en la lengua mexicana (náhuatl), como se ve en el Doceno Libro «Que trata de como los españoles conquistaron a la ciudad de México».



Imagen de una página de un facsímil del Libro Duodécimo De la Conquista de México, de fray Bernardino de Sahagún. El texto también está escrito en lengua náhuatl. La *Wikipedia* habla de un partido de neutrales y otros que ven al fraile como parcial demonizador. Y refiere que “no hay evidencia de que haya participado en la destrucción física de los monumentos nahuas”. Agregamos nosotros, tal vez porque fue partidario de los métodos del antiguo Papa Gregorio el Magno.

La quema de los Códices mexicanos o franciscanos, se le atribuye al Vizcaíno fray Juan de Zumárraga, el famoso arzobispo que también ha quedado como implicado en la confección de las «apariciones de la Virgen de Guadalupe», del Cerro del Tepeyacac, pero también como fundador de la Real y Pontificia Universidad de México. Los hechos de la quema de códices, debió acontecer luego del Concilio de Trento.



Detalle del fresco del Muro Occidental de Diego Rivera, del Palacio Nacional en Ciudad de México. La quema de los Códices mexicanos, muy estudiados, pero poco interrogados por la historiografía nacionalista. Diego Rivera les tiene mucha estimación, pues los representa en diversos espacios de sus murales, sobre todo a los Tlacuilos y a los Amantecatl, estos últimos del arte plumario. Juan Coronel Rivera ha sugerido una interpretación del Mural: entenderlo como un gran lienzo mexicano, un gran Códice y además como un gran cuenco en donde corre la sangre que será renovada de los mexicanos. El fuego, símbolo de la purificación (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Diego Rivera ha pintado a un lado de esta pira (lado derecho) un Auto de Fe que es dirigido por los inquisidores, los Arzobispos Juan de Mendoza (izquierda) y Pedro Moya de Contreras (derecha) que sostiene la Biblia en sus manos., en

donde se ve a dos herejes judaizantes, un hombre y una mujer, con el sambenito puesto, encadenados a dos maderos, frente a la Plaza Pública, a un costado del Palacio Nacional, en la Calle del Arzobispado.<sup>589</sup>



Detalle del fresco del Muro Occidental de Diego Rivera, del Palacio Nacional en Ciudad de México. Los severos representantes de la Jerarquía Eclesiástica, encargados de preservar la pureza del Catolicismo Tridentino. Los condenados sólo eran exhibidos en la Plaza Pública como ejemplo, pero ahí Diego le pinta llamas al sambenito del hombre. ¿Acaso la famosa familia Carvajal? Desde luego sin intentar forzar las fechas (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Con estas escenas y las imágenes que nos transmiten, se cierra el “episodio de la Conquista”, en donde vemos que los aguerridos mexicanos terminaron siendo derrotados por el Conquistador o Invasor. Fueron inmediatamente esclavizados y moralizados, además de uniformados con sus ropas que en adelante los

identificarán como indios. No se trataba de hombres y mujeres que andaban salvajemente con taparrabos. Los trajes militares y civiles, los penachos de bello plumaje de quetzal o de *zacuan*, de colores amarillo o rojo, verdes o verde-rojo, sus estandartes de diseños vistosos, sus cabelleras elegantemente atadas, otros con el “cabello recortado en redondo”, los “exóticos” trajes de guerreros tigre, ocelote con sus coronas y jubones adornados con las mismas plumas, sus botas adornadas con planchuelas de oro, las pulcras mantas de algodón, zapatos de suela con los talones adornados. Los hombres con sus *tilmatli* o mantas de algodón, o los *ayatl*, sus bien adornados *cactli* (sandalias). Las mujeres también con sus propios *tilmatli*, sus *huipilli* (camisas), sus *cueitl* (enaguas). Incluso la clase del pueblo, con sus simples bragueros, amarrados de un modo cuidadoso, lucen con modesta elegancia.



Esto y mucho más, quedaba atrás, en el México Antiguo, pues en adelante, mucho de los nombres de las prendas de vestir en lengua náhuatl *ayate*, *huipil*, *queschquemen*, *huarache*, etc., van a ser despreciados como atuendos de indios. Como decimos, prácticamente desde el primer día de la Colonia Española, los indios van a ser obligados a vestir indistintamente con telas ásperas y crudas (no precisamente blancas), hasta los días de las manifestaciones callejeras de protesta de los campesinos, con sus hermanos obreros, que habían mudado el calzón blanco y el huarache por el overol azul y las toscas botas fabriles. La

ropa y la figura altiva del indio, van a ir “denigrándose” gradualmente, como decía don Guillermo Prieto, que les había pasado a los indios de San Juan del Río.<sup>590</sup> Sólo hay que recorrer con la mirada el mural y en cualquier dirección los veremos.







Imagen en la que se puede ver a “los indios reales” vestidos con el calzón y camión blancos, en las calles de alguna ciudad de principios del siglo xx o más.

Con la Conquista, los vencidos van a ser uniformados. Y en esta misión–acción, el cristianismo funciona como un amalgamador cultural totalizador de “lo indio”, que históricamente es lo propio del *logos* occidental, fenómeno al que la antropología, en México, ha identificado como *mestizaje*. Aprovechemos para decir que la moralización o implantación de la cultura cristiana entre los indios, fue una enorme empresa de laminación que requirió remover estructuras no sólo lingüísticas, sino metales, del tamaño de la empresa que los Padres de la Iglesia operaron sobre los autores grecolatinos, aunque en América obviamente no existía esa tradición, que en el caso de Europa es fundante del *logos* y la moral occidental.

Las huellas de la implantación de una cultura monoteísta sobre otra “politeísta”, si buscamos, la podemos advertir en las *crónicas* y en las *historias*, en los códices y en todo tipo de noticias sobre América. Ahí se pusieron los fundamentos colectivos para la fundación (discursiva) de una Nueva Nación, pero, como

decimos, una nueva nación hispana. Al paso del tiempo, siglos XIX y XX, en el nuevo paradigma independentista y nacional, a esas huellas se les ha dado otra interpretación, en donde lo que se ha querido privilegiar es “la otra visión”, la “visión de los vencidos”, que supuestamente se la transmitieron “los viejos indios” al padre Bernardino de Sahagún. Pero, por la operación historiográfica actual, ahora estamos viendo que a partir de aquí, tenemos otra fundación, la del discurso de la Historia Nacional, la vulgata mito–histórica. Dentro de todo este amplio sentido, tenemos que comprender que los arquetipos que venimos observando, como presentes en el mural de Diego Rivera, tienen una compleja historia de re funcionalización, siendo la de Diego una más y que nosotros aquí tal vez sólo los estemos bordeando.

#### 7.9. CATÓLICOS, MASONES, COMUNISTAS

Hay particularmente una escena, por encima del Auto de Fe, en donde Diego Rivera reproduce otro de los rituales de los que son rápidamente identificables como típicamente Novo Hispanos, el de la procesión. La escena sobresale por la presencia del palio rojo de grecas amarillas, debajo del cual un Arzobispo camina protegido y aislado de la multitud. Al este jerarca de la Iglesia católica, lo acompañan los típicos peninsulares, que visten sus ropones negros y llevan puestas sus gorgueras. Detrás de ellos caminan otros personajes con sus capirotos negros portando cirios pascuales. Es una de las escenas en donde es plausible que Diego nos quiere situar en plena y bulliciosa Plaza Pública, probablemente en la Calle del Arzobispado que se encontraba en el costado derecho del otrora Palacio Virreinal, o tal vez en el costado izquierdo, de lo que llamaban la Plaza del Volador. Y en donde también centra las presuntas antípodas del arquetipo español–indio, que marchan en sentido contrario. Un despliegue en donde vemos claramente a los peninsulares y a los indios, en plena vida pública novohispana.



Detalle del fresco del Muro Occidental de Diego Rivera, del Palacio Nacional en Ciudad de México. El Auto de Fe, los inquisidores (uno de los grandes clichés), los judaizantes y la Procesión en donde va el Arzobispo y los caballeros españoles. Los crucifijos por delante. Presencia del catolicismo ortodoxo, intolerante (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

El Virrey y el Arzobispo hacían salidas, el primero por ejemplo en las exequias de Felipe II, que deambuló del Palacio a la Catedral y de regreso en ostentoso despliegue de jerarquías, bordeando la Plaza Mayor, en medio del apretujamiento del pueblo que ocupaba permanentemente la Plaza Mayor, como mercado. El segundo, portando el Santísimo, aparecía en alguna calamidad, de las muchas que azotaban al muladar en que se había convertido la antigua Tenochtitlán, ahora la Nueva España. En otro capítulo ya dimos un poco cuenta de esa situación, apoyados en el cronista don Artemio de Valle Arizpe. Las salidas de “los grandes” se sabían con anticipación por toda la ciudad “y la sucia Plaza Mayor hervía de gente con un rumor oceánico.” La procesión siempre iba acompañada por la tropa con ropajes aterciopelados “de rojos ardientes” y piezas de artillería. Un largo cortejo que se movilizaba, en el caso del Virrey, “en coches, bombés, estufas, quitrines ligeros, birlochos, forlones, carzahanes, carrozas, cupés

dorados”, en fin, todo un despliegue de teatralidad, que se paseaba en medio del gentío o del indierío.<sup>591</sup> A Diego Rivera se le ha vinculado con el *horror vacui*, y todo el fresco del Palacio Nacional, es un claro ejemplo (a nosotros nos parece que esta escena de la procesión, es uno de estos “no espacio” de *horror vacui*).

Todas las escenas anteriores, la moralización de la incívica malinche, la de los mendicantes protectores–maestros y escritores de la historia del indio, la iglesia intolerante, van a dar paso a una escena central, en uno de los planos de arriba, en el arco central del Muro Occidental. Ahí vemos el rostro de “la otra” Iglesia, concretamente a dos curas atípicos, que son don Miguel Hidalgo y Costilla y don José María Morelos y Pavón, figuras heroicas por antonomasia, obviamente no para la Nueva España, sino para la Historia Nacional. Estas dos imágenes, más que retratos, son verdaderos *íconos* (imágenes de imagen), están acompañadas de los retratos de otros héroes de menor peso, que son figuras de criollos y de mestizos insurgentes. José María Morelos y Pavón es uno de los héroes favoritos de Diego Rivera, pues antes lo pintó acompañando a la figura también *icónica* de Emiliano Zapata, en el Mural de Cuernavaca. Esto último, descontando que ahí, en el centro del mural, bajo la apariencia del padre José María Morelos, Diego se ha hecho un autorretrato, que también está señalando fulminante con su brazo extendido y el índice de su mano, hacia el Muro Sur, conectando con el arquetipo neo trascendental de Karl Marx–Quetzalcóatl.<sup>592</sup>



Detalle del fresco del Muro Occidental de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México. Al centro los dos curas insurrectos, don Miguel y don José María, entre ambos, la nueva y fugaz bandera mexicana, la de la Virgen de Guadalupe, que es el antecedente del Pendón de la Patria, o más bien de la “mexicanidad”. Las uvas del desacato, el bastardo Martín Cortés, el Águila Guerrera o Nacional, la nopalera, etc. Esta imagen es súper arquetípica, se difundió masivamente en los libros de texto destinados para la educación histórica y cívica de los niños mexicanos. Actualmente se puede ver en TV todas las noches, mientras un coro de infantes entona el Himno Nacional. La escena ha sido desgajándola del sentido revolucionario proletario que le daba el pintor Digo Rivera (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Pasemos a dos escenarios más, con los que terminaremos de reunir nuestros anunciados arquetipos religiosos. Uno que ya conocíamos, es el del segundo arco (derecha a izquierda), en donde, por encima de la cabeza de los frailes y la monja, los que en época colonial daban la comunión y el bautismo a los indios, nuevamente topamos con la Santa Madre Iglesia. ¡Vaya chasco salvífico! Pues a cambio de que los indios abandonaran sus idolatrías para la salvación de sus almas, vemos a sus descendientes cargando pesados fardos, ante la indiferencia de un singular grupo de conservadores: un fraile obeso que contrasta con la figura del escuálido fray Bernardino, el cual durante años se quemó las pestañas fabricando una enorme teoría de salvación, mientras que el padre mangas, que así llaman al cura gordo, es un fiel representante de la Santa Madre Iglesia que ahí es más carne que espíritu y que no puede ocultar su rostro de glotón pecador. Luego, su católica y soberbia “majestad”, que perdió una pierna en una batalla, pero que se enriqueció malbaratando medio territorio nacional a los gringos, el general Santa Anna. Y en el centro, el obispo de la catoliquísima Guadalajara don Pedro Espinosa que aguarda detrás del Arzobispo Pelagio Antonio, los dos tienen sonrisa de satisfacción, y evidente rostro de avariciosos. Ven pasar de lado a la familia de indios que cargan voluminoso fardos, mientras que el Arzobispo, con el báculo en una mano, señala con la otra hacia el cofre repleto de monedas de oro, que vacían de unos sacos, dos luchadores de la “libertad” (hay muchos más detalles).



Por encima de estos nada virtuosos hombre, vemos a los liberales, a los hombres de negro, con Benito Juárez al frente que sostiene un gran papel, en donde se lee claramente «Leyes de Reforma» y que apunta con el dedo índice de su mano derecha a la tiara del Arzobispo Pelagio Antonio, justo en donde resfulge el color dorado de la Santa Cruz que lleva estampada. En medio vemos el templo que está siendo desbaratado con zapapicos, mientras que el Portón del mismo templo desluzce destrozado. El mensaje, otra vez, es claro: la Iglesia y sus católicos gobernantes novohispanos e independientes, sólo han engordado a costillas del pueblo. Los frailes mendicantes, que participaron en la Conquista, “fueron unos incautos”, pues la Iglesia, en esta Historia, ha demostrado ser bastante corrupta. Pero los “católicos de Pedro el Ermitaño” encontraron la horma de su zapato, con los “jacobinos de época terciaria” y viceversa. Así, se configura la abigarrada imagen de los dirigentes de la Nueva Nación Mexicana, que oscilan entre ese acendrado catolicismo más provinciano que universalista y un nacional independentismo, mientras que la imagen del indio «se degrada». Aquí, el arquetipo es complejo, y no resuelve nada saber que los mexicanos tuvieron un Presidente Indio, don Benito Juárez, que más bien fue un Masón de Grado 33. Por si quedara duda, Diego Rivera plasmó en el Muro Sur, la más furibunda crítica nunca antes hecha a la Iglesia, descontando la crítica de *facto* que significó la desamortización de los Bienes Eclesiásticos.



Detalle del fresco del Muro Sur de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México. El Clero participa de los Negocios de la Bolsa de Valores de NY y además sangra al pueblo creyente (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Ahora volvemos al Muro Sur. Ahí, habíamos dejado las cosas en la representación del conflicto proletario y agrario, la confrontación de los sindicalistas revolucionarios con los de la ultraderecha fascista católica, dirigidos, los primeros por el Partido Comunista Mexicano y los segundos por los cristeros de Acción Revolucionaria Mexicanista (ARM) y sus golpeadores, los *lumpenproletarios* Camisa Dorada. En este muro que ya conocemos como *México de hoy y mañana*, nuestro pintor pone en tres situaciones a la Iglesia: la primera en uno de los paneles de la Máquina de Hacer Dinero, en donde se observa a un varón de la jerarquía eclesiástica, sentado en una mesa con un general y un político, a los que se les identifica como «la trinidad reaccionaria». El político es Plutarco Elías Calles que ahí esgrime un papel en donde se alcanza a leer *Ley de Cultos*, con la cual, el Gobierno “bolchevique” de don Plutarco pactó con los jefes de la Iglesia, para cerrar “desde arriba” el conflicto de la rebelión cristera, inútil y sanguinaria guerra fratricida, en donde se perdieron muchas vidas, nuevamente las vidas de los indios, en su faceta de campesinos pobres. Ahí el clero, nuevamente codicioso, está conectado con La Máquina de Hacer Dinero, cuyos conductos absorben las monedas, que la masa del pueblo deposita en la Urna Santa de las Indulgencias. En otro de los paneles de la misma Máquina, un personaje que ya conocíamos, un cura participando en una francachela, da rienda suelta a la lujuria, manosea a una prostituta, mientras que detrás un rico Caballero de Colón o político y militar, ofrece más dinero por los favores de la mujer. Nuevamente el mensaje de Diego Rivera, que esta vez se autorretrata como cura lujurioso: la Iglesia Mexicana, aliada siempre del poder, conciencia de la poltrona burguesía mexicana, está irremediabilmente corrompida.





Detalle del fresco del Muro Sur de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México. Autorretrato de Diego Rivera, disfrazado de sacerdote lujurioso (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Pero todo este gran escenario, en donde el Madero Santo de la Conquista devino en la Santa Madre Iglesia Corrupta, y cuyos integrantes pasaron de rubios y creativos frailes, como Pedro de Gante, a pueblerinos sacerdotes mestizos y corruptos, pasando por el obeso padre mangas, es acechado por el penetrante OJO de la imagen del Gran Arquitecto del Universo. Primero en el templo derruido que está detrás de los católicos conservadores y liberales juaristas, y luego, el mismo OJO, que mira desde el frontón de la Basílica o Capilla, consagrada a la Virgen Morena, la Madre de los Mexicanos.



Detalles del fresco del Muro Occidente (arriba) y del Muro Sur de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México. Autorretrato El Gran Arquitecto del Universo vigila a la Historia Salvífica y a la Historia Nacional (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).



Finalmente, una imagen, que me llena de recuerdos (es decir a quien esto ha estado escribiendo), pues está cargada de imágenes de la infancia; cuando en compañía de mi abuela y de mi madre y hermano, visitamos el Templo dedicado al Santo Niño de Atocha, para “cumplirle una manda”, en un pueblo llamado

Plateros, de la comunidad de Fresnillo, del Estado Mexicano de Zacatecas. El templo estaba totalmente ocupado por hombres y mujeres, ancianos, jóvenes y niños, algunos descansaban sobre camas improvisadas, petates y sarapes de gruesa y ruda lana. Todos apilados en los pasillos de un pequeño patio interior, adyacente al edificio de la Iglesia, olía a sudor concentrado. Venían de muchos pueblos, cercanos o muy alejados, a visitar al pequeño pero famoso Templo, para rezar y pedir al «niño milagrero», al «Santo Niñito» de Atocha, una pequeña figura modelada de yeso policromo, revestida con su elegante atavío de fiesta. Casi todos los feligreses y devotos, eran campesinos pobres, indígenas o indios, estaban compartiendo los alimentos y pernoctaban ahí. Mientras tanto, los que estaban dentro del Templo, entonaban hosannas y alabados al «Niñito», con voces bien templadas, armónicas y sobrecogedoras, de hombres y mujeres que se intercalaban. La presencia física y espiritual de toda esa gente, sobrepasaba la propia Iglesia, no el Edificio, sino a toda la Jerarquía Vaticana. Quedé atrapado mirando a un hombre que, de una sola pieza, hincado extendía los brazos haciendo la señal de la cruz con las dos manos. Completamente ensimismado, con los ojos cerrados, entonaba el canto divino a todo pulmón y con perfecta armonía, aquel: “bendito, bendito sea Dios, los ángeles cantan y alaban a Dios” etc. Pues bien, y en nuestra descarga por este desliz, este “mismo hombre” del que hablamos en el párrafo anterior, lo ha representado Diego Rivera en el Muro del *México de hoy y mañana*, en la misma “elevación” que el del «Santo Niñito de Atocha». Solo que esta vez el canto religioso y popular, la figura del hincado lo dirige hacia otro poderoso ícono de los mexicanos, el de la Virgen de Guadalupe, doblemente imagen, que según el franciscano fray Juan de Zumárraga, se le apareció varias veces al indio Juan Diego, en el cerro del Tepeyacac.<sup>593</sup>

Pero Diego Rivera, en ese tema “no ha dejado títere con cabeza”, pues contraviniendo al principio inamovible del Gran Arquitecto del Universo, el pintor precisamente ha movido el ojo en el triángulo de la Capilla del Tepeyacac, el de la Advocación a la Virgen de Guadalupe. El ojo está mirando, con cierto dejo morboso, la escena en donde el sacerdote da rienda suelta a la lujuria, el ojo mira entre las piernas de la prostituta. No hay duda de que estamos ante un arquetipo complejo, en donde va aflorando la imagen de una “espiritualidad”

popular cercenada, luego dirigida por una rígida moral, que a veces se evade fingiendo civismo y lealtad y culto al Estado y a la Patria. Los Cristeros, en los años de la preparación y ejecución del Mural del Palacio Nacional, habían tomado posesión de la Basílica del Tepeyacac, secuestrando un culto definido como mexicano. Algunos indianistas, los más radicales, afirman que detrás de este culto católico, subyace encubierto otro culto, el de una divinidad ancestral, a la que se le conoce como *Tonantzin*, que tiene el mismo tonelaje que la figura del propio Quetzalcóatl y Huitzilopochtli juntos.



Detalle del fresco del Muro Sur de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México.  
La Iglesia lucrando con el fervor o la fe popular (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Otra cuestión. Junto a la escena del arrodillado que extiende los brazos y hace la señal de la cruz a dos manos, juntando los dedos pulgar e índice, vemos a dos grupos, uno de beatas y beatos burgueses que también rezan y se santiguan aunque no con el fervor del pueblo. Se observan unas manos femeninas enjorjadas que sostienen un libro de Doctrina Cristiana, en donde se puede leer: «Bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos será el reino de los

cielos. Bienaventurados...». Atrás, un obrerito, un niño, tiene otro libro entre sus manos, en donde se lee: «Los principios sociales del cristianismo dejan la desaparición de todas las infamias para el cielo, justificando con ello la perduración de esas mismas infamias...», Frida Kahlo ayuda al niño a sostener la lectura, trae colgando un collar con medalla y estrella roja y símbolo comunista.



Detalle del fresco del Muro Sur de Diego Rivera del Palacio Nacional, en Ciudad de México. Las maestras comunistas, Frida y Cristina Kahlo, confrontan la ideología de la doctrina social del cristianismo, a un lado de burgueses católicos (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

Más abajo, Cristina Kahlo, una niña y un niño rubios, también sujetan con sus manos un texto más largo, en donde se lee: «Los principios sociales del cristianismo predicán la cobardía, el desprecio de sí mismo, el envilecimiento, el servilismo, la humildad, todas las virtudes de la canalla. Y el proletariado que no quiere que se le trate como canalla necesita mucho más de su intrepidez, de su sentimiento de dignidad personal, de su orgullo y de su independenciam...» y continúa el texto y finaliza con la famosa frase hegeliano-marxista: «LA

RELIGIÓN ES EL OPIO DEL PUEBLO, ACABAR CON LA RELIGIÓN DICHA ILUSORIA DEL PUEBLO ES DAR UN PASO HACIA LA CONQUISTA DE SU OBRA VERDADERA Por donde la crítica del cielo se torna en la crítica de la tierra, la crítica de la religión en la crítica de la Iglesia... crítica de la ideología...»



Detalle del fresco del Muro Sur de Diego Rivera, de Palacio Nacional en Ciudad de México. Carlos Marx, el obrero, el campesino y el soldado revolucionario, la lucha de clases y la abolición de la propiedad privada (Foto digitalizada: Rubén Espinosa Cabrera).

En las alturas, en aquel espacio que en el Boceto de 1925 Diego Rivera había destinado a Quetzalcóatl, aparece la figura de Marx, portando el famoso texto del Manifiesto del Partido Comunista, que se los da a leer a los de La Trinidad Revolucionaria: «TODA LA HISTORIA DE LA SOCIEDAD HUMANA HASTA EL DÍA ES UNA HISTORIA DE LUCHA DE CLASES... Para nosotros no se trata precisamente de transformar la propiedad privada, sino de abolirla...». Aquí tenemos esta transfiguración que han sufrido los arquetipos, que vienen a sintetizarse en estas variantes del mexicano del pueblo, indio, siervo, resistente, insurgente, campesino, agrarista, revolucionario, obrero, buen y mal cristiano y además ateo. Héroe, pero aun no de sí mismo, ni individual, ni colectivamente.

Y viene una suerte de desenlace, a través de una cita en donde el propio Diego Rivera interpreta escenas de su Mural, permitiendo entrever algunas figuras, las de la revolución burguesa que dejamos un poco relegadas. Se trata de un texto polémico, que Diego le dirige a David Alfaro Siqueiros, a propósito de lo que este pintor dice en negativo sobre la obra de aquel, tratemos de recortarlo, pues es un poco extenso. Rivera —dice de sí mismo— pintó a Plutarco Elías Calles, en su propio Palacio Nacional, dos veces:

[...] entre los presidentes, en sucesión vertical de Iturbide, a quien sirve de fondo (José de León) Toral, que se prepara a asesinarlo y la madre Conchita, Morones, etc., y en la pared que representa al México actual y la perspectiva sobre el futuro, en su papel histórico de gobernante iniciador de la consolidación burguesa de México en conexión con la finanza internacional y naturalmente con la represión de las huelgas y de la represión de los campesinos revolucionarios. Esto lo hizo Rivera en el edificio histórico central del país en la escalera monumental de él, adonde todo el mundo puede entrar tan fácilmente como transitar por la calle y donde miles de campesinos y obreros pasan cada semana, donde el presidente tiene que pasar, y bajo el poder del Jefe Máximo de la Revolución (cuando Rivera no estaba protegido) por la frontera de los Estados Unidos [...] En el mismo Palacio Nacional, junto con Zapata asesinado por Carranza y Carrillo Puerto por de la Huerta, Rivera pintó a Guadalupe Rodríguez y Primo Tapia, fusilados por el imperio callista por ser comunistas y agraristas, revolucionarios de acción [...]

[...] A los lados de la imagen de la Virgen de Guadalupe, tal como se puede ver en la basílica, una bandera norteamericana y el pabellón tricolor a cuadro de las fuerzas de Cristo Rey [...]

[...] Dice Siqueiros que Rivera siempre pintó a los obreros y campesinos mexicanos como pasivas masas de siervos cristianos y a los agitadores como apóstoles predicando la doctrina de Cristo. Pueden los obreros y campesinos mexicanos ver en el Palacio Nacional los retratos de algunos compañeros de ellos hablando a las masas, y ver a esta masa ametrallada por un automóvil blindado marcado con la suástica accionado electrónicamente por

el Presidente de la República, y atacados por la policía con fusiles y gases asfixiantes y encima un agitador indicando a las masas el camino de la rebelión. Ya está armándose y manejando ya metralletas, fusiles y cañones contra el ejército del gobierno capitalista. Después Marx indicando el camino de la construcción de la sociedad futura. Probablemente como Marx tenía melenas y barbas, ahora Siqueiros lo ha confundido con el señor San Pedro o Santa Claus.

[...] No es necesario que Rivera alargue aquí el análisis de todas sus propias pinturas, porque deja a los obreros y campesinos del mundo el juzgarlas, y como no tiene miedo a los hombres en el poder ni a los burgueses —Calles, Rockefeller, Roosevelt o quienes sean— ni Stalin o Manulinsky [...]

[...] Rivera tampoco tiene miedo a la crítica ni a la autocrítica [...] y está dispuesto a aprovechar a ambas para mejorar su línea y su acción en la pintura que tiende a ser útil a los obreros y a los campesinos del mundo y está dispuesto a colaborar en tal trabajo con Siqueiros, aunque sea como hasta ahora, Siqueiros hablando y Rivera pintando. (Acevedo, Torres Carmona, & Sánchez Mejorada de Gil, 1999, págs. 87–103).

Diego recordaba una “experiencia reveladora”, cuando pintaba cerca de Poitiers en Francia, hacia 1919 en el granero de un campesino francés. Invertía muchas horas al día pintando una pequeña tela. El campesino se acercaba y miraba largo rato la pintura y preguntó a Rivera si ese sería el tamaño de la tela o si sería del tamaño del granero, pues de ser esto último, regresaría todas las mañanas a dejar en la misma posición sus implementos de labranza. Diego, dice, trabajó todo el día y pintó un cuadro del largo de dos brazos. Para cuando el campesino regresó, se paró frente al cuadro terminado y lo miró largo rato y le dijo al pintor:

Ahora puedo ver que la pintura es algo que se puede llamar trabajo.

El campesino observó los diferentes objetos pintados y le dijo a Diego:



Bueno, hace veintidós años que vivo en esta casa, y ahora que usted la ha pintado debo decir que nunca antes había yo realmente visto mi casa. Esta puerta es café. Este techo es un techo de pizarra y usted lo ha pintado como un techo de pizarra; cuando veo mi techo lo que veo es un techo de pizarra, pero cuando veo su pintura no veo nada más un techo de pizarra sino que también creo ver el cielo, como se ve de noche.

Cuando veo la ventana, y no entiendo por qué sucede esto me parece como si en cualquier momento alguien fuera a asomarse por la ventana –alguien que no vive en mi casa.

Allá abajo, veo un montón de estiércol, y se ve como un montón de estiércol, pero ¡qué demonios! también parece ser una montaña.

Veo un rastrillo en su pintura. Es un rastrillo y parece un rastrillo, pero cuando veo los dientes de su rastrillo tengo la sensación de que si yo utilizara los dientes de ese rastrillo le haría mucho daño a la tierra. Ahora veo que no era necesario el que la tierra me diera raíces. Yo las arranco de la tierra.

Usted pintó gallinas. Se parecen a mis gallinas, y las pintó con mucho cuidado, pero al mismo tiempo me recuerdan a un animal extraño que vive entre aquella cosa que le hace daño a la tierra y el montón de estiércol que parece una montaña. Ya no sé de qué tamaño son las gallinas (y así con el trigo y las flores).

Y todo esto porque ahora veo las cosas que he visto todos los días pero en forma diferente. Todo esto parece darme paz. Y por lo tanto su pintura es útil. El problema es que esos cuadros son para los ricos que son los que menos paz necesitan. Pero después de todo, eso es natural, ya que usted y todo el resto del mundo necesita coles y zanahorias, pero el mundo puede vivir sin pinturas. Por eso tiene usted que vender sus pinturas. No obstante debería de haber una forma, mediante la cual la gente como yo pudiera tener pinturas como ésa, en nuestras casas (Moyssén, 1996, págs. 174–181).

¿El trampantojo? ¿El naturalismo? ¿El realismo social? Así, con las palabras del campesino y con nuestras escuetas preguntas cerramos este Capítulo, que además es el último de los que hemos reunido en nuestra investigación de los arquetipos “mexicanos” en la pintura mural de Diego Rivera.



## EL FINAL

Aquí, en *el final*, vamos a contrastar el planteamiento sobre la presencia de los arquetipos en la pintura mural del Palacio Nacional. Primero con nuestras palabras y al final con una de las críticas más contundentes que hemos podido conocer sobre Diego Rivera, de todas maneras nuestro pintor.

Como se puede leer, hemos venido usando categorías como figuración o representación, entre otras, para describir la acción misma de pintar. Pero también en el sentido obviamente de hacer presencia de la persona, traerla a la presencia. De manera semejante a la teatralidad, como en la tragedia de los poetas griego, que habían encontrado la manera de sustituir al bardo que recitaba o cantaba, ante el público, las hazañas de los héroes más sentidos y queridos o, si era el caso, de los más repudiados por el *demos*. En la tragedia, diseñada para ser representada, el poeta trágico transporta a los héroes ya no mediante el relato oral, sino a través de los actores que los re presentan (invención del *sujeto trágico*). Los atenienses, sólo transportaban a los héroes de aquella zona mitológica, no podían re presentar el presente, pues este tipo de simulacro lo reservaban para la oración fúnebre y aún en esta forma discursiva se trata de un ausente. Cuando el pintor García Maroto hacía la analogía de la pintura de Diego Rivera con los corridos de la revolución, no andaba tan desencaminado, pues Diego Rivera funcionaba de manera semejante a un bardo moderno de su pueblo (proporciones culturales guardadas). En la pintura del mural de la escalera del Palacio Nacional, Diego tiene la convicción, de que él opera como un pintor de su pueblo. Por el gran escenario del mural, el espectador recibe

las imágenes plásticas no sólo de los héroes nacionales populares y de los archienemigos locales y externos antipopulares, también recibe las imágenes del mismo pueblo en su propia acción heroica. El pueblo es el protagonista o *sujeto social* de la historia, de este pueblo depende ahora la derrota o la victoria.

Por el mural deambulan numerosas figuras de la Galería de los Héroes Nacionales, muchos de los cuales ya habían sido alimentados como íconos por el discurso liberal conservador y positivista, católico y masón. Obviamente, todas estas figuras funcionan, individual y colectivamente como estampas de los grandes episodios de la Historia. Un discurso sobre todo independentista y nacionalista, que se fundó sobre la base de la recuperación de la historia de los antiguos mexicanos. Sin este escenario precolombino, el discurso quedaría simplificado como una historia salvífica o leyenda española de la Reconquista, que ensambla otra más de sus Conquistas, pero esta vez con la figura de un Santiago que blande su espada no para matar moros, sino para matar indios y recuperar almas para la gloria del Dios-Padre Todopoderoso y de sus divinas Majestades. En la hipotética historia nacional, sin lo precolombino, los mexicanos resultarían ser españoles (como se concibieron a sí mismos los tlaxcaltecas), una historia que ajusta bien p. ej. a don José Vasconcelos. Posiblemente el discurso salvífico de la Historia de España, no tiene problema para ajustar y englobar a los pueblos de indios en una Historia Imperial, como se puede constatar en el enorme depósito de documentos novohispanos bien clasificados en el Archivo Histórico de Sevilla.

La incorporación del pasado precolombino, como discurso de la historia antigua de los mexicanos, arrancado de las crónicas cristianas para ser metamorfoseado en Historia Nacional de los Mexicanos, constituyó una enorme operación historiográfica en la que intervinieron todos los criterios acumulados, los católicos, masónicos, conservadores y liberales, los de toda clase de reformadores sociales. En la operación del armado de un relato laico de la historia, todas las figuras que lo van a integrar tienen que ser sometidas a un nuevo tratamiento, para que permitan que el relato vuelva a funcionar. Al acercarnos a los exégetas decimonónicos, hemos visto cómo las figuras icónicas de Quetzalcóatl o de los aztecas, o de los conquistadores, etc. han saltado de un régimen de

representación a otro. Los diversos y múltiples retoques dados a las figuras, las fueron transformando en símbolos, en figuras icónicas, cuya peso fue variable (héroes suben y héroes bajan), pero todas, absolutamente todas tendieron a compactarse en lo que hemos identificado como vulgata de la Historia Nacional, apropiándonos este término inventado por Guy Rozat. El problema que surge es hasta cuánto la representación que hace Diego Rivera en la escalera del Palacio Nacional, es capaz de emanciparse de la vulgata, o si acaso sus figuras icónicas no han hecho más que reforzarla. Durante la segunda mitad del siglo xx, casi a su final, hemos sido testigos de la emergencia de historias críticas de la “historia oficial”, incluso de la emergencia de historias de izquierda contestatarias o alternativas a la historia oficial. Cuando se hace referencia a la “historia oficial”, no hay duda de que se alude a la historia del Estado. En este caso, podríamos plantear que la representación plástica pictórica que hace Diego Rivera de la «historia de su pueblo», podría ser tomada como una precursora de las historias contestatarias, pero que como otras de las de este género (las auténticas), no rebasa los márgenes discursivos ni de la Historia, ni el del Estado Nacional. Por una razón, porque Diego Rivera decidió instalar su pintura en la lógica de la razón histórica. Es verdad que ahí, compactadas en el mural, están presentes las imágenes de la vulgata nacional de la historia, pero Diego no es sólo un patriota pasivo.

Diego hace jugar las imágenes, es decir les resta solemnidad, aunque no toda la que puede esperar un crítico actual de los nacionalismos o estatalismos, como el caso de Octavio Paz que sostenía que el muralismo sólo era una versión estética del Partido de la Revolución Mexicana. Sin pretender afirmar que los artistas no tenían “otra ruta” que la del Estado, falta entonces saber cómo en un país de millones de analfabetos, que sólo habían sido “educados” en el catecismo pueblerino, los instrumentos financieros “no estatalistas”, emprenderían la costosa empresa de la cultura para las masas, sin poner de por medio el “ánimo de lucro”. Por otra parte, Diego agregaba el *plus* de la imagen del pueblo heroico, que necesitaba en principio reconocer, con la mirada, que también estaba dentro de ese escenario de “cartón piedra”, que incluso podría removerlo con su “acción social”. Es correcto señalar el exceso ideológico de Diego Rivera, “en detrimento de la estética y del arte”, pero también es cierto

que habría sido extraño ver pintados en esas paredes otras formas que no fueran las del fresco, con todo y sus íconos bizantino primitivistas de un régimen de mentalidad cristiana. No estamos a estas alturas proponiendo que no era posible otra pintura y otro pintor. Nos parece, que Diego Rivera, con todo y tener la compañía de una pintora “surrealista”, no tenía mucha simpatía por el surrealismo, ni por ninguna otra forma de «arte puro» (como Octavio Paz), aun habiendo suscrito el famoso manifiesto Trotsky–Breton–Rivera. No significa que la «masa del pueblo mexicano» no sea susceptible de ser traída al arte, lo cual implicaría que dejaría de ser masa, categoría interesante (recordar a Tatlin).

Los arquetipos no sólo están presentes en el mural, sino que lo están abrumadoramente. Esos arquetipos los tomó del mundo mexicano de sus días y les aplicó su propio tratamiento incluso incorporó algunas figuras que estaban ausentes de la Galería Nacional. Diego Rivera ha depositado figuras y/o imágenes arquetípicas, del mito y de la historia, de los héroes nacionales y del propio héroe del pueblo, incluso este híbrido cuasi profeta de Marx–Quetzalcóatl. Profesa admiración por sus propias figuras de héroes Cuauthémoc, José María Morelos y Pavón (Hidalgo es relativo, con todo y el desacato de las uvas), Benito Juárez (comparte su anticlericalismo), Emiliano Zapata, Carrillo Puerto, Guadalupe Rodríguez y Primo Tapia, que todos son mártires que él los eleva al rango de héroes, de figuras apoteósicas del pueblo. Crea íconos populares que son los que le reprochan (aunque sólo se anticipa a presentarlos). De estos últimos hace casi una oración fúnebre, pues han sido sus propios camaradas y amigos, últimos eslabones de su cadena heroica, pues son indios, campesinos, obreros y socialistas, que en conjunto constituyen el arquetipo del nuevo hombre que se anuncia para el mañana, vinculado a la tierra y a la máquina, pero ajeno al egoísmo individualista burgués. En el fondo, Diego Rivera, y ahí está la figura de Marx–Quetzalcóatl, no ha podido desprenderse de un tipo de ideología campesinista anarquista (profesa más admiración por Zapata que por Magón, al menos así parece). Su arquetipo del pueblo, por tanto, emerge de este primitivismo reactivo e inmerso ya en el mundo de la mecanización del trabajo y del trabajador apéndice de la máquina. Pero con todo y su participación como guerrillero del arte revolucionario, al sumarse al movimiento impulsor de la

nueva cultura nacional o renacimiento mexicano, no ha podido desprenderse de esta direccionalidad de la Historia y del Estado–Nación.

Veamos. El mundo de Diego Rivera, que hemos dicho que es el mundo del pueblo mexicano, es un mundo habitado mayoritariamente por indios y campesinos de carne y hueso, la abrumadora mayoría son analfabetas. Hubo un tiempo, según el Mural, en el amanecer de un día de tono rosado, cuando el pueblo se regía por el numen de la sabiduría; pero en el México de apenas ayer y de hoy, el pueblo es una gran masa de analfabetas. El grupo de intelectuales y de artistas, que ya sabemos convocó Vasconcelos, con recursos escasos, pero con una voluntad de las que hay pocas, pretende llevar la cultura a las masas, lo cual significa, decía Vasconcelos, desanalfabetizarlas. Y en esa discusión se entramparon dando vueltas a la pregunta ¿cuál cultura? ¿Hay una cultura mexicana? ¿Qué es lo mexicano? Como hemos visto, Diego Tenía su propia visión y a su manera y en su territorio que era la pintura, lo dejó plasmado. El problema inmediato que tenían los ideólogos y los intelectuales, era el de la instrumentación de un sistema de educación nacional, que tenía que incluir un amplio programa de lengua nacional. Dos elementos que son palancas en la constitución del Estado Nación, operación de centralización y homogenización. Buscan la mancuerna Estado Nación–Pueblo, para crear la apariencia de la igualdad social y racial. José Vasconcelos fue uno de los primeros que lo vivió en carne propia, el efecto que produce la implantación del Estado Nacional, la inmediata confrontación del *Estado contra las regiones* (lo que la Iglesia había mantenido antes en “buenas relaciones”).

Diego Rivera, decidió participar con la pintura mural, que veía como posibilidad de acercar el arte a las regiones y a las masas, lo que asume como un «arte útil», pues allá los otros si quieren llevar «arte puro» a las masas analfabetas. Su pintura mural se llenó de tonos marrones, como marrón es la piel de la gran masa mexicana, y se llenó de figuras campesinas, convirtió al campesino en un ícono. Vemos entonces que la pintura mural con todo el escenario del pueblo campesino y de su lucha, se convierte en un arte que ya hemos avanzado como Realismo Social, de corte campesinista. Es importante referirlo, porque,



en los años del “segundo muralismo” (que despegó con el mural de la escalera del Palacio Nacional) en su viaje a los Estados Unidos, nuestro pintor entró en el debate de la otra variante del realismo, que es el Realismo Social obrerista. La diferencia es muy sencilla, mientras que los campesinistas representan a los artistas provincianos, los obreristas representan a los urbanos. Diego, en 1923 ya había pintado el abrazo del campesino con el obrero, en donde lanzaba el mensaje: “si ustedes se abrazan, verán cómo el potrero y la máquina darán todos sus frutos para ustedes”.

El contacto con los norteamericanos ya lo había establecido, desde los murales de la SEP, pero en su viaje a los Estados Unidos de 1929–1930, debió consolidarlo y ahí entrar en el debate de los artistas norteamericanos. La historia de la influencia del muralismo mexicano entre los jóvenes artistas que en Estados Unidos estaban a punto de entrar en la Gran Depresión (y todo el mundo que sería arrastrado por la “quiebra financiera”) requiere atención y espacio. Dore Ashton le dedicó unas pocas páginas al tema, pero suficientemente esclarecedoras (*La Escuela de Nueva York*, 1971). Ya sólo podemos decir brevemente, que algunos de estos jóvenes artistas (la generación de Jackson Pollock) se sintieron motivados por el modelo de “raíces indígenas y prehispánicas” de que hacían gala los muralistas mexicanos (le llamaban “el muro mexicano”). Se trataba del tema de la identidad norteamericana, que se sentía reflejada en el ejemplo mexicano (aquí seguimos a Jorge Juanes). Según estos artistas, el mundo pre moderno, que es portador “del sentido último de la identidad”, “no debe ser borrado por la explosión de las grandes urbes metropolitanas”. Según su concepción, “existía un mundo primario que aún se encontraba presente en el mundo campesino norteamericano”, lo cual, como lo podemos ver, es parecido a lo que afirmaba Diego Rivera en su propia definición de la identidad nacional, que hacía remontar al mundo indígenas” y también al mundo precolombino y al mundo colonial, que era efectivamente el mundo en el que se concentraba la mayor cantidad de población de México, con sus gestas, sus héroes, sus demandas (Jorge Juanes). Pero Diego, exponente de este realismo social campesinista, también incorporó en su concepto pictórico y en sus figuras al mundo moderno, exaltando al sujeto revolucionario, el proletariado,

que transformará la sociedad hacia el socialismo, como lo venimos afirmando y como lo podemos ver claramente en el Muro Sur de la escalera del Palacio Nacional.

Bien, vamos al final, con una salida intempestiva, haciendo un resumen decíamos, de una interpretación herética sobre Diego Rivera y en especial del Mural del Palacio Nacional.

Precisamente en esta parte inicial del mural, el de México Antiguo, en donde pinta sus figuras de indios y su intención de representar “la belleza genuina mexicana”, apoyada en el modelo de la población autóctona, es patente que hay muestras de que Diego Rivera tiene dificultad para librarse del naturalismo pictórico, a pesar de su paso por el cubismo. No es un “retorno” a la pintura figurativa, es su dificultad para desprenderse del naturalismo pictórico, el que tanto critica a los sub impresionismos. El naturalismo no consiste en su caso en seguir pintando paisajes, sino en lo que él concibe como arte mexicano popular, “el arte del pueblo y para el pueblo”. Es verdad, como hace tiempo lo propuso Jorge Juanes, el mural de la escalera nos remite a la imagen de “un gran *tianguis* en donde se llevan a cabo multitud de encuentros e intercambios”. Incluso a un contemporáneo de Diego como don Fernando Benítez dice algo parecido cuando por su parte compara el fresco con las pinturas y relieves policromos de la Iglesia de Santa María Tonantzintla. En esta crítica, la imagen de un mercado popular es equivalente a una pintura natural, pues el pueblo ahí está vinculado a formas pre modernas o naturales.

Diego tomó la decisión de romper con las academias y con la pintura europea. Eso lo llevó a buscar “la pintura mexicana”, que él decía estaban en el arte precolombino, en el arte colonial, en el arte de las pulquerías, entre la población autóctona. Pero, ya en los hechos, en la pintura mural es posible observar que tiene dificultad para “comprender la problemática perceptivo cultural del arte mexicano, básicamente [...] el arte prehispánico”. Parece pesar en él —dice Jorge Juanes— “su naturalismo a ultranza”, lo cual tal vez “no sea sino la consecuencia

de su fidelidad a los procedimientos nacidos con Giotto y arraigados hasta la irrupción del cubismo en la pintura europea”. De modo que, no bastaba con decirse “continuator del arte tradicional mexicano”. En una crítica desligada de las apologías en torno a la figura de Diego Rivera, la crítica de Jorge Juanes es una fuerte disonancia más que válida. Es válido preguntar “cómo concibe la relación entre su pintura y el arte mexicano”. ¿A partir de dónde es continuador, cómo concibe la relación entre su pintura y el arte mexicano? Esta pregunta lleva a otra pregunta: ¿Cuál es la relación entre El Estado mexicano con el arte popular?

Jorge Juanes lo plantea de la siguiente manera, que trataremos de resumir. Lo que en México se conoce como Revolución Mexicana en realidad es la revolución popular que se enfrentó y presionó a la contra revolución burguesa, al Estado burgués que se había declarado Anti-Dictadura. Necesitaron proclamar el Estado-Nación-Popular, para mediatizar las intrínsecas contradicciones de clase y así acuñar el término «popular». Por eso entraron los intelectuales y los artistas a debatir el término «popular», pues entró más completo como nacional-popular o popular-nacional. Terminaron teniendo entre las manos que lo nacional popular era “lo mexicano-mexicano”. Una especie de falacia circular, pero que no lo es, sino que se refiere al tema de la esencia de lo mexicano o «el ser de lo mexicano», que luego se prolongó, tal vez ya perdiendo fuerza unas décadas más tarde (*Conciencia y posibilidad del mexicano*, Leopoldo Zea, 1952). Concluyeron que lo mexicano-mexicano era el mestizaje, es decir lo hispano-indígena, con lo cual querían “hacer un frente común contra la cultura anglosajona que nos amenazaba” (p. ej. José Vasconcelos). El siguiente paso fue demostrar, mediante la Historia, que el Estado se había dedicado a defender lo mexicano, eso significaba el Estado (burgués) de la Revolución Mexicana.

Una vez que esto quedó claro en el debate de “la cultura de lo mexicano”, lo que venía en consecuencia, dice J. Juanes, y le va la razón, era la difusión de “la buena nueva” a través de todos los medios. En este punto, el Muralismo es crucial, y eso lo observó un político estratégico como Álvaro Obregón, que puso a pintar a Diego los muros de los edificios públicos. No obstante hubo matices,

por ejemplo el de José Vasconcelos y el del propio Diego Rivera. Las famosas contradicciones dentro de la Revolución. El marxismo de Rivera es una piedra en el zapato, o una figura abominable en la pared (ya se había visto con la Alegoría de la Revolución Proletaria). Aquí encontramos este entrecruzamiento que desde luego no fue casual: Plutarco Elías Calles da luz verde al Mural del Palacio Nacional, el embajador D. Morrow se presenta con la acostumbrada “política de buena voluntad, del buen vecino” y también “pone” a Diego a pintar el Mural de Cuernavaca. Entonces, desde fuera, se puede observar, una gran maniobra, de cómo Diego Rivera va sustituyendo el hispano-indigenismo Vasconcelista por el indianismo radical anti-español (eso es lo que pudo ver y hacía a Vasconcelos tirarse de los pelos). Por eso también se puede entender que Diego afirme que lo mexicano-mexicano es lo mexicano-indio. Y en la actividad propagandística que lleva a cabo en esos meses, que era el de organizar una Liga Anti Imperialista, aglutinada en una Revista, Diego va a proponer entonces la Unidad de América anglosajona con la América latina, a lo que llamaron la unidad Panamericana, contra Europa. De paso así se explica —Jorge Juanes— el mural del San Francisco Junior College, en donde Jorge advierte que hay en nuestro pintor una concepción productivista-positivista.

Algo de la lectura del Mural del Palacio Nacional, según Jorge Juanes...

En el mundo prehispánico vemos “la imagen arquetípica del buen salvaje”, hombres organizados en el esquema de la moral puritana, como si lo viera la lente de un calvinista. Cortés sólo trajo explotación, latrocinio, enfermedad, sed de oro, curas y más curas, excepto Sahagún y las Casas (maniqueísmo histórico). El indio fue sometido, pero llega la independencia, la Reforma y la Revolución, ahí están “los héroes que nos dieron patria y los traidores”. Aquí, hay una identificación del proyecto del Estado burgués popular con la concepción histórica de Diego Rivera. Según Jorge los matices no importan, todos los retratos de los héroes y no héroes aparecen confundidos. Se trata de una fábula mítica. Viene la conclusión con “la lucha de clases”, es decir Plutarco Elías Calles vinculado con la burguesía pro imperialista ¿Qué pasó con Calles? ¿Acaso el de la Revolución de Agua Prieta no logró entender la misión histórica y universal del Estado?

Viene una dura crítica al trabajo que hace Rivera de las *formas* (la reducción es nuestra). El mural está basado en la representación de figuras y objetos simbólicos icónicos (sus formas son dobles, son lo que son y además portan otra cosa). El mural está hecho así porque lleva un mensaje del pintor, pero también del edificio del Estado, es decir la “creación de la conciencia nacional” (mediante la historia nacional), las formas de la representación populares espontáneas, ahora han sido recodificadas, política y no artísticamente. Por lo que el espectador “se enfrenta a una obra cerrada”, es decir, todo lo contrario de lo que pensaba y anunciaba Rivera. Desde su ideología revolucionaria, el pintor presenta al espectador los símbolos que puede “escoger”. Jorge Juanes hace el parangón con la perspectiva teológica, en cuanto los íconos de Morelos, o el ícono de Marx que ocupa la cima de la jerarquía de héroes revolucionarios. Los dedos de los dos íconos, son imperativos que marcan “las directrices a las masas”, semejante a la pintura bizantina en donde las jerarquías celestes, en perspectiva teológica, imperativa, apabullan a las criaturas mortales, como en el Pantócrator. Diego Rivera ha tenido cuidado en pintar estas figuras con “mayor relieve visual y dimensión plástica”. Jorge Juanes afirma, el Marx de Diego Rivera es una especie de Cristo Proletario, “encarnación del padre totémico de la horda originaria”.

Diego Rivera se integrará a los arquetipos que él ha construido. Bien, no podíamos evitar insertar estos últimos párrafos, aquí lo dejamos.





## NOTAS





- 1 Hasta hoy es, para mi gusto, el Catálogo Razonado más elaborado que ha conseguido reunir en un solo conjunto la obra mural del famoso pintor y es al que nos hemos atendido en cuanto a consulta de documentación y de ciertas fechas que nos han permitido construirnos una amplia visión del proyecto plástico–pictórico del pintor mexicano Diego Rivera.
- 2 El MUTEK está ubicado en Avenida Grande del Bosque s/n, Delegación Miguel Hidalgo, 2ª Sección del Bosque de Chapultepec, 11870 en Ciudad de México.
- 3 Según la catalogación de esta colección, indica que a Don Marte le llevó 33 años aproximadamente reunirla, es una colección que “reúne una parte sustancial de la obra de Diego Rivera: desde óleos representativos de su formación académica, hasta ejemplos de su viaje a Europa. La colección actualmente es el núcleo del Museo Casa Diego Rivera de la ciudad de Guanajuato, la casa en donde Rivera vivió sus años de infancia (Museo casa Diego Rivera. Centro de las Artes de Guanajuato. Instituto Estatal de la Cultura. CONACULTA. INBA, 2012).
- 4 Marte R. Gómez, fue un alto funcionario agrario del régimen de la Revolución Mexicana, vinculado con Emilio Portes Gil, uno de los llamados Presidentes del “maximato”, (periodo 1929–1934), y *vox populi* decía que era mangoneado por el “Jefe Máximo” de la Revolución, Plutarco Elías Calles, históricamente sospechoso del asesinato del ex Presidente Álvaro Obregón quien había “ganado” la elección para un nuevo periodo presidencial. Luego de la controversial “elección” de 1929 que fue denunciada por José Vasconcelos como un enorme fraude y que impuso al segundo presidente mangoneado, Pascual Ortiz Rubio. El “rumor” también quiso inculpar a Don Marte del atentado que sufrió Pascual, a manos de un joven e indignado *vasconcelista*. Don Marte fue considerado por Diego como uno de sus mecenas, quien lo pintó en uno de sus murales, el de la Escuela de Agricultura de Chapingo en donde fue Director y cuyo lema quedó fijado en los murales: “enseñar la explotación de la tierra, no del hombre”.

- 5 El presidente Pascual Ortiz Rubio que desde 1930 “despachaba” en Palacio Nacional, a través de Marte R. Gómez, lo comisiona para que presione a Rivera para que regrese a México y concluya el “compromiso” del mural de la Escalera. Don Marte cuando tiene oportunidad insiste en que Diego debe concluir. Por ejemplo, en correspondencia con Diego Rivera del 19 de octubre de 1932 en donde responde a este su petición de una repatriación desde EEUU a México, de un grupo migrante de “compañeros que integran la Liga de Obreros y Campesinos”, le intercala lo siguiente: “Supongo que Frida le habrá contado nuestra conversación. Usted me dio como teléfono la dirección de la calle, pero afortunadamente este pueblo es chico y pude localizarla. Hablamos de usted (bien, porque no nos gusta hablar mal de los ausentes) y convinimos en que es urgente que usted venga a terminar la obra de Palacio. Como en mi carta anterior también le hablaba de esto y usted nada contestó, insisto en que me trate sobre este particular.” (Gómez, 2013, pág. 248). Tres lustros después, el mismo Don Marte, en correspondencia con Frida Kahlo del 17 de septiembre de 1947 y a propósito de los trabajos que realizaba para el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, en el Hotel del Prado de la Ciudad de México, vuelve a recordarle. Frida informa a don Marte, “Trabaja a veces 28 horas seguidas sin comer ni descansar un minuto” y que es evidente el agotamiento e incluso enfermedad de Diego, una pulmonía, por el exceso de trabajo. Don Marte le responde que no le extraña, que lo mismo había pasado 20 años atrás en los murales de Chapingo, cuando también se desplomaba de cansancio en su catre del campamento improvisado al lado de los muros que pintaba, pero que lo preocupante es que “robe Diego horas preciosas a la terminación de los grandes murales del Palacio Nacional que sí debe ser su legado para México y para la posteridad, como lo son ya también, en buena parte, los murales de Chapingo, que son de los menos expuestos al vandalismo destructor y a la incuria.” (Gómez, 2013, págs. 291–295).
- 6 Estas pinturas de Diego Rivera inspiraron, se vaciaron, en las maquetas de los Museos de Historia Nacional y también en los “libros de texto” de Historia de México, confeccionados para la instrucción pública de “la niñez mexicana”.

- 7 Otros Códices de los cuales extraía también sus modelos para pintar estos tableros del corredor del Palacio, fue el *Códice Ixtlixóchitl* o tal vez el *Códice Veitia*, pues en ambos se puede ver que tomó el modelo para el Templo Mayor que se puede observar dentro del Fresco La Gran Tenochtitlán (vista desde el Mercado de Tlatelolco).
- 8 Entrevista hecha al pintor por Marcelino Perejón y reproducida el 12 de mayo de 2005 en su programa de Radio “Sentido contrario”. Radio UNAM, México.
- 9 Kazimir S. Malévitch, luego de haber llevado el abstraccionismo geométrico hasta el punto del suprematismo y presionado por “políticas culturales” del Partido, decide “complacerlos” y pinta una serie de magistrales retratos de estilo renacentista, en donde él mismo pinta su auto-retrato investido como una figura renacentista (retornando a la figura), aunque salvaguardando su suprematismo manteniendo los “colores suprematistas”. ¡Quieren esto, tomen esto! Parece decir Malévitch. (Valabrègue, 1994).
- 10 Relatada a Juan O’Gorman en este texto.
- 11 José Vasconcelos, ministro ya de Educación lo llama a pintar el Edificio de la Secretaría de Educación Pública y Diego Rivera decide que la pintura a la encáustica que está aplicando... “le interesa mucho más como función social” y “posibilidades estéticas”, posponiendo el proyecto del Edificio de la Escuela Nacional Preparatoria.
- 12 En su relato sobre sus búsquedas de la resina ideal, Diego dice haber experimentado con una resina que en México se conoce como copal o *copalli* (nombre en «lengua náhuatl», una de las lenguas autóctonas de México). Esta resina al ser quemada produce un humo aromático, un tipo de incienso. Las crónicas españolas refieren que este copal era usado en los rituales y como parte de las ofrendas a “las divinidades de los indios”. La resina y el incienso así entendidos, tendrían una simbología mexicana que le da un toque especial a esa encáustica.

- 13 El “núcleo de muralistas”, lo reitera Diego, lo formaban: Xavier Guerrero (“jefe de ayudantes”), Amado de la Cueva, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Emilio García Cahero, Carlos Mérida, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco (estos dos últimos, como se sabe formarían con Rivera el grupo considerado de “los tres grandes”).
- 14 A propósito de “La técnica de los antiguos”.
- 15 El «nopal» es una variedad de planta de la familia de las *cactáceas* y de origen americano y que crece en estado silvestre. El nopal “joven” es comestible, sobre todo, antes de la invasión de los alimentos industrializados, tradicionalmente ha formado parte de la dieta del pueblo pobre de México. No es frecuente encontrar esta planta en la mesa de los ricos mexicanos, que incluso llegan a hacer bromas despectivas en torno a la cactácea al marcarla con la comida “de los nacos” (el pueblo pobre); pero últimamente ha ganado terreno debido a sus altos contenidos nutrientes y hasta “curativos”.
- 16 El *villismo* es el movimiento armado acaudillado por Doroteo Arango, alias “*Pancho Villa*” que dirigía la famosa División del Norte. Guerrero habría sido capturado por una de estas bandas revolucionarias.
- 17 Licerio Valdez, Alonso, *Xavier Guerrero, pintor nacido en mi tierra*, (primera parte), 29 de junio 2014, en: *El Siglo de Torreón* (en línea), La Laguna: Prensa de Coahuila y Durango, 2014 (consulta: 19/05/2015). Publicación diaria. Disponible en:  
<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1013459>
- 18 Licerio Valdez, Alonso, *Xavier Guerrero, pintor nacido en mi tierra*, (segunda parte), 6 de julio 2014, en: *El Siglo de Torreón* (en línea), La Laguna: Prensa de Coahuila y Durango, 2014 (consulta: 19/05/2015). Publicación diaria. Disponible en:  
<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1013459>

- 19 Las siguientes generaciones de militantes comunistas mexicanos, algunos también ligados al arte y a la cultura, que resentían esta situación ambigua–oportunistamente del Partido que constantemente generaba “purgas” (expulsiones), empezaron a entender y a cuestionar el origen del problema, “caracterizando” la situación mexicana en su vía al socialismo–comunismo, como la de “un proletariado sin cabeza”.
- 20 Licerio Valdez, Alfonso, página electrónica referida, consultada el 19 de mayo de 2015.
- 21 En México, de una manera fervorosa, se sigue celebrando cada 3 de mayo “el día de la Santa Cruz”, que es la fiesta de los albañiles. Cualquier obra (de edificación) que esté siendo trabajada, este día es suspendida, los edificios o casas aun en “obra negra” son decorados con papeles de color, colocando una Cruz en lo más alto de la construcción, y los trabajadores junto con “el archi” (arquitecto) e invitados, comparte la improvisada mesa con alimentos y bebidas, que en otros tiempos eran “las carnitas” y “la barbacoa”, las tortillas de maíz, el pulque y más recientemente la cerveza. Todo esto hace un cuadro de intenso “colorido mexicano”, que era muy del gusto del pintor Diego Rivera.
- 22 Licerio Valdez, Alonso, *Xavier Guerrero, pintor nacido en mi tierra*, (primera parte), 29 de junio 2014, en: *El Siglo de Torreón* (en línea), La Laguna: Prensa de Coahuila y Durango, 2014 (consulta: 19/05/2015). Publicación diaria. Disponible en:  
<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1013459>
- 23 “Capítulo IV. Muralista”. Aquí nuevamente el tributo de Diego a estos trabajadores de la construcción.
- 24 Apizaco y Huamantla son dos poblaciones que se encuentran en el mexicano Estado de Tlaxcala.

- 25 El “polvo de tezontle” procede de la piedra (volcánica) del mismo nombre, que fue empleada profusamente en las construcciones de los edificios de la Nueva España. En el siglo XIX, cuando muchas estructuras novohispanas fueron destruidas sin contemplación; a veces llegó a aflorar el prejuicio de “ver las piedras de tezontle” como “piedras indias”.
- 26 Decreto de Porfirio Díaz sobre conservación de los monumentos arqueológicos. Manuel Gamio.
- 27 El estudio de Rubén B. Morante sugiere que la “figura del pintor” puede ser contrastada con la famosa figura del *tlacuilo*, que, nos dice el etnohistoriador, aparece en fuentes arqueológicas y en las crónicas de los siglos XVI–XVIII. Por nuestra parte, esta figura conviene analizarla en otro momento ya que su imagen aparece en el mural de la Escalera.
- 28 La “identificación mineral” estuvo a cargo de Leticia Baños del Instituto de Investigaciones en Materiales de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- 29 En su *Autobiografía*, Orozco refiere que a su ingreso había encontrado una Academia bien organizada y funcionando, que Antoni Fabrés, el “gran pintor español”, recién llegado de Europa por invitación de Justo Sierra (el porfiriano ministro de Instrucción Pública), había dado gran impulso a la institución. El pintor catalán equipó de instalaciones y enseres especiales para un funcional trabajo de los alumnos (iluminación, vestuario pintoresco para los modelos, escenario mecánico para el modelaje). Uno de sus discípulos favoritos fue Saturnino Herrán, otros “discípulos o simples asistentes” a sus clases “fueron Diego Rivera, Benjamín Coria, los hermanos Garduño... y otros muchos más.” Y Orozco ilustra el método: “Las enseñanzas de Fabrés fueron más bien de entrenamiento intenso y disciplina rigurosa, según las normas de las academias de Europa. Se trataba de copiar la naturaleza fotográficamente con la mayor exactitud, no importando el tiempo ni el esfuerzo empleado en ello. Un mismo modelo, en la misma posición, duraba semanas y aún meses frente a los

estudiantes, sin variación alguna. Hasta las sombras eran trazadas con gis para que no variara la iluminación. Al terminar de copiar un modelo determinado durante varias semanas, un fotógrafo tomaba una fotografía del modelo a fin de que los estudiantes compararan sus trabajos con la fotografía”.

- 30 De la Revista *Savia Moderna* aparecieron cinco números, entre marzo y julio de 1906. El proyecto de remover no sólo los antecedentes inmediatos (*Revista Moderna*, *Revista Moderna de México*), sino los más lejanos como el de la *Revista Azul* fundada por el poeta Manuel Gutiérrez Nájera, quedó truncado o “fracasó”, desde la perspectiva de Pedro Henríquez Ureña, cuando el principal impulsor y financiero Alfonso Cravioto decidió viajar a Europa. La Revista había realizado la famosa exposición en la que “se revelaron los jóvenes Diego Rivera, Francisco de la Torre, Saturnino Herrán [...], Alberto Garduño” y otros ya conocidos como Germán Gedovius. En *Savia Moderna*, le recuerda Pedro Henríquez a Alfonso Reyes, “había de todo”: pintores, escultores, poetas, prosistas “malos y buenos y muy malos” (Reyes Alfonso, 1986).
- 31 *Libreta del Registro de alumnos de la ENBA México 1906*. Ms. ACGR–Lote 3, y *Expediente que contiene documentos académicos*, México, 1906 a 1908 105 pp. 56 Ms., 20 Imp. ACGR–Leg. 53.
- 32 Alfonso Cravioto en 1906 viajó a París y luego retornó a México y durante los años del Cuartelazo que traidora y alevosamente perpetró el felón Victoriano Huerta contra Francisco I. Madero (presidente electo), quien fue remitido a las mazmorras de la penitenciaría, el Palacio (Negro) de Lecumberri, “por sostener la causa del pueblo”. Pedro Henríquez se quedó en México actuando en los espacios universitarios (Preparatoria Nacional, Universidad Popular Mexicana). Alfonso Reyes siguió carrera diplomática siendo embajador de México, entre otros, en España (Madrid) y en Francia (París), el “*Dr. Atl*”, viajando de París a México, trasladó el impresionismo y el divisionismo y hasta ideó su propio movimiento de “la pintura sónica”.



- 33 *La agotadora instalación*. Diego Rivera Futurista, De Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña, París, 7 de octubre de 1913.
- 34 Dichos juicios los reproduce Debroise en un pequeño pero entrañable libro que fue pionero en el esclarecimiento documentado de los años cubistas de Diego Rivera y al cual hay que volver para reajustar la mira sobre el significado de esta “etapa” del pintor, y que él mismo va a “conjurar” años después toda vez que ya se había instalado en su muralismo.
- 35 El “cataloguito”, la parte en donde Mlle. Weill lanza ácido a la plástica de Picasso y Rivera (“juicios estéticos”). “Presentamos aquí a los aficionados a la pintura joven al mexicano Diego H. Rivera, quien se interesa en las búsquedas del cubismo. No queremos correr el riesgo de hacer el panegírico de este joven artista; dejémoslo evolucionar y algún crítico bien intencionado o *barnum* demoleedor de puertas abiertas se encargará un día de descubrirlo. Del peligro de alabar demasiado pronto a los artistas tenemos múltiples pruebas: alguno, que revela cierto talentillo, es impulsado, alentado; un golpe de suerte le da alguna celebridad; ¡crac! Se vuelve burgués; quiere ganar ‘mucho’ dinero; se vuelve muy ‘aristocrático’; como aquel mecenas de la alta costura, que se cree del linaje del gran Luis y su genio sólo se compara con el de... La Bastilla; ¿su obra? De vez en cuando da a luz algún ratón; a veces, olvidando su linaje, se queda en la antesala pero los tapices murales han encontrado un... innovador. ¡Hurra! Otro vació su bolsa pero reina como maestro, y toda su corte, de rodillas, pelea por sus restos; burlón y satisfecho contempla el banquete. Aunque español, su genio ha crecido. Otros también (eunucos, guardianes del harem) se quedan cuidando la caja fuerte: ¡Prohibido entrar a los jóvenes! ¡Pero que rejuvenezcan los marcos! ¡Apesta a podredumbre! ¡Aire! ¡Ah, pelean en grande! ¿Cuántos más ya sólo existen en su propia imaginación? Y todo esto en nombre del arte. ¡Pobre! *Servum vecus*. Vengan a ver a los jóvenes, libres, independientes y encontrarán en sus obras, a pesar de algunas torpezas, el encanto fresco de la juventud, ningún deseo de gustar, y eso es lo que gustará.” (Debroise, 1985, págs. 56–57).

- 36 Carta de Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña del 8 de mayo de 1914, insertada en (Debroise, 1985, págs. 55–58).
- 37 “Caravanear” o “hacer caravanas, en México significa rendir pleitesía a alguien.
- 38 Es emblemático el “retrato cubista” que Diego Rivera pintó de Martín Luis Guzmán (1915), en el cual introdujo precisamente “un retrato” y el elemento mexicano que representa el propio Martín Luis, y la representación de un “exótico” sarape de Saltillo o sarape mexicano, que desentonaba con los principios del cubismo y por el cual Diego recibió acres críticas en los círculos vanguardistas de Montparnasse, o en todo caso de un trasnochado “teórico” del cubismo, Pierre Reverdy (1917); que no sólo la emprendió contra Rivera sino contra Delaunay (Debroise, 1985). Guzmán, luego de participar, con diferentes caudillos, en el “confuso” movimiento armado, se ve obligado a exiliarse; instalado en Madrid (1916), escribe un pequeño texto titulado *La querrela de México* en donde plantea que “el problema que México no acierta a resolver es un problema de naturaleza principalmente espiritual” y no el de “la repartición de la tierra”, que las facciones que se disputaban el poder no eran ni mejor ni peor que las “tiranías oligárquicas”, pues en ambas prevalecía “la misma brutalidad, la misma ceguera, el mismo afán de lucro [...] la misma ausencia del sentimiento y la idea de la patria.” (Guzmán, 2002, págs. 13–16).
- 39 Guanajuato es uno de los Estado de la República Mexicana, la “cuna” de Diego Rivera y la expresión de “un abrazo... pero del mero bajío” es una expresión de exaltado júbilo. Sabor a genciana, sabor amargo.
- 40 Expresión o modo irónico de hablar de Diego que también va a usar al dirigirse a Alfonso Reyes.
- 41 Carta de Diego Rivera de París el 2 de febrero de 1916, e insertada en: (Guzmán, 2002, págs. 55–57).

- 42 Prólogo de Sergio Pitol. México, 2006.
- 43 Personaje representado en el mural de la Escalera.
- 44 Antonio Díaz Soto y Gama, era escéptico ante la convocatoria del movimiento anti-reeleccionista de Francisco I. Madero, pero más tarde formaría el Partido Nacional Agrarista y se incorporaría a los tempranos “regímenes de la revolución” participando en materia de agrarismo. Vasconcelos en 1909 había invitado a Soto y Gama a sumarse al movimiento anti-reeleccionista y ahí fue en donde éste le manifestó su pesimismo. Madero, Soto y Gama y el mismo Vasconcelos están cada uno representados en su nicho-retrato en el Mural de la Escalera.
- 45 Fue estando en Mallorca cuando estalló la *Gran Guerra*, y cuando empeoró la situación económica de Diego y su pareja la pintora Angelina Beloff (el subsidio que recibía de México se había “desvanecido” con la caída del gobierno de Francisco I. Madero). Además recibió la inesperada visita, desde México, de su madre y su hermana que estaban preocupadas pues temían que Diego tomara la loca decisión de “marchar al frente de guerra”. Desde que las mujeres estuvieron con Diego y hasta que regresaron a México, Alfonso Reyes parece haber apoyado financieramente ese viaje, junto con el también poeta y diplomático Amado Nervo. La madre de Diego, desde México “siguió dando lata a Don Alfonso”.
- 46 “Dar la lata” o “dar lata” en México se entiende como abrumar a alguien con peticiones o favores.
- 47 «Modernosas»: supuestamente muy modernas.
- 48 Pobre.
- 49 “Hacer guaje”, en México significa hacer tonto, engañar maliciosamente a alguien.

- 50 El tequila es un “aguardiente” o destilado, es el “jugo” extraído del agave azul y que es originario de un pueblo de nombre Tequila en el Estado mexicano de Jalisco. Es una bebida de las múltiples variedades de Mezcal, que en México se acostumbra como “aperitivo”, pero que bebido en altas cantidades puede llegar a producir estados de ánimo exaltados y hasta alucinaciones.
- 51 «Dotor» Doctor.
- 52 «Siñor» Señor.
- 53 Su mercé, o sumercé, palabra empleada desde la época novohispana y puede ser que en ciertas regiones en la actualidad. Es una manera muy reverencial de referirse a otra persona que es considerada como un “superior”. Era una expresión que los “indios” usaban “con humildad” casi sin atreverse a mirar “a quien consideraban” superior o inalcanzable.
- 54 «Requetebién» muy bien.
- 55 «Trasdiotra» detrás de otra.
- 56 «Más que tres piedras» o tal vez «rete tres piedras». Es una expresión que se usa en el norte de México y que significa “estar muy bien” o “espectacular”.
- 57 «Desestudien» estudien.
- 58 «Man que no» aunque no.
- 59 «Par juera» por fuera.
- 60 «Chinguiñas» secreciones del ojo.
- 61 «Sengaña» se engaña.

- 62 «Pulque», bebida embriagante extraída del agave de maguey, también conocido como “aguamiel”. Existe una leyenda “pre-hispánica” sobre la “invención del pulque” que en el siglo XIX fue representada en un óleo que se denomina de la misma manera y que fue pintado por José María Obregón en 1869.
- 63 «Domatico»... tal vez dogmático.
- 64 En la región de Guanajuato, en cuanto a bebidas embriagantes, se tiene o tenía por costumbre el tequila, más que el pulque.
- 65 «Soy de puro bajío» ser nacido en el Bajío, una región de México que incluye Guanajuato, la tierra del pintor Diego Rivera.
- 66 «Lueguito» rápido en diminutivo. El uso de diminutivo es muy usado en el habla popular de México.
- 67 «Hacerse rosca» eludir un compromiso.
- 68 Habrá que imaginar la fonología que es propia de esta adaptación “mexicana” del habla castellana. Carta de Diego M. Rivera a Alfonso Reyes de fecha 25 de julio de 1916. (Acevedo, Torres Carmona, & Sánchez Mejorada, 1999, págs. 24-25).
- 69 Ramón Gómez de la Serna en esos días recuerda al Diego que luego de un arranque de divertida mitomanía, luego de un relato que concluía con la confesión de que “comía carne humana”, “soltaba una carcajada formidable”, que por demás lo acompañará durante su vida.
- 70 <http://www.univision.com/estilo-de-vida/arte-y-cultura/a-subasta-el-cuadro-de-diego-rivera-que-escondia-un-secreto-y-un-affaire>  
Consultado el 21/04/17.

- 71 En 2007, con motivo del Premio Internacional *Alfonso Reyes* otorgado a George Steiner, este dijo algunas palabras en torno al “enorme horizonte” que comprende la obra del poeta, escritor y diplomático. Aludiendo directo a “la colección titulada *El Suicida*”, dice no dejar de sentir humildad ante la manera magistral de traer citas lo mismo de Herodoto, Tomas Moro, Flaubert, Ibsen, Azorín, Cervantes, Zola, Anatole France Goethe, William James y Schopenhauer, páginas más adelante, sin problema, cita a Rabelais... generando extraordinarias expresiones, que Alfonso Reyes sólo les llamaba “divagaciones”. “*El suicida* —dice Steiner— es un libro muy difícil [...] y que expresa la alegría del viajero de grandes alcances”.
- 72 Cartas, respectivamente, de Diego en París en 1916 a Marius de Zayas y del 7 de agosto de 1917 para Alfonso Reyes en Madrid. La misma carta a Alfonso Reyes es insertada con fecha del 7 de agosto en París en: (Coronel Rivera J. R., 2007).
- 73 La carta de Martín Luis Guzmán (*A bordo del Espagne*) tiene fecha del 10 de febrero de 1916.
- 74 Revista digital citada. La carta de Alfonso Reyes (*Memoria y olvido*) está fechada en Madrid, 14 de abril de 1919.
- 75 José Vasconcelos, desde el exilio en Lima en 1916, señaló a “los revolucionarios” triunfantes como verdaderos “hijos de Caín”, no obstante, estaba convencido de que existía otro movimiento, este, de “renovación intelectual”; más tarde, ya de retorno a México, invitado por el gobierno del “revolucionario” Obregón, desde la Rectoría de la Universidad convoca a los intelectuales y artistas para proyectar los nuevos ejes culturales y anuncia que la Universidad trabajaría en favor del pueblo mexicano, para liberarlo de la ignorancia y de la pobreza. Pero uno de los que no acudió al llamado, fue precisamente Antonio Caso que se aisló en sus actividades universitarias, sin participar en la política nacional. Ya estando Vasconcelos al “frente” de la Secretaría de Educación Pública, confrontó

un movimiento estudiantil alentado por sus enemigos políticos (P. E. Calles un “verdadero Caín” y la CROM), que logró ser desarticulado por Vasconcelos, pero que terminó con la renuncia de Antonio Caso a la Rectoría de la Universidad. (Vasconcelos, *Mi último diálogo con Antonio Caso*, 2000, págs. 175–178).

- 76 Por estas telas, Justino Fernández en México le llamó a lo de Rivera el *Cubismo del Anáhuac*, algo semejante al *Riverismo* de Gómez de la Serna.
- 77 El *riverismo* fue una palabra acuñada por Ramón Gómez de la Serna que se puede encontrar en su libro *ISMOS*. Nos informa Olivier Debrouse que don Ramón extravió su Retrato cubista durante la guerra civil. Debrouse inserta la gregerista interpretación que el vanguardista español escribió sobre el Retrato, que fue expuesto en céntrica calle de Madrid provocando un escándalo entre “las buenas conciencias”.
- 78 Alberto José Pani Arteaga, ingeniero civil, fue parte de los gabinetes en los primeros “gobiernos revolucionarios”, particularmente en los de Álvaro Obregón y de Plutarco Elías Calles personajes a quienes Diego Rivera, en el mural de la Escalera, los representa “retratados”, uno junto al otro, como “hermanitos”, enfundados en trajes negros y con la solemne banda tricolor presidencial atravesada en el pecho. Para José Vasconcelos, Obregón es *Abel*, mientras que Calles es *Caín*. El arquitecto A. J. Pani asesoró a Calles en su idea de convertir en monumento en honor a “la familia revolucionaria”, a la enorme estructura de cuatro arcos que había quedado inconclusa; obra que los arquitectos del porfiriato proyectaban para construir un nuevo edificio (con multitud de símbolos masónicos) que albergaría a la Cámara de Diputados. Ya en “los gobiernos revolucionarios”, en los períodos de los presidentes títeres de Calles (el Maximato, 1929–1934), la mole se convirtió en el *Monumento a la Revolución*, a instancias de Calles y Pani. Las relaciones entre José Vasconcelos y Alberto Pani no fueron unas “buenas relaciones”, pues aquel sostenía el oportunismo de este y su incondicionalidad para con Calles. En *Una historia esencial del hombre*, al referir la carta de Diego a don Alfonso en donde pide “darle las gracias”

a Vasconcelos, Coronel Rivera escribe “(Mario J.) Pani”, pero en realidad fue Alberto J. Pani (tío del urbanista Mario Pani) quien comunicó la noticia a Diego, sobre el llamado de José Vasconcelos para que el pintor se incorporara al movimiento de renovación o refundación cultural de México. (Coronel Rivera J. R., 2007, págs. 9–19).

- 79 La historia también es referida por Coronel Rivera en sus *Palabras Ilustres*, en donde se inclinan por ver a un Vasconcelos “mentiroso”.
- 80 Carta de Diego a Alfonso Reyes, en París 3 de noviembre 1920, en (Acevedo, Torres Carmona, & Sánchez Mejorada, 1999, págs. 32–34).
- 81 Esta carta que menciona Diego, que pide a Don Alfonso le haga llegar a Vasconcelos, no se encuentra en la correspondencia Reyes–Vasconcelos.
- 82 *Plano oblicuo*, relato en el que un juvenil Alfonso Reyes hace gala de una magnífica prosa, de un «gran estilo» y que algún crítico literario ha querido ver “un Proust mexicano”, antes de Proust pues el relato de Reyes es de 1912.
- 83 Carta de Diego Rivera a Alfonso Reyes, inserta en (Acevedo, Torres Carmona, & Sánchez Mejorada, 1999, pág. 35). Esta Carta ha sido reproducida en facsímil en el *Diego de Montparnasse*, de Debroise donde menciona que Diego solía ilustrar sus cartas haciendo pequeños dibujos encima del texto, queriendo reforzar el mensaje (aquí dibuja un par de balanzas y una pirámide).
- 84 Elie Faure, crítico e historiador del arte francés e italiano, que fue miembro del comité organizador del Salón de Otoño, en donde conoció al “pintor azteca” como él le decía, y que marchó al frente en la Gran Guerra. Dice Debroise de él: “humanista e idealista impenitente, amante incondicional de la libertad, poseía una cultura clásica, pero era lo suficientemente abierto para aceptar y hasta adoptar los puntos de vista de las tendencias más progresistas del arte” (Debroise, 1985, pág. 99). Sólo después de la



guerra, hizo amistad con Diego, al cual invitó a su finca en aquel verano de 1920, en donde le escuchó intimidades y además instruyó al pintor sobre pormenores de la pintura al fresco, profundizando en el interés de un Diego que parecía encontrarse en una inquietante pausa creativa. Faure alentó a Diego para emprender su viaje hacia el *Cuattrocento*.

- 85 (Debroise, 1985, pág. 104).
- 86 (Debroise, 1985, págs. 104–105).
- 87 (Coronel Rivera J. R., 2007, pág. 11).
- 88 Los autores de *Palabras Ilustres* hablan de un almuerzo al que el ingeniero Pani, en 1921 nombrado Secretario de Relaciones Exteriores, invitó a Diego y en donde lo conminó a presentarse cuanto antes en las oficinas del Rector, pues “ya Obregón —el Presidente— había tratado con Vasconcelos sobre el asunto”. Por cierto, nos dicen los de *Palabras Ilustres*, que Pani le mostró “en sus improvisadas galerías” su colección de pintura, entre las cuales tenía *El matemático*, un óleo que ahora está en la colección de Dolores Olmedo que también fue gran coleccionista de la obra de Rivera y una de sus más incondicionales. ¿Compró doña Lola *El matemático* al ingeniero A.J. Pani? Pani se lo habría comprado a Diego en París ¿cuánto le pagó?
- 89 Los subrayados son nuestros.
- 90 Emilio Portes Gil, luego del asesinato del ex presidente Álvaro Obregón, fue nombrado por Plutarco E. Calles como “presidente interino”. Diego Rivera lo considera, a él y a Álvaro Obregón, incluido don Marte R. Gómez, como dos de sus mecenas y a los dos (o a los tres) los pinta en sus murales, especialmente en los murales de la Escuela de Agricultura de Chapingo.
- 91 Algo parecido dice Vasconcelos en sus *memorias*.

- 92 Actualmente *Museo Diego Rivera Anahuacalli*, y *Museo Casa Azul Frida Kahlo*; ambos en la Ciudad de México.
- 93 Lo que permite saber que la anécdota o relato de Diego Rivera de su encuentro con Vasconcelos puede situarse en 1948 o 1949, cuando estaba pintando los últimos frescos en los pasillos del Palacio Nacional.
- 94 Vasconcelos acostumbraba acompañarse de una comitiva y dentro de esta se encontraban artistas y poetas, pero esto era más que una simple anécdota. También Diego al incorporarse llegó a formar parte de comitivas, como en el viaje a Yucatán cuando Vasconcelos fue invitado por el gobernador Felipe Carrillo Puerto, que luego también sería devorado por Saturno (asesinado). (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, pág. 75).
- 95 Francisco I. Madero, fundó el Partido Antirreeleccionista, inició la revolución el 20 de noviembre de 1910, tiró de la silla presidencial al dictador Porfirio Díaz, luego fue traicionado y asesinado por Victoriano Huerta. Don Pancho I. Madero tiene su retrato en el mural del cubo de la Escalera, al lado de sus dos más cercanos colaboradores, José María Pino Suarez y don Abraham González, también asesinados.
- 96 Venustiano Carranza. Luego que Victoriano Huerta traicionara y asesinara a Madero, usurpa el Gobierno e inmediatamente se levanta en armas el gobernador del estado mexicano de Coahuila, Venustiano Carranza, quien tiene alianza con Emiliano Zapata y Francisco Villa quienes luego se convierten en sus enemigos y lo ven como traidor a la causa de la revolución. Su retrato también está en el mural de la Escalera y tiene atravesada la banda tricolor presidencial, detrás y arriba de él está el retrato de don Luis Cabrera su secretario de Hacienda y uno de los ideólogos del artículo 27 que regula las nuevas relaciones agrarias.
- 97 Emiliano Zapata, el famoso y mítico líder agrario, en el mural aparece, haciendo un trío con Felipe Carrillo Puerto (gobernador socialista de Yucatán) y José Guadalupe Rodríguez (agrarista y comunista), están

detrás de una manta roja con la consigna “Tierra y Libertad”. Los tres fueron asesinados.

- 98 Don Antonio Díaz Soto y Gama, defendió el Plan de Ayala de Zapata y años después fue Catedrático de Derecho Agrario en la Universidad Nacional. Su retrato en el mural de la Escalera, detrás de Camilo Arriaga y al lado de Felipe Ángeles.
- 99 Vasconcelos, José, *El homenaje a Zapata*, en la fuente citada.
- 100 (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, págs. 57–58).
- 101 (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, págs. 59–60).
- 102 Felipe Carrillo Puerto, como gobernador del estado mexicano de Yucatán entre 1922–1924, acaudilló un movimiento de tintes “rojos” (socialistas) enfrentando a los hacendados henequeneros de la región, que desde tiempo atrás, mantenían a los indios mayas en condiciones de esclavitud y discriminación. Invitado por Carrillo Puerto por el tema de las Escuelas y la Universidad, Vasconcelos al presenciar la situación “revolucionaria” que vivía el estado maya la calificó de “catástrofe étnico–social”. El “gobernador rojo” fue fusilado durante la rebelión delahuertista. También Carrillo Puerto figura retratado en el mural de la Escalera, entre las figuras del “caudillo del sur” Emiliano Zapata y el líder agrario comunista José Guadalupe Rodríguez, ambos también asesinados. Diego Rivera homenajeando a un “generoso Carrillo Puerto” y denunciando el hecho, escribía: “Los reaccionarios entraron disfrazados en la logia masónica de la que Carrillo Puerto y sus compañeros habían hecho en Yucatán un instrumento de labor social. Fueron tantos los iscarotes que se colaron, que hicieron mayoría. Aborrecían a Felipe, pero lo convidaban a almorzar a sus casas y le obsequiaban con sus mejores adulaciones. (En la ciudad de México) también se habían filtrado en las logias traidores a la única y verdadera Revolución [sic], y fue de aquí que en respuesta a la viril [sic] contestación de Felipe respecto a la interpelación de la expulsión de los

menguados, se autorizó a los expulsados para formar ellos una logia, y esa logia, por manos de su venerable Ricárdez Broca, asesinó a Felipe.” (Rivera, 1999, págs. 11–13) El texto está tomado de: *El Machete*, No. 1, marzo de 1924.

103 El subrayado es nuestro.

104 (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, pág. 120).

105 El subrayado es nuestro.

106 (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, págs. 153–157). El subrayado es nuestro.

107 Francisco Bulnes. Un político liberal e historiador del régimen del dictador Porfirio Díaz que en una de sus “obras” *El verdadero Juárez*, reduce a su mínima expresión la imagen de uno de los héroes favoritos del discurso de la Historia Patria, tirándolo del sagrado nicho en que había sido puesto a causa de haber pasado de ser en su infancia un “indio pastorcito” a convertirse como adulto en el Presidente que promulgó la separación de la Iglesia y el Estado y convertirse en el “Benemérito de las Américas” cuya famosa frase ha sido: “Entre los individuos como entre las Naciones, el derecho al respeto ajeno es la paz”, a propósito de “la intervención” de los franceses instauradora del Imperio de Maximiliano de Habsburgo. Del libro de Bulnes no ha faltado la respuesta iracunda de más de un miembro de la masonería mexicana. Benito Juárez con el documento de «Las Leyes de Reforma», Maximiliano de Habsburgo (ante el pelotón de fusilamiento), “la intervención francesa” y desde luego los símbolos masones, están representados en el mural de la Escalera.

108 (Moyssén, 1999, págs. 266–267). El texto fue escrito en Coyoacán el 10 de marzo de 1942. El subrayado es nuestro.

109 El mismo párrafo, versión inglesa: “While I was working on my Preparatory School mural, a group of young painters began to collect around me, some of whom, fascinated by an art form new to them, became my

assistants. So we were banding together to win acceptance for social art. We found an ally in Lombardo Toledano, the young director of the school, and thanks to him, four of my young friends were given wall space in the school equal to mine before I had even finished my own work. Scarcely had all this activity gotten under way when passionate discussions about the new art reverberated through all social strata of the city. When the Minister of Education, who had so far remained uncommitted, realized what repercussions our efforts were creating at all levels of society, he adopted our ideas and —luckily for our work— proclaimed from above the usefulness of monumental painting on the walls of public buildings.” (March & Rivera, 1992, pág. 78).

- 110 De la Academia de San Carlos salió un grupo de pintores encabezado por Ramón Martínez a crear lo que en México se conoce como “El Barbisson de Santa Anita”. Es conocido, por ser tan pintoresco, el punto de vista de José Clemente Orozco: “En 1911 o 1912 volvía de París Alfredo Ramos Martínez. (Este) fue director (de San Carlos); lo primero que hizo fue fundar en Santa Anita, DF, una escuela de pintura al aire libre llamada pomposamente “Barbizon”, que era como fundar sobre el río Sena, cerca de París, un Santa Anita con trajineras, pulque, charros, enchiladas, huachucas y cuchilladas. A dos pasos de la Torre Eiffel. [...] Esto no quiere decir que [...] hizo mal; al contrario, era la reacción natural contra la Academia, ya en completa descomposición. En cuanto al tema de la incomprendida “conciencia nacional”, Orozco maneja otra posición distinta de la de Rivera, pues para él, lo que distinguió a los pintores muralistas de otros, fue que tenían claridad del problema que vivían y sabían hacia dónde dirigirse, “(se) daban cuenta perfecta del momento histórico en que les correspondía actuar, de las relaciones de su arte con el mundo y la sociedad presentes. Por una feliz coincidencia se reunían en el mismo campo de acción un grupo de artistas experimentados y gobernantes revolucionarios que comprendieron cuál era la parte que les correspondía. El primero de ellos fue don José Vasconcelos.” (El subrayado nuestro). Se puso en pie el Edificio de la Secretaría de Educación, brotaron escuelas, estadios y bibliotecas. “Del Departamento Editorial, creación también de

Vasconcelos, salían copiosas ediciones de los clásicos, que eran vendidas a menos del costo para beneficio del pueblo. Fueron llamados todos los artistas y los intelectuales a colaborar y los pintores se encontraron con una oportunidad que no se les había presentado en siglos.” (Orozco, *Autobiografía*, 2002, págs. 31–32, 61–62).

- 111 Las palabras “dibujos pinches” significan trabajos de baja estofa.
- 112 (Coronel Rivera, Pliego, Rodríguez, & Híjar, 2007, pág. 80).
- 113 (López Tarso, 1974).
- 114 Es altamente significativo que Diego Rivera no incluye el retrato de Adolfo de la Huerta en el mural de la Escalera, como sí están los de Obregón y Calles.
- 115 (Coronel Rivera, Pliego, Rodríguez, & Híjar, 2007, págs. 84–86). Las cursivas son nuestras.
- 116 El taco de *machaca de venado*, los frijoles refritos, el chile picante y el café de olla, en conjunto son un almuerzo (antes de mediodía). Rivera quiere subrayar a un presidente que tiene hábitos populares y rancheros, costumbres de rancho de Sonora, con lo cual nos muestra una *deferencia* para con él.
- 117 (Coronel Rivera, Pliego, Rodríguez, & Híjar, 2007, págs. 87–88).
- 118 El subrayado es nuestro.
- 119 Como ya se conoce: José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Jean Charlot, Carlos Mérida, Ramón Alba de la Canal, Fermín Revueltas y Máximo Pacheco. Aunque a veces en sus Escritos, Rivera omite a Orozco y Siqueiros y dice que se agregaron poco después.

- 120 Inauguración del Edificio de la Secretaría de Educación Pública en julio 9, de 1922. (Secretaría de Educación Pública, 2013).
- 121 (Coronel Rivera, Pliego, Rodríguez, & Híjar, 2007, pág. 105).
- 122 En los murales del Palacio de Cortés y del Palacio Nacional, Rivera en que el discurso histórico de La Conquista se carga de tintes negativos; por el contrario, representa la figura del teólogo y obispo Bartolomé de Las Casas como el defensor de los indios ante la crueldad de “la conquista militar”. El fraile sostiene y levanta la Cruz frente a Hernán Cortés y uno de sus soldados, y con su mano izquierda abraza protegiendo a un indio que muestra su espada desnudo, mientras otros se cuelgan de su hábito blanco de dominico.
- 123 El subrayado es nuestro.
- 124 En su Memoria, Vasconcelos refiere una anécdota, muy reveladora, que fue a partir de una pequeña escultura en mármol de Minerva, que adquirió el poeta Carlos Pellicer de la vitrina de la joyería “La Esmeralda”, que le sugirió la idea del remate de la fachada, en donde la diosa griega es custodiada por Apolo y Dioniso. En esa idea también está plasmada “la Estética” del secretario de Educación, que indica un sentido nietszcheano de la sabiduría, de aspiración hacia el Espíritu, que según Vasconcelos “vino a colmar el cristianismo”. (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, págs. 80–82).
- 125 El subrayado es nuestro.
- 126 Inauguración del Edificio de la Secretaría de Educación Pública. Julio 9, 1922. Secretaría de Educación Pública. (Secretaría de Educación Pública, 2013) (Secretaría de Educación Pública, 2013). No es extraño que Jorge Juanes —filósofo con tache como él se dice a sí mismo—, agudo analista de arte, llame a Diego Rivera Pintor de Templos del Estado.

- 127 (Coronel Rivera, Pliego, Rodríguez, & Híjar, 2007, pág. 105).
- 128 (Coronel Rivera, Pliego, Rodríguez, & Híjar, 2007, pág. 108).
- 129 (Coronel Rivera, Pliego, Rodríguez, & Híjar, 2007, pág. 131).
- 130 Alfonso Reyes, que en ese banquete estaba de paso en México, fungió como ministro o “encargado de negocios” en Francia entre 1924 y 1927 y luego en Argentina entre 1927–1930, efectivamente en los años del callismo. Vasconcelos receloso agrega “en realidad guardando el puesto” a Alberto J. Pani que estaba temeroso de que al llegar Calles a la presidencia lo “echaría del gabinete”.
- 131 (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, págs. 261–262).
- 132 Diego pintó «Los sabios», panel que se localiza en el segundo nivel del Patio de las Fiestas, del muro norte, de la cual existe un boceto de 1925, hay una representación de un hombre que de espaldas y sentado sobre una pequeña escultura de elefante, en efecto sostiene entre el pulgar y el índice una pluma (literalmente) y a sus pies hay lo que tiene apariencia de una escupidera. A su lado, un hombre calvo y de gafas, representa a quien fuera Rector de la Universidad en tiempos de la dictadura porfirista Ezequiel Chávez que calza unas zapatillas y sus calcetines tienen un estampado con la flor de lis, está sentado sobre 5 libros en cuyos lomos se pueden ver autores y títulos (Auguste Comte *Positivismo*, Herbert Spencer *Era Omnia*, Stuart Mill, Darwin, Catálogo general, Nombres de Teorías, Churchill, *María* de Jorge Isaacs). Se trata, así se ha interpretado, de la representación de fantasías y de unas teorías que estaban fuera de la realidad de México, lo cual se refuerza con las figuras de pseudointelectuales (José Juan Tablada, Berta Singerman) ¿pues sólo Marx podía entender la realidad mexicana según la balada de la revolución mexicana? Vasconcelos le “revira” las críticas, pues si bien es cierto lo de Ezequiel Chávez, también Diego obtuvo su beca aún bajo la misma dictadura. Otra



verdad es que las posiciones “pedagógicas” de don Ezequiel Chávez tal vez encarnara para Diego una posición de ataque a la enseñanza laica.

133 (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, pág. 263). El subrayado es nuestro.

134 (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000, pág. 264).

135 Hay pasajes de las *Memorias* de Vasconcelos, especialmente el titulado *División en las filas* (la Memoria de *El Desastre*), muestra de qué manera se rompió con Pedro Henríquez Ureña y con Antonio Caso.

136 Diego daba “abrazos mexicanos”.

137 *El laberinto de la soledad*, escrito a mediados del siglo xx, en donde el poeta trató el tema de la identidad del mexicano y lo aisló de los estudios esencialistas y psicologizantes en que se encontraba atrapado, “devolviendo al mexicano su individualidad histórica” y a la nación mexicana su lugar en el conjunto civilizatorio. Y en efecto, ahí, Paz a partir de una poética histórica “propone” que los mexicanos, a pesar de su pasado (violento y sangriento), deben tirar la máscara y asumirse ya como “contemporáneos de todos los hombres”.

138 Brading, entre sus investigaciones sobre México, destaca su interés sobre el tema de “los orígenes del nacionalismo mexicano”.

139 En el discurso histórico de la revolución mexicana, hay dos posiciones hacia José Vasconcelos, una que lo afirma como simpatizante de los planes soviético culturales de Anatoli Lunatcharski y como inobjetable e inigualable artífice de la institucionalización de la cultura y la educación pública en México, y otra que lo niega como un personaje que por su “frustración y terquedad personal”, negó al México pos-revolucionario la posibilidad de una verdadera oposición y que por el contrario habría “caído en posiciones de derecha”, que “apoyó la dictadura” de Francisco Franco en España y que incluso “promovió” actividades nazis en México.

- 140 Nunca dejará de identificarse a estos artífices de la renovación, en las personalidades de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, etc. Hay que distinguir a estos escritores de los llamados “precursores intelectuales de la revolución mexicana”, como los llamó James D. Cockcroft en su libro pionero del tema, y que para él fueron Ricardo Flores Magón, Camilo Arriaga, Librado Rivera, Francisco I. Madero, Juan Sarabia y Antonio Díaz Soto y Gama. Aunque debemos decir que José Vasconcelos estuvo estrechamente ligado a Francisco I. Madero “el apóstol de la revolución” y a Díaz Soto y Gama. A estas alturas de la investigación historiográfica, la tesis de Cockcroft que indica que la revolución mexicana fue una “revolución anti-capitalista” es más que cuestionable.
- 141 “Empresa” que José Vasconcelos concebía como una misión civilizatoria.
- 142 Las categorías de *malinchismo* y de *chauvinismo* se han empleado en México bajo el régimen de la revolución y post-revolución mexicana. *Malinchismo* se usa para separar a quienes prefieren a “lo extranjero” por encima de lo nacional, como refiere la leyenda que Malintzin o Malinche (según la crónica de Bernal Díaz del Castillo, “la barragana del conquistador”) prefirió a Hernán Cortés, traicionando a “su raza”. *Chauvinismo* se usa para descalificar a quienes exageran su “preferencia por lo nacional”. Ambas posiciones que podríamos esperar se usaran en condiciones de agresión a la soberanía del País, no obstante es frecuente que sólo emerjan en contiendas deportivas internacionales.
- 143 Según la convicción de José Vasconcelos, el lema significaba que “la raza nuestra elaborará una cultura de tendencias nuevas, de esencia espiritual y libérrima”, mientras que el escudo representaba a “Nuestro continente nuevo y antiguo, predestinado a contener una raza quinta, la raza cósmica, en la cual se fundirán las dispersas y se consumará la unidad”. Y refiere Vasconcelos: “Imaginé así el escudo universitario que presenté al Consejo, toscamente y con una leyenda: *Por mi raza hablará el espíritu*, pretendiendo significar que despertábamos de una larga noche de opresión”.

- 144 *Revolución Mexicana* es el nombre convencional que se le otorga al movimiento armado y de transformación política que vivió el País mexicano entre los años de 1910 a 1940. A la afirmación de que se trataba de “la primera revolución del siglo xx”, y que no quería decir nada, para darle significado se ha añadido que fue “la primera revolución social”, incluso antes de la *Revolución de Octubre*. A partir del análisis del discurso de la cultura nacional, es posible pensar que es esta discursividad la que ha permitido que a esta revolución le sea otorgado el estatuto de “mexicana”, en la medida en que es una revolución de los mexicanos, de la misma manera como lo eran el ballet folklórico, las pinturas murales, la música popular y sinfónica, el sombrero de charro, la china poblana, etc.
- 145 Por ejemplo, en el siglo xix los mexicanos imitaron la Constitución de los Estados Unidos. Incluso lo hicieron a partir de una mala traducción de la misma. Derivado a mimetismos como este, los mexicanos han vivido en un doble plano real y ficticio, por lo que no son extrañas las rebeldías y estallidos repentinos.
- 146 El pintor Juan Soriano, que perteneció a una generación posterior a la de los “tres grandes muralistas”, habiendo estado dentro de lo que ya se había establecido como “la escuela mexicana de pintura”, al mismo tiempo que rompía con estas reglas, se vinculó al círculo de Octavio Paz, en los años en que, el aún joven poeta, se alejaba de lo que consideró la “ortodoxia marxista”, pues había llegado a la conclusión de que “la poesía tendría que vincularse con la historia, pero no con las ideologías”. Soriano, en entrevista a la distancia, recuerda: “[...] Era una situación muy rara, pues muchísimos decían que eran comunistas, pero nunca habían leído a Marx. Diego Rivera, todos los pintores, que empezaron a hablar muchísimo de salvar a los pobres y de los pobres y todo esto era muy ridículo. También era muy ridículo una especie de idea de que el alma del país era *Una*, no se daban cuenta que éramos un país como es Francia o como España, de muchos pueblos juntos que forman un País, porque han hecho parte de la historia juntos, pero que todos son distintos, tienen dialectos, idiomas,

cosas diferentes y una producción artística variada y muy rica. Entonces se cayó en una cosa folklórica [...]”. (El subrayado es nuestro).

- 147 En el año de 1929 y en los días de su campaña como candidato presidencial que emprendió José Vasconcelos, circuló en la Prensa, en *El Nacional Revolucionario*, órgano del Partido oficial de Plutarco Elías Calles, una larga crónica que “prevenir al electorado” para que se enteraran de quién era “el verdadero Vasconcelos”. Según la crónica “un falso revolucionario, falso anti-reeleccionista, en realidad un cobarde” que se sentía “el nuevo Mesías”, pero que más bien se trataba de un “loco”, como rezaba el título de la crónica. Ver: Periódico *El Nacional Revolucionario*, “Las locuras de Vasconcelos” (las entregas: *El vagabundo*, *La verdadera obra de Vasconcelos*, *Vasconcelos diplomático*, *Abandonado... pero con Antorcha*). Sección II, Página 3, de fechas: 2, 3, 6, 7, 8 noviembre de 1929.
- 148 Paz, Octavio. *Op. cit.*, Pág. 21.
- 149 Un todo indiferenciado de gente que espontáneamente se iban incorporando a la rebelión armada de las masas populares, en primer lugar contra la dictadura de Porfirio Díaz (el ultravillano de la Historia Nacional), solían decir que “se iban a la bola”. Muchos fueron sólo bandidos y saqueadores que aprovecharon “la anarquía”.
- 150 De la participación concreta en el movimiento intelectual de la revolución, de Vasconcelos y de Reyes y de otros ateneístas, han quedado muchos testimonios, entre ellos son muy elocuentes la correspondencia que se preservó y que ha sido muy bien publicada. Ver p. ej. la oportuna selección de Alfonso Castañón (Castañón, 2009).
- 151 El tema relativo al Proyecto de Educación y Cultura que propuso y ejecutó en su momento José Vasconcelos, fue meticulosamente trabajado por Claude Fell en *José Vasconcelos. Los años del Águila (1920-1925). Educación, Cultura e Iberoamericanismo en el México postrevolucionario*

(Fell, 1989). Se trata de una monumental investigación que en términos de investigación de “fuentes” no ha dejado pieza suelta. En este capítulo vamos solamente a seguir su tesis de la “cultura de masas” y de la continuidad del Proyecto Cultural y de Educación, que implicaría revisar toda la historiografía que hay alrededor del tema y el mito del magisterio y de la cultura nacional.

- 152 Es una carta de José Vasconcelos a Alfonso Reyes, con fecha 27 de Julio de 1920, publicada en Adolfo Castañón (Castañón, 2009, págs. 137–139).
- 153 Don Alfonso, en aquellos días buscaba que le nombraran primer Secretario de la Misión Cultural... en París.
- 154 Carta de José Vasconcelos a Alfonso Reyes, fechada el 12 de agosto de 1920 (Castañón, 2009, págs. 139–140).
- 155 Hasta 1920 los “Planes de Estudio” aún estaban orientados por el *Positivismo* del grupo de los llamados “Científicos” que eran el Partido que mantenía en el poder el Régimen de Porfirio Díaz. El positivismo entendía que en términos de Educación, las “ciencias modernas”, la matemática, la física y las ciencias naturales, abrirían camino a la “modernización de México”. Por su parte el proyecto de Vasconcelos consideraba a las Humanidades como pieza clave para dotar a la enseñanza de un “nuevo sentido de la vida”. Para “crear una gran nación —se requería— no sólo de profesionistas sino de seres humanos pensantes, informados, con gran conciencia social y preocupados por el destino de México”. Así, no sólo la Filosofía sino las Artes formaban parte de la educación integral dentro de la gesta concebida por el Rector. Dice Héctor Vasconcelos que de aquí va a surgir de manera natural el muralismo de Diego y de sus compañeros pintores, “a quienes Vasconcelos encarga representar plásticamente en las paredes de la Preparatoria y de la SEP, la gesta histórica del pueblo mexicano en la que «cada nuevo mexicano» encontraría su lugar” (conferencia a los universitarios y maestros oaxaqueños, 2013).

- 156 Claude Fell recupera la metáfora que le atribuye a una pieza teatral de Xavier Villaurrutia.
- 157 Hay que advertir que a Vasconcelos, aunque se le acusara de bolchevismo y aunque efectivamente él sentía simpatías por el Comisario de Cultura Soviético, él no era un radical que propusiera o impulsara un movimiento de «contracultura». No proponía, como Diego Rivera, subvertir radicalmente la cultura burguesa, pues Vasconcelos solamente planteaba una gran Reforma de la Educación, que necesariamente comprendía la incorporación de las masas, concretamente a los planes de estudio básicos, que empezaba por una campaña, como le decía a Pedro Henríquez Ureña, de «des-analfabetización» en donde iba implícita la castellanización de los pueblos indios.
- 158 Los agitadores comunistas no sólo eran los “extranjeros agitadores”, sino los mismos poetas y pintores que don José tenía efectivamente contratados en la SEP.
- 159 Por eso pensamos, en vista del desenvolvimiento ulterior de la Educación en México, que el de Vasconcelos ha sido uno de los más audaces proyectos de cultura que ha tenido el País.
- 160 El otro elemento privilegiado que había que atender con urgencia por el nuevo modelo Educativo era la cuestión de recuperar “lo mexicano” y “el orgullo por las culturas autóctonas de México”. Sabemos que en el porfiriato, para desprenderse de “lo español” y afirmar “lo mexicano”, paradójicamente se enfatiza el papel de Europa en México. Es decir, que la moda en arte, en literatura, la cultura y el pensamiento de fines del XIX e inicios del XX era “lo francés” (el romanticismo, la arquitectura neoclásica, etc.). Pero a partir de 1920 se volteó la mirada a las grandes raíces de México, revalorando las culturas indígenas antiguas. Los “nuevos descubrimientos arqueológicos”, serán catalogados como las obras plásticas que alimentan el orgullo por el pasado indígena. Así, lo que

“llegaba de Europa” deja de ser lo constitutivo de la cultura y ahora “lo autóctono”, las “antigüedades mexicanas”, funcionarán como parte de la Educación integral del individuo, dando una “vuelta de tuerca” más a la lógica de la historia Nacional.

- 161 Vasconcelos vuelve sobre el mismo tema en sus *memorias*, a propósito de la inútil “vocación” de una de sus hermanas. Ver Ulises Criollo (Vasconcelos, Ulises Criollo, 2006, pág. 200).
- 162 El mismo personaje que Diego Rivera pintó junto con Vasconcelos y José Juan Tablada en uno de los tableros de la SEP, “los sabios y los intelectuales”. Vasconcelos lo tomó como “majadería” del pintor hacia el viejo pedagogo porfirista y hacia su propia persona.
- 163 El *Método* fue publicado por primera vez en el año de 1923 por el Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública y funcionó durante un año como Manual de las Escuelas.
- 164 En estos meses del año 1921 cuando Diego retorna a México, aunque no es “uno más” de los artistas que regresan (él ha sido llamado por Vasconcelos), tampoco es el “pintor del pueblo”. No obstante, en sus memorias Diego Rivera afirma que ya entonces había concebido un proyecto plástico pictórico al que él empezará a llamar “pintura del pueblo y para el pueblo”.
- 165 En una nota periodística, redactada por el reportero Fidel Samaniego, quien entrevista a don Enrique García, un “anciano” que al principio se muestra reticente a la entrevista, luego hecha a volar sus recuerdos y, dice García, “El hombre de pelo blanco, albas cejas, voz aguda, pero enérgica, señala que Diego personalmente diseñó el edificio, conjunción de diversos estilos arquitectónicos de Anáhuac.” “El maestro hacía los dibujos. Y los albañiles colocábamos las piedritas.” Y continúa la crónica, “Así, el maestro viendo cómo se ponía piedra sobre piedra, día tras día, durante años, desde 1933, cuando se inició la construcción, hasta 1962, cuando terminamos. Yo había llegado ahí por los años cincuenta. [...] Diego ya

no alcanzó a ver cómo quedó, había muerto cinco años antes, cuando aún faltaban los últimos detalles para la parte alta y el plafón, que por eso quedó en blanco, porque nadie más que él habría sabido llenarlo, y por eso, pese a que todos los pintores de México querían trabajar ahí, doña Lola no se los permitió.” (Samaniego, 1986).

- 166 Los pormenores del proyecto de su financiamiento inicial y final, también los ha reseñado Don Marte R. Gómez. Dado el alto costo de la obra, que no podía ser asumido por un particular, aún con todo el apoyo de sus amigos, estos consiguieron la intervención del Departamento del Distrito Federal (Rojo Gómez), directamente de la Oficina de Aguas (Ing. Eduardo Molina) que entonces implementaba la gigantesca canalización de las aguas del Río Lerma, entre otras obras de urbanización para la Ciudad de México. El gobierno no aportó los 80 mil pesos que los arquitectos presupuestaban para dar seguimiento y fin a la obra, pero sí la abasteció de toneladas de cemento y varilla de fierro corrugado, revolvedora, grúa, trabajadores y demás implementos; una especie de neo *tequiutl* o *tequio*. Un amigo de Diego, también de ideas socialistas, Arturo Arámburu, por el año de 1940 fue comisionado por Frida Kahlo para cuidar los terrenos y luego coordinar la logística de la obra. En el actual Museo Casa Diego Rivera de Guanajuato, existe “un cartapacio con diseños y un libro encuadernado con 51 dibujos proyectados para la construcción del Anahuacalli”. Diego aprovechó “el contacto” y de ahí encadenó otro proyecto que es el de *La Caja de Aguas de Dolores*, en el que plasmó una escultopintura y el mural *El agua fuente de la vida en la tierra*, que es conocido como «La fuente de Tláloc». Un proyecto lleva a otro (Gómez, 2013).

- 167 Dada la vinculación que nosotros vemos en el uso discursivo que tanto Diego Rivera como el ‘Estado mexicano’ hacen de la fundación de la Nación, en donde establecen un vínculo entre el México Antiguo y el México Independiente (de España), hay que distinguir estos mitos de fundación (de origen), pues ambos se apoyan en el propio discurso que forjaron los *Conquistadores*, sobre todo los conocidos como *Cronistas de la Nueva España*, el discurso teológico de la historia de “los antiguos mexicanos”.



Es claro que a *la España* que llegó a *las Américas* no le interesaba fundar una Nación, ni americana ni mexicana, sino una Colonia dependiente del Imperio; mientras que, por el contrario, al Estado–Nación que se quiere configurar y legitimar inmediatamente después de la Independencia, lo que le va a interesar es precisamente el desligamiento de toda injerencia extranjera, precisamente para alimentar y forjar el sentimiento patriótico y una “nueva identidad”, aunque esta sólo sea discursiva y haya ido penetrando lentamente.

- 168 *Priísta*, se dice del miembro del Partido de la Revolución Institucional (por sus siglas PRI), que durante 70 años se mantuvo como Partido único en el gobierno, con una oposición de comparsa y prácticamente en todo el siglo XX. Es el partido que (¿ambiguamente?) está prefigurado en el Mural de la Escalera de Palacio Nacional.
- 169 También, según reporte de la prensa que cubría el acto, se encontraba el joven Subsecretario de Gobernación, Luis Echeverría Álvarez, a quien una “memoria colectiva” en México, no ha dejado de tenerle como uno de los responsables de la represión perpetrada contra los históricos movimientos estudiantiles de protesta del año de 1968 y de 1971, que desembocaron en masacres, a partir de provocaciones montadas por grupos encubiertos o embozados.
- 170 Tepetlapa, tal un derivado o reducción del náhuatl, *tépetl* que quiere decir monte alto o *tepetlacpayotl* que quiere decir cumbre de sierra alta.
- 171 En México se identifica como *Cardenismo* el período presidencial del General Lázaro Cárdenas del Río (1934–1940), a quien “el pueblo” bautizó como “Tata Lázaro”, el Padre protector del pueblo pobre, pero también a una época más prolongada del período presidencial que es difícil precisar, pues durante todo el período de 70 años de gobiernos del PRI, los expresidentes, tras bambalinas, seguían teniendo influencia. Al general se le recuerda en la difusa “memoria del pueblo”, como el presidente que “hizo realidad el reparto agrario”, “se fajó los pantalones ante los gringos” al

expropiar a las Compañías Petroleras y también por el gesto de dar refugio a los expulsados de España por la llamada “Guerra Civil”. Las relaciones de respeto de Diego Rivera hacia el General, son conocidas; pero eso no impidió que en un viraje político, Diego, en vista de que el General negó su apoyo a Francisco J. Múgica el candidato “natural” del *Cardenismo* y de la izquierda, contrariamente apoyó la candidatura presidencial del empresario y político de derecha Juan Andreu Almazán, lo cual le valió una vez más el repudio del Partido Comunista. Fue en el año 1934–1935 cuando Diego terminó de pintar el Mural de la Escalera del Palacio Nacional, que era desde luego el Palacio Presidencial. El General Cárdenas representó el ala izquierda del *priísmo*, pero ya a finales de los años 40, la clase rica de México ya no soportaba ni quería más *Cardenismo*.

172 El poeta Carlos Pellicer, en los días previos a la inauguración del Museo *Anahuacalli*, llevó a cabo visitas especiales a los reporteros de la Prensa, los cuales dieron difusión al evento político–cultural.

173 *Tianguis* o *tianquizco*, plaza, lugar donde venden, en el mercado.

174 «*Sapo Rana*» e «*Indio Fernández*», son los moteles por los que se les conocía, en el caso de Diego Rivera, quizás fue un sobrenombre más íntimo, pero en el de Emilio Fernández era público y notorio. Hay que decir, que «*El Indio Fernández*», según nos contó Adela, reveló alguna vez el actor Andrés Soler, que «Emilio» no siempre fue «*Indio*», pues antes de vestir el traje de Charro Negro y sombrero Rojo que lucía en sus películas, vestía elegantemente como un *crooner*, lo cual tampoco quitaba nada de elegancia al traje de charro negro. El uso de este traje, para el «Indio Fernández», no sólo era un signo de elegancia, sino de reafirmación de la masculinidad, identificada con la mexicanidad (el mexicano ¡“es muy macho”!, que tal vez sea el equivalente del “macho ibérico”). Vestir el frac de *crooner*, para un “macho” mexicano como «*el Indio*», es síntoma de afeminamiento, igualmente usar perfumes, o beber bebidas perfumadas (coñac, etc.), pues “un macho” debe oler a sudor del trabajo y debe beber mezcal o tequila, además de ser “noble, valiente y leal”. Tampoco esto

excluía que «el Indio Fernández» no fuera gran amigo por ejemplo de Frank Sinatra, lo cual nos está indicando que aquella «mexicanidad» de los 40 y 50 tenía mucho, si no es que todo de teatralidad, al menos la que gustaban exhibir los políticos como representación o embajada cultural de México para el mundo. Adela Fernández, llegó a decir públicamente que su padre “era bien joto”, pues “pasaba horas embelleciéndose ante el espejo”. (Fernández, 1986).

- 175 Teotihuacán. La traducen como Ciudad de los Dioses. Actualmente es una de las zonas arqueológicas más conocidas y visitadas tanto por nacionales como por extranjeros. Las pirámides de El Sol y La Luna son espectaculares.
- 176 Actualmente, es el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) el que se encarga de hacer copias (al molde) de los originales de la gran colección de piezas que tiene bajo su custodia.
- 177 La Secretaría de Estado y del Despacho de Justicia e Instrucción Pública hace público el Decreto que el Presidente de la República le ha dirigido: «PORFIRIO DÍAZ Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, a sus habitantes, sabed: “Que el Congreso de la Unión ha tenido a bien decretar lo siguiente: El Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, decreta (entre varios artículos): Art. 1º. Los monumentos arqueológicos existentes en territorios mexicanos, son propiedad de la Nación y nadie podrá explotarlos, removerlos, ni restaurarlos, sin autorización expresa del Ejecutivo de la Unión. Art. 2º. Se reputan monumentos arqueológicos para los efectos de esta ley, las ruinas de ciudades, las Casas Grandes, las habitaciones trogloditas, las fortificaciones, los palacios, templos, pirámides, rocas esculpidas ó con inscripciones, y en general todos los edificios que, bajo cualquier aspecto, sean interesantes para el estudio de la civilización é historia de los antiguos pobladores de México. [...] Art. 6º. Las Antigüedades mexicanas, códices, ídolos, amuletos, y de demás objetos ó cosas muebles que el Ejecutivo Federal estime como interesantes

para el estudio de la civilización e historia de los aborígenes y antiguos pobladores de América y especialmente de México, no podrán ser exportados sin autorización legal. [...]. Art. 8°. Las antigüedades mexicanas adquiridas por el Ejecutivo se depositarán en el Museo Nacional. (vienen las firmas de diputados y senadores, entre los cuales está la de Juan de Dios Peza). “Por tanto mando se imprima, publique, circule y se le dé el debido cumplimiento. “Dado en el Palacio del Poder Ejecutivo de la Unión, en México á once de mayo de mil ochocientos noventa y siete —Porfirio Díaz— M. C. Lic. Joaquín Baranda, Secretario de Estado y del Despacho de Justicia é Instrucción Pública.” Al calce aparece la firma legible de J. Baranda » (Gamio, Manuel, 1897).

- 178 *Mixcalco* es un barrio popular de las inmediaciones del centro de la Ciudad de México, a pocas calles, muy cerca del actual Museo del Templo Mayor.
- 179 En ese Hotel en 1933, a Frida Kahlo que se hospedó con Diego; un joven ascensorista la desairó, pues, dado su aspecto, su vestimenta de traje tradicional mexicano que acostumbraba portar, los *bellboys* no le veían como un rico cliente habitual, pero ella no se dejó humillar y sin poderlo soportar, insultó a uno de estos jóvenes, ‘refrescándoles’ a sus respectivas madres (como se hace en México, el equivalente del ‘hijo de puta’ español).
- 180 Teponaxtle o teponaztli: atabal o tamborcillo, instrumento de palo hueco para tañer y hace son a los que bailan y cantan.
- 181 Se trata del pueblo de Amecameca de Juárez, ubicado al noroeste de la Ciudad de México, en el Estado de México, cercano a los volcanes Popocatepetl e Iztaccihuatl. En sus barrancas se encontraron “pinturas rupestres”.
- 182 En el Mural de la Escalera de Palacio Nacional, Diego había pintado a esta “élite de guerreros” (los águila y los ocelotes) defendiendo el Teocalli

o “Templo de Huitchilopoztli”, batiéndose en denodada batalla contra los otros guerreros tlaxcaltecas y españoles, en lo que probablemente es la famosa “batalla” que resultó en el episodio “Nacional” de la “La Noche Triste”.

- 183 La Casa de Moneda, instalada en un área del Palacio Nacional y luego el Castillo de Chapultepec fueron usados como instalaciones que albergaron las colecciones que sirvieron de base para desarrollar el Concepto de Museo Mexicano. Luego en los años de 1960 brotaron las arquitecturas nacionales, el Museo de Antropología fue una de estas, a cargo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, que también levantó el Estadio Azteca.
- 184 Sabemos de la existencia del Archivo de Fernando Gamboa, pero consultarlo nos habría llevado a otro objetivo y a otra investigación, cuando aquí sólo queremos resaltar algunas cuestiones relativas a Diego Rivera.
- 185 Aquí vamos a hacer uso del material de recortes periodísticos que forma parte del Archivo Económico de la Biblioteca “Miguel Lerdo de Tejada”. Las carpetas Arte Mexicano Exposiciones 1952–52, clasificadas como Mo7260 y 05.05.02. Muchas veces este material no indica, ni el autor, ni el periódico, ni la página y por lo mismo complica la Inserción de citas o referencia hemerográfica.
- 186 Al final de este capítulo vamos a incluir una relación de piezas arqueológicas, objetos de arte popular, pinturas, etc. que hemos entresacado de la Prensa que consultamos para la elaboración de este relato de la Exposición Viajera de Arte Mexicano.
- 187 En otra nota periodística de Julio Manuel Ramírez, se habla de obras debidas al talento y sensibilidad mexicana a lo largo de 2,500 años, aunque luego se menciona que son 3000 años.
- 188 Carlos Chávez (1899–1978), músico, pianista, maestro, director de

orquesta, integrante de las corrientes del nacionalismo de primera mitad del siglo xx, se le atribuye la creación de la Orquesta Sinfónica de México. Una de sus Sinfonías es reconocida por hacer uso de instrumentos musicales “indios”, específicamente del grupo “indígena” de los indómitos *yaqui*, la conocida como «Xochipilli» (Xochipilli es el nombre de una escultura que viajó en la Exposición de Arte Mexicano (EAM). Tenía a su cargo la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), cuando se decidió y se implementó la “peregrina” EAM, que desde 1952 hasta 1964 y más allá, viajó por diversas capitales del mundo (occidental), primero en París. Puede considerarse un hombre cultural del “nuevo régimen” que se implantó en México, luego de la revolución, tipificada como «revolución mexicana de 1910–1917».

- 189 Fernando Gamboa, era el subsecretario del INBA y a él fue encargad de la organización de la EAM, este papel le valió prácticamente para convertirse en el museógrafo oficial de lo que el régimen de la revolución mexicana definió o cuasi–decretó como arte mexicano.
- 190 Un gran boceto del Mural se encuentra en el piso superior del Museo Anahuacalli.
- 191 El Petit Palais Musée des Beaux–Arts de la Ville de París, registra, para el año 1952, diversas exposiciones, *Peintures et gravures d’Edward Munch*; *Trésors d’art du Moyen–Age en Italie* (mayo–julio); *Cinq artistes belges* (mayo–octubre); *Chefs d’oeuvre* de la Collection Van Beuningen (octubre 1952–febrero 1953); pero no registra la Exposición de Arte Mexicano, que a todas luces tuvo lugar. Luego podemos ver que se hizo la de *Chefs d’oeuvre de l’Art mexicain*, entre 1 abril y 8 julio de 1962. En el año de 1964 *L’Art au pays des Hittites –6000 a. C.* entre enero y abril; *L’Art Copte*, entre junio y septiembre. Por otro lado, sabemos que el Museo del Hombre (Quai Branly) fue creado en 1937 por el científico Paul Rivet, que se basó en la colección del antiguo Museo Etnográfico del Trocadero creado en 1878 (Musées).

- 192 Una lástima que un viejo campesino y custodio no permitió hacer imágenes del Templo de Santa María Tonanzintla, que es donde se puede apreciar lo que señalaba esta crónica.
- 193 El 28 de octubre se firmó el acuerdo soviético–americano que resuelve la “Crisis del Caribe”. La URSS se compromete a retirar sus cohetes y a desmantelar las rampas de lanzamiento a cambio de la promesa norteamericana de no invadir la isla.
- 194 Esta crónica la realizó Jan Zimbrandtsen, en el Diario *Berlingske Tidende* de Copenhague, del 5 de Julio de 1963, con el título: «A propósito de la clausura de la Exposición». Nosotros lo hemos tomado de las Carpetas de recortes periodísticos rotulada como Arte Mexicano Exposiciones 1952–62, con las siguientes letras y números: Mo7260 y 05.05.02. En algunos casos de los recortes, no se indica el periódico o el autor del artículo, y nunca las páginas, por eso hemos tenido dificultad al momento de *Insertar Cita*.
- 195 Un especie de Hermenegildo Bustos redivivo (1832–1907), un “pintor indio de este pueblo” del cual Octavio Paz decía que no había sido “ni el heredero ni el iniciador de un movimiento pictórico”, que era un pintor sin explicación, que no había tenido maestro ni compañeros ni discípulo y que había vivido y había muerto “aislado en un pueblo perdido del centro de México, un país también aislado, en esos años, de las grandes corrientes artísticas”. El pueblo era Purísima (Virgen) del Rincón del Estado mexicano de Guanajuato. Es decir el artífice de una pintura “nacida de la tierra”, aunque a diferencia de Hermenegildo Bustos, nuestro Diego Rivera se decía renegado de catolicismo hispano mexicano.
- 196 Dice Siqueiros en un artículo redactado en París el 9 julio de 1921: «En 1917–1920, Rivera) Vuelve de nuevo [...] a la pintura que pudiéramos llamar “realista”, con un bagaje enorme de nuevos conocimientos constructivos y una gran maestría en el oficio»...

- 197 En el mismo artículo arriba citado, Siqueiros hace una “revelación” insólita en la que Diego Rivera estaría ya figurando en páginas de una *Historia del arte* (1919–1921): «Elie Faure, el gran crítico francés, en su *Historia del arte*, refiriéndose a la influencia del siglo XIV francés, sobre los pintores contemporáneos, dice “en lo que concierne al retrato de algunos artistas extranjeros, de los cuales el mexicano Rivera me parece el más interesante a la vez por su preocupación de los armazones arquitecturales y de los volúmenes giratorios, en donde persiste la doble acción espiritual de Cézanne y Renoir y no sé qué de inesperado, de fantomático que revela su ascendencia española manifestada bajo los auspicios de Goya de Zurbarán», refiriendo a continuación varios cuadros: retrato del *Escultor Gornet*, retrato de *Elie Faure*, *Retrato de la señora de Pani*, *Retrato del ingeniero* [sic] *Alberto J. Pani...* (en Moyssen). Aunque el tono de estas líneas de Faure, están más en el sentido de la «crítica de arte», que en el de la «Historia del Arte».
- 198 Refiere Lupe Rivera Marín (hija de Diego): “Al regresar de su primer viaje a Italia y en conjunto con los bocetos que delineó en el segundo viaje, Rivera trajo a México más de trescientos dibujos que realizó frente a los frescos de Giotto, Tiziano, Tintoreto, Uccello, Masaccio, Miguel Ángel y Rafael. Quedó especialmente impresionado por Benozzo Gozzoli, pintor de Pisa y Florencia.
- 199 Habían pasado 15 años de la *Exposición* pictórica organizada en la Ciudad de México por la Revista *Savia Moderna* y animada por un recién llegado de Europa en ese año, el pintor Gerardo Murillo, el *Dr. Atl*, considerado por el pintor José Clemente Orozco, como el precursor del muralismo en México. En esta *Exposición* habían participado, entre otros, Germán Gedovius, Saturnino Herrán, Joaquín Clausell y unos jóvenes Jorge Enciso, Roberto Montenegro y Diego Rivera (todos ligados a la Academia de San Carlos). Alfonso Reyes había comentado que la referida *Exposición*, en poco tiempo había provocado “la efervescencia del impresionismo y la muerte súbita del estilo *pompier*”.



- 200 Se refiere a la caída del gobierno constitucionalista y el asesinato del Presidente Venustiano Carranza (cuyo retrato está pintado en el Mural de la Escalera), provocada por un pasaje de la Revolución Mexicana conocido como “La rebelión de Agua Prieta”.
- 201 Primero, José Vasconcelos fue nombrado Rector de la Universidad Nacional el día 4 de junio de 1920, la máxima casa de estudios desde la cual hizo la convocatoria a los intelectuales y a los artistas para que se sumaran al gran movimiento cultural. Lo primero era pasar necesariamente por la reforma de la vetusta Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, que ya había sido suprimida por el Presidente Venustiano Carranza el 13 de abril de 1917. El 27 de julio de 1920, escribía Vasconcelos a su amigo Alfonso Reyes: “Hay la idea persistente de crear otra vez la Secretaría de Instrucción, no sólo como funcionaba antes, sino con carácter Federal que le permita hacer extensiva su acción a toda la República.” Vasconcelos le dice a Reyes que piense en regresar a México, para que le ayude en la enorme tarea que se venía encima, (en: Castañón). Luego de la campaña del Rector, el 29 de Septiembre de 1921 se crea la nueva Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes, bajo la dirección de José Vasconcelos, pero Reyes se quedó en España.
- 202 Una selección de artículos que dan cuenta de dicha actividad, se puede ver en la compilación hecha por la Doctora Ida Rodríguez Prampolini y lo que se puede considerar una valiosa continuidad en ese trabajo compilatorio, en Xavier Moyssén. Existe también en la Hemeroteca Nacional un importante acervo sobre este período, que lamentablemente es de difícil acceso pues gran parte de los diarios, dado su deterioro, sólo pueden ser consultados vía microfilme, usando unas viejas máquinas que dificultan la lectura (el trabajo de digitalización y su puesta al público es muy lento). La Biblioteca “Miguel Lerdo de Tejada”, cuenta también con una parte de esos documentos de prensa, aunque aparentemente mal clasificados, lo cual también dificulta su consulta. También en páginas de internet ha sido reproducida parte de esta hemerografía, como lo podemos ver en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/es-mx/portada.aspx>

203 Los pintores que habían estado en Europa, “resolviendo problemas pictóricos”, regresaban a México y si era el caso de ser un “pintor exitoso”, se les organizaban exposiciones como en el caso de Roberto Montenegro “Ampliamente conocido por sus *Veinte dibujos*, prolongados gentilmente, y con una perspectiva singular por Henri de Regnier”... En su caso, se organizó “La Exposición Montenegro”, que la Prensa presentó como “Roberto Montenegro. El Dibujante de los Refinamientos”: “En la planta baja del hotel Iturbide, quedó inaugurada el domingo próximo pasado a medio día la brillante exposición pictórica del celebrado artista tapatío Roberto Montenegro [...] Al acto inaugural concurrió el C. Presidente de la República, general Álvaro Obregón, acompañado del secretario de Relaciones Exteriores y del rector de la Universidad Nacional, concurrieron asimismo como invitados de honor varios honorables miembros del cuerpo diplomático extranjero. [...] En las obras expuestas figuran 18 óleos, 36 dibujos y 9 grabados, ocupando el lugar preferente los retratos de damas y caballeros conocidos que ha ejecutado últimamente en esta metrópoli desde su reciente regreso del viejo continente [...]” (Moyssén, *La Crítica de Arte en México*, 1999, págs. 534–536).

204 Escribió Vasconcelos: “Al principio fueron agrias mis relaciones con la prensa. Dominaba en ésta el viejo elemento porfirista [...] Irritado por la incomprensión, por la sistemática oposición de mala fe, solté a menudo palabras poco dignas de un funcionario en tiempos normales [...] ahora que se ensayaba de buena fe un renacimiento, no se nos contestaba sino con la insidia, el denuesto, la calumnia. [...] La prensa era libre entonces y la opinión y ambas se desquitaban con saña de las épocas prolongadas en que no se permite la crítica. No sospechaban el sistema que más tarde vendría, bajo el callismo (la Presidencia de Plutarco Elías Calles), que nunca cerró un periódico, pero a todos enmudeció con el atropello, los obligó al elogio, mediante el asesinato de los redactores, el asalto a las redacciones, atropellos cínicos que al día siguiente arrancaban condonencias al presidente por los atentados que en la sombra había fraguado. Nada semejante practicó (Álvaro) Obregón”... (Vasconcelos, *El Desastre*, 1998, pág. 105).

205 La expresión “la revolución de Agua Prieta”, se refiere al «manifiesto» signado el 23 de abril de 1920 en la pequeña ciudad fronteriza de Agua Prieta, en el norteño Estado de Sonora, que desconoció al gobierno constitucionalista del Presidente Venustiano Carranza, y que fue acaudillado por el general Plutarco Elías Calles. Esta “revolución” concluyó con la subida al poder del llamado “Grupo Sonora”, que en principio puso en la “silla presidencial” al General Álvaro Obregón, quien a su vez nombró Rector de la Universidad Nacional a José Vasconcelos. En su autobiografía o sus memorias contadas a Loló de la Torriente, Diego Rivera recuerda aquel año, de su retorno, cuando, afirma, encontró a un frustrado José Clemente Orozco, pobre y reducido [sic] al papel de “empleado del Departamento de Bibliotecas y Ediciones”, en donde supuestamente Vasconcelos desperdiciaba su talento creativo, poniendo a Orozco a elaborar viñetas para los “grandes libros” para las masas (*Ilíada, Odisea, Tragedias de Eurípides, Enéadas*, etc. etc.). Le dice Diego a Loló de la Torriente: «Y —Orozco— acabó contando cómo había vuelto con una visión aún viva del México romántico, revolucionario para encontrarse con un México simplificado, burocratizado, militarizado y abyecto; un México al que hemos padecido y al que uno de esos admirables pelados de la revolución definió maravillosamente “La revolución degeneró en gobierno”». Y Diego Rivera añade a este recuerdo: «Y cuando la revolución de Agua Prieta degeneró en gobierno, puso de rector de la Universidad Nacional a José Vasconcelos quien, con estúpida inconsciencia, falta de gusto y criterio, nombró al genio de la plástica moderna americana como empleado del departamento de Biblioteca y Ediciones para pintar viñetas destinadas a las ediciones de los clásicos». Bien, pero aunque es verdad que Orozco no era un simple “viñetero” o hacedor de dibujos para libros de “las masas”, en esos años tampoco era “el genio de la plástica moderna”, en todo caso era “un genio de la plástica moderna en ciernes” y Diego aun no iniciaba su primer mural. Por otro lado, la publicación de los clásicos que Diego subestima, eran apenas las bases de un ambicioso proyecto de largo plazo

206 El movimiento *Estridentista* (1921–1927) fue uno de los grupos más radicales del ambiente artístico mexicano de esos años, cuya “cabeza más visible”,

era entonces el joven poeta Manuel Maples Arce. Junto con Germán List Arzubide (1898), Salvador Gallardo (1893), Arqueles Vela (1899–1977), Ramón Alva de la Canal (1892–1985), Fermín Revueltas (1901–1935), Germán Cueto (1893–1975), emulando a los vanguardistas europeos, lanzaron el *Manifiesto Estridentista*, cuyo burlesco grito de combate estético era: ¡Viva el Mole de Guajolote!, en alusión directa a un platillo que se tiene por muy de la cocina mexicana.

207 Se trata de las figuras en yeso, al vaciado, enviadas por Carlos III de España a la Academia de San Carlos, algunas de las cuales eran réplicas del Museo del Vaticano. El Rey encomendó al escultor Manuel Tolsá, la tarea de escoger, en puntos de Europa, las esculturas greco-romanas más emblemáticas, para reproducirlas y llevarlas a la *Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España*, que había sido fundada en 1781 por el mismísimo Rey. Fueron 200 o más réplicas que además de su función decorativa de los patios del Edificio, servían para que los alumnos hicieran sus tareas de dibujo o «academias», entre estos el propio Diego Rivera.

208 El fenómeno que Diego indica, si lo estudiamos bien, se puede ver en el proceso de la *llamada música popular mexicana*, en donde se produjo esta simbiosis entre la “música culta” y la “música popular”. El Ateneo de la Juventud, coherentemente, contaba entre sus filas con uno de los más conspicuos compositores de la música nacional, don Manuel María Ponce, cuya “universalidad” podría ser constatada por alguna honesta biografía de don Andrés Segovia. Pero esta expresión artístico musical, venía de más atrás y fue más adelante, desde Melesio Morales (1839–1908) hasta Agustín Lara (1897–1970). Refiere Alfredo Cardona Peña, que a la pregunta por su concepto de la música mexicana, Diego Rivera respondió: “La única música mexicana es la que producen el *teponaxtli*, el *huéhuetl*, el *tlapanhuéhuetl*, la *kena*, las calabazas de percusión, etc., cuando se sirven de ellos los hombres de México. También es música mexicana la transposición de la médula musical prehispánica al tiempo actual, o sea, la obra de Carlos Chávez, no sólo en su maravillosa *Sinfonía India*, no

sólo en su *Caballos de Vapor*, sino en su producción más clasicista, en la cual llega a una pureza paralela y semejante a la de los palacios de Mitla. Chávez es uno de los mexicanos más ignorados por México a causa del fenómeno, repetido invariablemente en todo el curso de la historia del arte, de que los artistas que expresan más completa y profundamente la vida de las masas humanas de un pueblo, atraviesan un periodo en que esas mismas masas rechazan a veces hasta violentamente, y llegan a odiar; la imagen superior y esencial de ellas contenida en la obra de arte, que es expresión de ellas mismas, espantadas una vez e indignadas otras, ante la imagen real y verdadera de sí mismas que el arte les descubre; de ahí que haya tanta gente que no solamente rechaza el valor creador de Chávez, sino que inclusive se niega a reconocer su papel de uno de los grandes constructores de nuestra cultura contemporánea.” Y añade que también, en cuanto a Silvestre Revueltas y Blas Galindo “...Su obra es carne de la carne, hueso de los huesos y nervio de los nervios de nuestra pintura mexicana, pues no podría existir la una sin la otra”.

209 Por aquellos años (1896–1921), a caballo de dos siglos y de dos regímenes políticos contrapuestos por la historiografía de la Revolución Mexicana, circulaban diarios, semanarios y revistas especializados en la vida cultural y artística de México, tales como: *El Nacional* (...1898); *El Mundo Ilustrado* (1900); *El Arte y la Ciencia* (...1991); *Revista Moderna de México* (...1902); *Arte y Letras* (1904); *El Tiempo Ilustrado* (1904); *Savia Moderna* (1906); *El Diario Ilustrado* (1906); *El Mundo Ilustrado* (1907); *Revista de Revistas* (1910); *El Demócrata Mexicano* (1911); *El Imparcial* (1911); *La Semana Ilustrada* (1911); *Nueva Era* (1911); *Argos* (1912); *El Ahuizote* (...1912); *El Pueblo* (1915); *La Vanguardia* (1915); *Gladios* (1916); *Boletín de la Universidad* (1917); *El Universal Ilustrado* (1917); *Álbum Salón* (1919); *Tricolor* (1919); *El Heraldillo Ilustrado* (1919); *México Moderno* (1920); *Zigzag* (1920); *El Maestro* (1921); *Azulejos* (1921). Fuente: (Moyssén, 1999).

210 Remitimos a la *Introducción* de Xavier Moyssén, y el *Estudio Introductorio* de Julieta Ortiz Gaitán, en mismo libro ya citado. Pero, desde luego, la lectura directa de este valioso material que Moyssén reunió y publicó,

invitan a los propios balances y a la propia reflexión sobre los avatares del arte de México para este período del cual brotó la pintura mural de Diego Rivera.

- 211 Los juicios estéticos que se emitían muchas veces parecen crónicas culturales y aun los que se hacían desde los *Suplementos Culturales* y *Revistas* especializadas presentan este “estilo” periodístico, que no permite muy bien a los escritores que se explayan en sus juicios; esto no significa que no existieran polémica y auténticas reflexiones estéticas, sólo que estas se encuentran digamos que atadas por el formato periodístico en que se presentaban.
- 212 La crítica de arte mexicana, procedía como había sido popular entre los críticos europeos de hacía más de 70 años, cuando Charles Baudelaire esclarecía su concepto de romanticismo, comparando a Eugène Delacroix con Víctor Hugo. Pero, la misma crítica mexicana, no sigue a Charles Baudelaire cuando éste, más allá de su propia e impaciente comparación, agrega que esta operación pertenece al «reino banal de las ideas aceptadas», que se trata de un «sin sentido carente de madurez», pues su definición del romanticismo pone a la cabeza a Delacroix y excluye naturalmente a Víctor Hugo. El romanticismo (o modernidad) de Baudelaire subraya la “inventiva, la ingenuidad del genio, la *imaginación* aventurera como opuesta a la destreza, habilidad, artesanía (es decir, el don de la imitación). En el caso de los críticos mexicanos, proceden a comparar al pintor Roberto Montenegro con el poeta Rubén Darío, el poeta nicaragüense y hacen énfasis en el «modernismo» de éste último, quien adoptó la palabra «modernismo», despojándola de su carácter originalmente ofensivo por los partidarios del clasicismo; pero también empleó el término para significar una autonomía cultural de América Latina, respecto de la autoridad cultural de España. Tal independencia cultural, implicaba admitir la «modernizadora» influencia francesa (la combinación de tendencias postrománticas, parnasiana, decadente y simbolista) y se trató de una oposición consciente a “los antiguos clichés retóricos que prevalecían en la literatura española de la época”. En lo que

aquí de manera muy reducida referimos de Baudelaire y su «romanticismo» y en lo de Rubén Darío y su «modernismo», y que no ahondamos, hemos seguido a Matei Calinescu.

- 213 Guadalajara es la capital del Estado mexicano de Jalisco, que está ubicado en la zona occidental del País. En su promoción de la Ley de Educación, como hemos referido, Vasconcelos se movía por las regiones de México con su grupo más allegado de intelectuales, poetas y pintores. El rector dejó en sus memorias su impresión al pasar por Guadalajara, afirmando haber tenido a los maestros jaliscienses como “aliados fieles”, dice en sus recuerdos: “Las maestras jaliscienses cuentan entre lo mejor del país. La distinción de raza que por allí prevalece libra a las normalistas de cierta cursilería pedante que en otros sitios les resta autoridad. Cierta gracia natural, que en muchos casos se resuelve en ejemplares de belleza extraordinaria y una inteligencia despejada, señala, en general, aquella gente como una aristocracia dentro de nuestro territorio”. Más adelante apunta que al moverse hacia el Estado vecino de Colima, los pintores Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma (1900–1983): “Pintaron acuarelas de vendedor de tuba y otros tipos entre casas y panoramas colimenses. Y puede decirse que estos ingenuos trabajos fueron el comienzo de la pintura de tema popular que más tarde hizo escuela”. La anécdota es usada por Vasconcelos para sustentar su teoría de que las industrias y las artes “no se improvisan ni salen espontáneamente del pueblo”, pues constantemente “hace falta la intervención del artista culto para iniciar o para resucitar la producción artística”. Así mismo trae su teoría de la necesidad de un Estado formado “por personas inteligentes”, para que apoyen a los artistas, que “no pueden hacer nada” abandonados a sus propios recursos. Según el rector, en los tiempos que corrían, el Gobierno tenía que convertirse en Mecenas y sistematizador de todas esas actividades tanto superiores como menores. Ya en el mismo Colima pero en Manzanillo, todos fueron a tomar baños de mar, en donde vendedores populares les ofrecían tuba, frutas y dulces y Vasconcelos remata “De allí sacó (Roberto) Montenegro el motivo de la vendedora de pericos que decora el vitral de la ex iglesia de San Pedro y San Pablo, titulada *De las*

*Discusiones Libres*, en recuerdo de mis épocas de afición indostánica”. En el nacionalismo institucionalizado, esta ciudad se convirtió en un símbolo de lo mexicano.

214 Todos los entrecomillados han sido extraídos de Fernán Félix de Amador, de su artículo titulado ROBERTO MONTENEGRO, *Revista Azulejos* de 1921.

215 En este caso la cita y los entrecomillados han sido extraídos del *Boletín de la universidad*, también de agosto de 1921, en Moyssén.

216 Según el mismo *Boletín*, la Academia Nacional de Bellas Artes contaba para el año de 1921 con una inscripción de 1830 alumnos, que habían excedido a los del año anterior, que habían sido 557.

217 En la obra de Moyssén.

218 Aparentemente la entrevista la lleva a cabo un alumno de San Carlos, que firma con el seudónimo de *Monsieur de Phocas*, (Moyssén, 1999).

219 Se trata de un pacto entre un complejo de fuerzas confrontadas (criollos vs españoles; rebeldes vs realistas; conservadores vs liberales). El pacto lo firmaron, en el pequeño pueblo de Iguala al sur de México, Agustín de Iturbide y Vicente Guerrero. El primero, Iturbide, a la postre se autoproclamó Emperador (supuestamente no de una nuevamente Nueva España, sino de un nuevo «Imperio» ¿Azteca? El segundo, Vicente Guerrero, fue pasado por las armas. Se plantearon tres puntos: religión, independencia y unión, bajo una nueva bandera que no fue precisamente el “pendón guadalupano” que había agitado Miguel Hidalgo “el cura”. La revolución de Independencia, en sus dos modalidades, pendón *guadalupano* y pendón *trigarante*, es uno de los temas también plasmados en el mural de la Escalera de Palacio Nacional.

220 Jorge Enciso. Este diseñador y pintor, también jalisciense como Montenegro, completó sus estudios de arte en Europa para luego retornar



a México e incorporarse de lleno en la vida artística. Su obra es una mezcla de impresionismo y nacionalismo. Fue reclutado como funcionario cultural del régimen postrevolucionario, dedicándose desde esa posición a la organización y al estudio de la educación de los indígenas (*indigenismo*) y fue también uno de los fundadores (1939) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en México. Se le atribuyen murales pintados en “escuelas ya desaparecidas en la Ciudad de México”, que fueron previos al muralismo.

- 221 Nunca se destinó un Palacio para Miguel Hidalgo, que también fue pasado por las armas. A cambio y con gran fuerza simbólica, Diego pintaría al “cura rebelde”, rompiendo las cadenas de la esclavitud, en el centro del mural de la Escalera del Palacio Nacional.
- 222 Del estado mexicano de Michoacán.
- 223 El mes de Septiembre, que en México «oficialmente» aún se continúa llamando “el mes de la Patria”, en el que, en pirotecnia controlada, la multitud reunida frente al Palacio Nacional lanza gritos *de ¡vivan todos los héroes que nos dieron Patria! ¡mexicanos! ¡viva México!*, coro de masas dirigido desde el balcón presidencial, que pretende insuflar bríos ratificando la sagrada “soberanía nacional” apoyado en el valor de la historia nacional. Un dato adyacente, en el siglo XIX y en parte del XX, el grito de *¡viva México!* era seguido del *¡muera los gachupines!* Y a veces de *¡muera España!* Todo esto mientras se escuchan los coheteros, que simbolizan los disparos de cañones y de fusiles, que estruendosamente simbolizan las “armas nacionales”. La diferencia es la fecha que se celebra, la de la noche del 15 de septiembre de 1810, no la fecha que intentó lanzar el ministro y arquitecto Alberto Pani, el 24 o 27 de septiembre.
- 224 El extranjero que redactó el artículo sobre la *Exposición de Arte Popular* y que veía en el arte indígena, una manera “honda” para fundar la Cultura Nacional, en “lo más mexicano de México”, firma con el nombre de S. Suárez Longoria en la obra de Moyssén.

- 225 Este evento de orientación nacional, se verificaba desde mediados, o poco antes, del siglo XIX.
- 226 En el *Catálogo de la XXVI Exposición Nacional de Bellas Artes*, aparece Leopoldo Meeser y que es claramente visible entre los demás artistas participantes, por la cantidad de obra que presentó, 46 exactamente, entre las cuales hay títulos como: *El infierno de Dante* (que nada le ha gustado a nuestro crítico), *El Borracho*, *El Enano*, *Pico de Orizaba* y *Cofre de Perote vistos desde Jalapa*, *Kallmiuntz en Baviera*, *Retrato de un Cura*, *Convento de Churubusco*, *Retrato de Señora*, *Calle de Pueblo*, *El Danubio cerca de Sigmaringen*, *Retrato de Señorita (cabeza)*, *Salomé*, *Bañadora (desnudo)*, *La Amazona Vencida*, *Retrato de un Joven Pintor*, *Manola*, entre otros.
- 227 Se refiere a la Escuela de Pintura al Aire Libre (EPAL), la “sección” Coyoacán.
- 228 Sólo que en México, los alumnos y maestros de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), en lugar de ir a los bosques de Barbizon o de Fontainebleu, se instalaron en una orilla del canal de Santa Anita, uno de los “sobrevivientes” del sistema de canales de la antigua Tenochtitlan, la “ciudad pre-hispánica”. La Escuela de Santa Anita o *Santanita*, fue la primera de las “secciones”, por así decirlo”, de todas las EPAL que se abrieron por iniciativa del pintor Alfredo Ramos Martínez (catalogado como pintor influido por el impresionismo), que había sustituido al depuesto director de San Carlos, el arquitecto Antonio Rivas Mercado. Ramos Martínez abrió la EPAL como Escuela alternativa a la “obsoleta enseñanza” que se practicaba en la ENBA (San Carlos), que se distinguió por rebelarse contra la enseñanza académica que constreñía a los alumnos a ejecutar obras (intramuros) limitándolos a hacer copias de la copia (dibujos o pinturas del yeso), por lo cual los alumnos no progresaban en el oficio de pintor y así, un estancamiento del arte de la pintura en México. Además, Ramos Martínez era partidario de una pintura espontánea.

- 229 En el Catálogo referido en la nota anterior están registradas 13 obras de Emilio García Cahero: *Patio de la Hacienda de San Pedro*; *San Francisco*; *Jacales*; *Claustro de la Parroquia de Coyoacán*; *El Niño Jesús*; *La Conejera*; *Nopal*; *Naturaleza Muerta*; *Retrato de Señora* y otros títulos. El pintor veracruzano G. Cahero, pasó de las EPAL, a incorporarse y seguir su formación con el equipo de Diego Rivera, el que pintó los primeros murales de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP), el antiguo Colegio de San Ildefonso. El 20 de enero de 1935 aparece una nota en *El Nacional*, en donde informan que Fernando Leal afirma que García Cahero ha sido “el primer pintor mexicano que trabaja directamente para el gobierno de la vecina república” del norte (EEUU). Ahí, en el *Holliday Hall* de la Universidad de Texas, en el Paso, G. Cahero pintó dos “paneaux” horizontales y cuatro más pequeños (cien pies cuadrados), «en donde representó *Las Minas*, *La Metalurgia*, *Los Elementos*, *La Mente*, *La Alquimia* y *Los Conquistadores*, sintetizando entre todos, la « Historia de la Minería». Y aunque no dejaron de hacerse comentarios raciales, pues sus pinturas fueron calificadas despectivamente como “greaser” (algo así como hechas por un grasiento, palabra ofensiva aplicada a un trabajador mexicano, en el argot de los texanos), no pudieron ocultarse “cálidos elogios de la crítica norteamericana”. Esta referencia e imágenes del mural son de Fernando Leal, “Los Frescos de García Cahero en el Paso EU.” de *El Nacional: Diario Popular* (México City), January, 20, 1935, incrustada en sitio *web* anotado arriba.
- 230 Amecameca es un municipio del Estado de México, que en aquellos años era uno de los pueblos circunvecinos de la Ciudad de México que estaba lleno de “paisajes naturales” de tonalidades verdes y azules, que tienen magníficas vistas del majestuoso volcán Popocatepetl y del Iztaccíhuatl.
- 231 El pintor Gabriel Fernández Ledesma, trabajó al lado de Roberto Montenegro. Fue uno de los fundadores de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

- 232 El pintor y grabador Fernando Leal, quien en nota anterior hemos dicho que refirió a su amigo Eduardo García Cahero, también se incorporó al primer equipo de muralistas encabezados por Diego Rivera. Pintó en uno de los muros de la ENP (San Ildefonso), el fresco *La Fiesta del Señor de Chalma* (1923).
- 233 Fermín Revueltas, que en aquel tiempo pertenecía al grupo de *Los Estridentistas*, también, en mayo de 1922, se sumó al grupo de los primeros muralistas, pintando a la encáustica, en la ENP (San Ildefonso), *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*. Además de *La indianilla*, el Catálogo incluye: *San Agustín*; *El Cerro Colorado*; *El Ajusco*; *Después de la lluvia*; *Retrato*; *La Fiesta*; *Paisaje*; *Una Casa*; *Indio*; Paisaje de Milpa Alta.
- 234 Enrique Ugarte, en el Catálogo tiene registrados las telas: *Cuahtlatli*; *Montaña*; *Rerochitón*; *Floremitas*; *Caltenzoli*; *Patio Viejo*.
- 235 En el Catálogo, Edna Bardsio, a quien el crítico se refiere como “una damita artista”, aparece como Etnha Baroccio, con los temas: *Jacal*; *Patio de San Francisco*; *Calzada*; *Jardín*; *Nota de Color*; *Retrato de Mujer*; *Pedregal*; *Margaritas*; *Kiosco*; *Viejecita*; *Flores y Frutas*; *Naturaleza Muerta*; *Viejo*; *Manzanas*, entre otros títulos. Ramón Cano: *Naranjas*; *Frutas*; *Paisaje de Coyoacán*; *Patio de la Hacienda de San Pedro*; *La criolla de Pátzcuaro*; *Una India*; *El Indio Viejo*. El señor Pérez Mendoza no aparece en el Catálogo.
- 236 Ramón Alva, no aparece en el Catálogo. Fue de la Escuela de pintura al Aire Libre de *Santa Anita*, profesor de la Academia, miembro del Sindicato de Pintores y se le atribuye el “primer fresco” de San Ildefonso, *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*. Nos participa Octavio Paz que para este mural, el pintor Alva de la Canal utilizó “la técnica de los pintores de pulquería” (Paz, 1987).
- 237 De Francisco Díaz de León, figura destacada dentro de los funcionarios que administraron las artes plásticas en la Secretaría de Educación Pública. Había sido alumno de Saturnino Herrán (pintor mexicano emblemático)

y de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac, amigo de Gabriel Fernández Ledesma. El Catálogo registra: *Calle de Chimalistac; Los Reyes; Muros; Una Calle; El Ixtacihuatl; Calle de Otumba; Mercado; Ameca.*

- 238 El pintor oaxaqueño Rufino Tamayo, más adelante y por los avatares de las políticas culturales, fue añadido a la lista de “los tres grandes muralistas”, lo cual modificaba la caracterización de este periodo de la plástica mexicana. En el mismo Catálogo que venimos refiriendo, el muy joven pintor Rufino Tamayo registra solamente un par de telas: *Iglesia de San Pablo y Puerta.*
- 239 Francisco Romano Guillemín. El Catálogo registra un número abundante de obras: *Insomne; Tarde Invernal; Primer Lucero; Tarde Gris; Vida; Trasmutación; Autorretrato; La Merced; Mañana en Atlixco; Otoñal; Después de la lluvia; Tranquilidad; Malinche; Últimos rayos; Chapultepec; Violeta; Goyesca; La Oración; Amecameca; Cholula; Puebla; La Chinampa*, y muchos otros temas. F. Romano Guillemín, en su momento, asistió a las clases que impartió Antonio Fabrés, pintor catalán formado en la Escuela de la Llotja de Barcelona (Academia de Sant Jordi). En 1902, Fabrés fue invitado por Justo Sierra (ministro de Instrucción Pública) y puesto a cargo de la Sección de Pintura “como maestro supremo”, sustituyendo a Santiago Rebull. Nos recuerda José Clemente Orozco, que este maestro, que el refiere como pintor español, dio un gran impulso a la institución, poniendo a sus alumnos “al día” en cuanto a técnicas del dibujo y del *realismo* pictórico. Entre muchos otros asistentes a esas clases, estaba Diego Rivera.
- 240 Germán Gedovius. De los que viajó a Europa para continuar sus estudios, en su caso, en la Academia de Bellas Artes de Múnich. Dominio de la Técnica de Dibujo al natural. Fue maestro de San Carlos, al lado de Antonio Fabrés y Julio Ruelas. El Catálogo de la *XXVI Exposición*, señala su participación con: *Naturaleza muerta; Manzanas; Muchacha al Aire Libre; Cabeza de Estudio; Muchacha.*

- 241 Alumno de los legendarios Félix Parra y José María Velasco.
- 242 En el Catálogo aparece con el título: *La Muchacha del Mantón*. Otros son: *Cabeza, Estudio de Hombre; Cabeza de Dama; La Francesa; Indio Viejo*.
- 243 Izaguirre, fue alumno de otra leyenda de la pintura en México, Santiago Rebull. Es famosa su tela de tema histórico *El tormento de Cuauhtémoc* (1892).
- 244 El Artículo titulado “La Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, apareció en *El Universal*, México, 2 de octubre de 1921. Los pintores y las obras que se mencionan en el Artículo, puede consultarse de manera más completa en: Catálogo de la xxvi Exposición Nacional de Bellas Artes, de 1921. Aquí, se incluyen 50 pintores, 20 de los cuales se informa, en el Catálogo, son alumnos del Sr. D. Mateo Herrera (1867–1927), pintor guanajuatense y suponemos que gran parte de los 30 restantes habrían sido alumnos de Alfredo Ramos Martínez. El Catálogo también indica que se exhibieron en total 399 obras de los pintores. Además de las obras de 13 escultores con 42 piezas y 4 “esculturas decorativas”. En el Catálogo se omite el nombre del escultor Ignacio Asúnsolo que nuestro crítico sí incluye y del cual prácticamente no aporta ningún dato o pista que indique la naturaleza de su obra, pero hay que decir que Nacho Asúnsolo fue una pieza clave en el plan escultórico de José Vasconcelos.
- 245 En el Catálogo aparece como Nicolás Puente con cinco esculturas: *Cabeza (estudio); Estudio; Retrato; Segador; Estudio*.
- 246 Nuevamente, en el mismo Catálogo, Correa Toca tiene registradas las esculturas: *Cabeza, retrato del Pintor Sóstenes Ortega; Cabeza, Retrato del Artista Francisco Nava; Grupo Pequeño, “Un Sátiro”; Boceto; “En el Coso”*.
- 247 El escultor Ignacio Asúnsolo, luego del golpe militar de Victoriano Huerta, se incorporó a la revolución armada. Asúnsolo fue uno de los becarios

que viajó a París en donde entró en contacto con las tendencias modernas. Nueva concepción de la escultura monumental. Suyos son los “monumentos”: a Fray Juan de Zumárraga (en España). Amado Nervo, Juana Inés de la Cruz, Gabriela Mistral, Justo Sierra, Zapata, Venustiano Carranza, Miguel Alemán. Estatuas de Amado Nervo, José Martí, de La Patria, los Niños Héroes (sello mexicanista), al Héroe de Nacozari, al Trabajo.

- 248 Felipe Carrillo Puerto había sido electo gobernador de Yucatán, siendo postulado por el Partido Socialista del Sureste, que en su momento fundara Salvador Alvarado. “El revolucionario” y masón Felipe Carrillo Puerto, entre febrero de 1922 y enero de 1924, había emprendido reformas radicales como la reforma agraria que expropió las Haciendas de “los negreros henequeneros”, afectando los intereses de la famosa “casta divina” de Yucatán, otrora protegidos del régimen de Porfirio Díaz. Vasconcelos le había advertido sobre exceso de confianza en muchos de los hombres que le rodeaban y que Carrillo creía podían ser “regenerados”.
- 249 Diego había proyectado las pinturas de Cuauhtémoc, de Emiliano Zapata y de Otilio Montaña, como mártires “aztecas” y del agrarismo. Ahora agregaba la figura de Carrillo Puerto, como mártir “maya”.
- 250 La pintura de la escalera de la Secretaría de Educación la concluyó Diego el día de la toma de posesión de la Presidencia del País el general Plutarco Elías Calles (el 1 de diciembre de 1924), que nombró ministro de Educación al Dr. José Manuel Puig Casauranc, que a su vez designó Jefe del Departamento de Bellas Artes al diputado Rafael Pérez Taylor, un enemigo de la pintura mural de Diego Rivera, a decir del mismo Rivera.
- 251 Este *boceto* se encuentra en oficinas del Museo Tecnológico (MUTEC) de la Ciudad de México.
- 252 Con el gobierno de Álvaro Obregón, fueron emprendidas reformas a los edificios públicos que albergaban las distintas secretarías de estado. Uno de los que pusieron empeño en estas reformas, fue el secretario de

Educación Pública, José Vasconcelos, quien no desaprovechaba oportunidad cuando alguno de los viejos edificios que otrora habían estado en manos de la Iglesia, eran susceptibles de convertirse en patrimonio del Estado, como en 1921 lo había sido la adquisición del antiguo Convento de la Encarnación, que, reformado y ampliado, sería el edificio que albergaría la flamante Secretaría de Educación Pública. El templo de La Soledad, una construcción del siglo xvii, tenía tiempo de no celebrar las “ceremonias del culto católico”, por lo que fue ocupado violentamente por un grupo de “cismáticos” que lo reclamaban para sí. Ante la protesta de los católicos, que se oponían a los “cismáticos”, el gobierno revolucionario dispuso que el Templo pasara a ser dependiente de la SEP.

253 Un aguerrido “grupo étnico” del norte de México, que viven en la región suroeste del mexicano Estado de Sonora.

254 Se trata de dos frescos (*Cargadores y Lavanderas*) de Jean Charlot (1898–1979) y dos (*Escudo de los estados y Los Santiagos*) de Amado de la Cueva (1886–1979). En su momento y a pregunta sobre lo que se haría con estos frescos inconclusos, según la fuente citada arriba del periódico El Universal, Diego aseveró: ... “que el Ministerio propondrá a sus autores pagarles a cada uno un mes de sueldo a cambio de que permitan se borrar su obra, para que pueda entonces Diego Rivera completar todos los lienzos de dicha parte del edificio”. En *El Demócrata* de marzo de 1924, en la arriba citada compilación *Diego Rivera. Textos Polémicos*. pág. 3; dice lo siguiente: los dos pintaron cosas de fuerte interés, Charlot se alejó del wagnerismo “untado en su decoración de la Preparatoria”, penetrando en “el sentir mexicano, con buena y firme plástica francesa”. Amado De la Cueva, el más injustamente tratado de los pintores jóvenes, sus dos frescos serán de “las mejores referencias sobre el movimiento iniciado”. Sus frescos “contienen sencillez, gran fineza de totalidad, sentido claro y simple de la composición decorativa”, “estos dos paños de pared de una belleza indiscutible, han quedado olvidados con los de Charlot, tras las pilas de bancas y cajones, porque estos dos pintores jóvenes fueron las bajas de nuestras fuerzas en el ataque”...



- 255 Diego Rivera dirá después que no se ha investigado suficiente sobre las causas y el significado de este concepto de Renacimiento Mexicano, refiriéndose concretamente al tema plástico pictórico, pero teniendo en cuenta la intervención de la autoridad cultural que lo promovió y patrocinó (Vasconcelos).
- 256 En sus Memorias, Vasconcelos recordará que pese a su ríspida relación con el Sindicato de Pintores, siempre los sostuvo y aún los defendió de los ataques de todos esos sectores a los que Diego Rivera no dejaba de calificar de filisteos y críticos estúpidos (Vasconcelos, *El Desastre*, 2000), por su parte Rivera retiene que Vasconcelos jamás intercedió por ellos, por ejemplo cuando el ataque a los murales de J. Clemente Orozco y de Siqueiros, en San Ildefonso, perpetrados por las conservadoras juventudes católicas, la Asociación Católica de Jóvenes Mexicanos (ACJM). Nada comparado con lo que luego les sobrevino, al Sindicato, cuando entró José Puig Casauranc a la SEP, quien rompió toda relación artística con sus miembros y con todo ismo extravagante, que quisiera deambular por los pasillos y patios de la SEP (Guadalupe Rivera). La nueva disciplina económica del revolucionario Plutarco Elías Calles (impuesta por la embajada de Los EEUU), la contradicción: economía nacional vs imperialismo, implicaba deshacerse del “revoltoso Partido Comunista” y desentenderse de la consolidación del artículo 27 y 123, el reducto de los intereses de campesinos y obreros, el incipiente proletariado mexicano, que pese a la existencia del Partido Comunista Mexicano, era “un proletariado sin cabeza” (La “famosa” tesis de José Revueltas de “la inexistencia histórica del Partido Comunista Mexicano” (Revueltas, 1980)).
- 257 No obstante que Ramón P. De Negri y Marte R. Gómez, agrónomos y economistas socialistas eran atacados por los diputados de la fracción callista, sus ideas y prácticas aún estaban en los márgenes de aceptación del gobierno de Plutarco Elías Calles, quien trataba de parecer “lo menos bolchevique” ante los ojos de los gringos, cuyo Departamento de Estado habían presionado para que se sellaran los tristemente célebres Tratados de Bucareli, que implicaban no afectar los intereses de Wall Street en México

(altas indemnizaciones a banqueros gringos, modificar los artículos 27 y 123 de la Constitución de 1917, etc.).

- 258 A decir de José Vasconcelos, era «Casauranc», un “político ramplón elevado a la categoría ministerial”, que fue secretario de Educación luego de Vasconcelos–Gastélum. Poco después, a Casauranc, le asignaron el puesto de Regente de la Ciudad de México (el Distrito Federal).
- 259 El periódico *El Machete*, primero fue el órgano de difusión del Sindicato de Artistas y luego pasó a ser el órgano propagandístico del Partido Comunista Mexicano. Lo cual, de entrada, está marcando la concepción gremial de esta estética militante.
- 260 Don Marte R. Gómez dejó su testimonio por escrito: “La amistad personal que media entre los Ministros De Negri y Vasconcelos, facilitó el arreglo mediante el cual Diego Rivera fue a Chapingo tres veces por semana, sin perjuicio de que siguiera montando los andamios de la Secretaría de Educación Pública los otros tres días” (Gómez, 2013, pág. 109).
- 261 En su reflexión ulterior, Diego afirmaba lo siguiente: “El gremio es una delicada flor de la camaradería humana y de la unidad artística. El artista respira más libremente en una atmósfera de revolución, de crítica inteligente y sin piedad, de libertad creadora. [...] Existía el gremio, pero todavía no tomaba su forma definitiva. Con la cooperación de José Vasconcelos, Ministro de Educación, fuimos contratados como Sindicato para decorar las paredes de la Escuela Preparatoria y el edificio de la Secretaría de Educación. Somos trabajadores, pero no mercenarios. Trabajamos de diez a dieciséis horas al día, con el privilegio de poder trabajar los domingos ¡si así lo queremos! Por un sueldo que equivale más o menos a cuatro pesos el metro cuadrado. Cuando faltamos, excepto cuando salimos a hacer dibujos, no recibimos nuestra paga. Si yo recibo un poco más que los otros, es porque pinto más que ellos además le pago a un ayudante que mezcla mi yeso y prepara las paredes” (Rivera, *Textos de Arte*, 1996, págs. 56–62).

- 262 Parecía la “clásica” división comunista o de izquierda entre brega campesinista vs obrerista, en la cual Diego parecía dar un giro del lado del agrario-zapatismo (Marte R. Gómez había sido antiguo militante zapatista). El pintor no lo sabía, pero se encontraba en medio de los asesinatos de dos de sus líderes proletarios (héroes), el yucateco Felipe Carrillo Puerto y el cubano Julio Antonio Mella, a éste último lo estamparía al lado de Tina Modotti en el tablero *El arsenal* del corredor de la SEP. El Partido Comunista Mexicano, de cuyo Comité Central el mismo Diego era integrante y también Siqueiros, contempló su expulsión, a lo cual el pintor respondió con un rotundo y extravagante que parafraseamos de memoria: “yo, Diego Rivera, miembro del Comité Central, expulsado al camarada Diego Rivera del Partido Comunista”. Fue una expulsión afectó mucho su ánimo.
- 263 Luego regresarían a trabajar al segundo y tercer piso de la SEP, a concluir con Rivera los murales de *La balada revolucionaria*.
- 264 A esta etapa del fenómeno del Nacionalismo Cultural, el escritor y cronista Carlos Monsiváis la bautizó como la etapa *diegocentrista* del Nacionalismo. En esta etapa se van a forjar gran parte de las personalidades culturales que van a animar a México en buena parte del siglo xx.
- 265 Desde entonces, por lo que se ve, y hasta hoy, el periódico *Excélsior* se jacta de ser “el periódico de la vida nacional”.
- 266 La figura del *caballero tigre*, en su momento, fue representada por Diego Rivera en sus murales *Historia del Estado de Morelos, Conquista y Revolución* (Palacio de Cortés. Cuernavaca) y *Epopéya del pueblo mexicano* (Palacio Nacional, ciudad de México). En los dos casos se trata de un *guerrero azteca* que lucha cuerpo a cuerpo con un *guerrero español*. El guerrero azteca viste con atavío de tigre (en realidad la piel de un ocelote) y el guerrero español porta resplandeciente armadura medieval, aparentemente toledana. En el primer caso, el *caballero tigre* está encima del *caballero medieval* al que inmoviliza fuertemente con un brazo, mientras

que con la otra mano le atraviesa la armadura con su cuchillo de *pedernal*; en el segundo caso, es el caballero medieval el que desde su caballo atraviesa con su lanza el escudo del caballero tigre, que yace tirado en el suelo al lado de otro guerrero azteca ya muerto. Es una escena de batalla cuerpo a cuerpo y presumiblemente se trata de la misma representación, es decir de la batalla de la “noche triste”, cuando los aztecas al mando de Cuitláhuac derrotaron a los españoles, capitaneados por el extremeño Hernán Cortés.

- 267 Que según el articulista es un “término azteca” que quiere decir «estanque».
- 268 *Huehuenche* es una supuesta voz náhuatl que significa “viejo”. En México, en el *carnaval de los huehuenches*, de tradición colonial, el martes de “carnestolendas”, los hombres van vestidos de mujeres y viceversa. Con “mascaras de viejitos” (más criollos que indios) y zapatillas de mujer y al compás de estruendosos tambores y sonoras trompetas, las cuadrillas de huehuenches se apoderan de las calles y van danzando alocadamente. Pero, en efecto, la “voz”, dado el aspecto estrafalario, conserva el sentido peyorativo o despectivo cuando se quiere aplicar a alguien que viste muy desarreglado.
- 269 Algunos amigos de Diego Rivera decían de él que “era mexicano hasta las cachas”.
- 270 Se refiere a fray Bernardino de Sahagún, el franciscano, evangelizador de los indios y autor de la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Es muy probable que Diego Rivera, para la figuración de sus imágenes de “la Conquista”, consultó la *Historia* de Sahagún, especialmente uno de los capítulos de la crónica o historia de Sahagún, el *Libro Duodécimo. De la conquista mexicana*. El famoso *Códice Florentino*.
- 271 En México, sin eufemismos y hasta la era de “los derechos de los pueblos autóctonos”, se decía–dice: “¡indio ignorante! ¡qué pendejo eres!”

272 Una de las representaciones que Diego Rivera re-produce en sus pinturas de muros (y también en la de caballete), es aquella de la figura de la mujer. Es toda una alegoría, hecha de alegorías. Especialmente plasmada en los frescos del Paraninfo de San Ildefonso, en trozos de los muros de la escalera de la SEP, en los *plafones* de la Secretaría de Salubridad y Asistencia (SSA), en la Ex Capilla de la Ex Hacienda de Chapingo y desde luego en el fresco de la Escalera del PN, en donde la figura de la mujer aparece abundantemente en múltiples facetas, en las labores de la comunidad campesina o entre la multitud, en la diversión o la protesta urbana. Son facetas, la tierra fértil, la abundante primavera, la tierra virginal, la tierra ultrajada (violada). El pintor está, puede decirse, enervado y fascinado por la mujer, en sus frescos. Le atrae la figura ancestral de las hermosas indias tehuanas; pero también le embelesan las mujeres modernas, las liberadas y las mujeres comunistas y un largo muy largo etc. En el mural de la Escalera de PN, la figura femenina se transustancia, como mujer atávica que cultiva las ancestrales artes y ciencias, en la moderna educadora socialista. En el espacio de la legendaria región tolteca, en un plano superior jerárquico y concéntrico, en posición sedente, Quetzalcóatl, enseña a su pueblo las artes y las ciencias. Pero en el plano inmediato en la perspectiva del balcón de la escalera, en el muro norte, en posición arrodillado-sentadas (como son pintadas en los códices), son representadas las mujeres dedicadas a la ciencia práctica de los oficios. Tejen, visten sus atuendos civiles pero elegantes y delicados, sus cabellos están sencilla pero estéticamente arreglados. La abuela pone la simiente de la sabiduría, la medicina, a la joven mujer que simboliza a la joven generación. La raza cobriza está sustentada en la sabiduría de la mujer, que ancestralmente ha conjuntado el cuidado de la inteligencia y el cuidado de sí (con la mujer nació la estética). La mujer no puede abdicar, pues simboliza no sólo la armonía y la fertilidad, sino sobre todo la resistencia de la raza. También son figuras femeninas fuertes, la Malinche (figura legendaria de la anti-mujer mexicana) y la maestra rural (figura femenina moderna educadora de la niñez), el ícono sagrado femenino de la Virgen de Guadalupe (figura atávica, “nuestra madrecita”), etc.

- 273 Preocupado por el sentido primigenio de la lengua náhuatl, la supuesta lengua mexicana o azteca, un estudioso de esta “lengua y de las civilizaciones antiguas” de México, el también franciscano padre Ángel María Garibay, siguiendo su lectura de los seráficos padres que evangelizaron las indias, intenta penetrar en lo que consideró una *Literatura náhuatl*. Interés especial le merecieron los otomíes al padre Garibay, con los que convivió muchos años de su vida pastoral, en el Estado de México, en la zona de Toluca.
- 274 Enrique González Martínez (1871–1952), poeta, editorialista y diplomático. Fue *Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario*, entre el 22 septiembre de 1924 y el 19 de mayo de 1931, por tanto enviado del Gobierno de Plutarco Elías Calles, ante el Gobierno de Alfonso XIII de España. Pedro Henríquez Ureña lo catalogó como uno de “los siete dioses mayores de la lírica mexicana”, fue integrante del *Ateneo de la Juventud*, por lo que el diplomático no era extraño al contenido de las denuncias y reclamos que en este documento que aquí se sintetiza. Es famoso por un verso: *Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje | que da su nota blanca al azul de la fuente | él pasea su gracia no más, pero no siente | el alma de las cosas ni la voz del paisaje...*
- 275 El texto reproducido es una *Síntesis* que hemos tomado de los instrumentos de consulta electrónicos de la Hemeroteca Nacional, administrada en México por la Universidad Nacional Autónoma de México. El año del Periódico puede estar equivocado y no ser 1925, sino 1927. El encabezado del artículo original y extenso tiene el encabezado: «En la piedra de los sacrificios», que era una columna editorial que aparecía en el Periódico *Excélsior*. En el año de 1924, el joven poeta Carlos Pellicer publicará *Piedra de Sacrificios: Poema Iberoamericano*.
- 276 La Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo se instaló en uno de los más grandes latifundios que “perteneían” a “don” Manuel González “el manco”, que fue uno de los Presidentes “títere” del Régimen dictatorial de Porfirio Díaz. Ahí fue invitado Diego Rivera a pintar sus frescos, como lo

hemos dicho, en la misma época en que pintaba los frescos de la SEP, en los cuales también pinta “el reparto agrario”, aunque en el fresco de la SEP aparece en la escena el mismísimo Emiliano Zapata, figura emblemática de la lucha por la tierra. Esta última, una representación que no fue del agrado de José Vasconcelos. Emiliano usó como lema: “la tierra es para quien la trabaja”, mientras que en Chapingo, el propio lema fue “Enseñar la explotación de la tierra, no la del hombre”, que apareció en el fresco de Rivera como: “aquí se enseña la explotación de la tierra, no la del hombre”. La ENA de Chapingo, sólo recientemente, es decir desde 1976, luego de una lucha muy consciente de su Comunidad, fue decretada por el Diario Oficial de la Nación, como Universidad Autónoma de Chapingo, con uno de los proyectos agronómicos más acabado y más avanzado en América Latina.

- 277 Felipe Carrillo Puerto repartió entre los indios de Yucatán más de 600 mil hectáreas, afectando a “la casta divina”. También contempló una ley en que otorgaba el sufragio a las mujeres. Fue ejecutado en diciembre de 1923.
- 278 Esta protesta exhibe un tema complejo. Primero, es un testimonio de la presencia económica de la “comunidad española en México”, 100 años después del movimiento de Independencia. Segundo, también es un testimonio de la persistencia de un sentimiento anti-español o como se ha dicho en México, un sentimiento popular anti *gachupín*. Tercero, la independencia mexicana no es un movimiento que tuvo como consecuencia la expulsión de “los extranjeros” (como fue la famosa expulsión de los *moros* de la península ibérica). Cuarto y como pregunta: ¿la anti popularidad de “lo español” es un sentimiento a pesar del nacionalismo? Quinto, ¿el nacionalismo cultural se valió del fácil elemento anti español para fortalecer los sentimientos de nacionalidad mexicana? Sexto ¿el muralismo mexicano es anti español?
- 279 Emiliano Zapata, el líder agrarista no pudo ver que se cumpliera “su Plan, que era El Plan de Ayala”, como dice el corrido de los estridentistas,

pues cayó en la Hacienda de Chinameca, Morelos, en una “emboscada que le tendieron el general Pablo González Garza y el felón coronel Jesús Guajardo”.

280 Renato González Mello, citando a Jean Charlot, resume la situación de los «patios»: “La SEP tiene dos patios, que han sido nombrados por los títulos asignados por Rivera a las series de murales que pintó en la planta baja de ambos. Al primero se le llama «Patio del Trabajo» y al segundo «Patio de las Fiestas». Rivera prácticamente había terminado de pintar los tres pisos del primero cuando, por circunstancias políticas complejas, Vasconcelos renunció a la SEP. Sobrevino una época muy difícil para el pintor, que no recibió el apoyo inmediato de la nueva administración. Además, se distanció de Vasconcelos y fue repudiado por la mayor parte de sus colegas.” (González Mello, 2005).

281 A los tableros del segundo piso del Patio del Trabajo, los han catalogado como *Corrido de la revolución agraria* y *Corrido de la revolución proletaria*. A su regreso de Moscú ya en 1928, como todos saben, Diego pintó los 10 tableros de *la revolución proletaria*, que deben ser los que van de *En el arsenal* hasta *Emiliano Zapata*.

282 Es posible que este corrido en su momento tuvo música y que de ser así, es seguro que lo habría interpretado Concha Michel, una camarada de Diego “cantante popular, compositora de gran carácter y militancia incansable, feroz y valiente como una tigresa y, al mismo tiempo receptáculo inagotable de ternura, bronca y pura. (Feminista y) Mexicanista ardiente, pues lo mexicano, en ella, era la exaltación de su propio ser”... (De la Torriente, Memoria y Razón de Diego Rivera, 1959, pág. 176).

283 Fueron los días del ataque a los murales de Orozco y Siqueiros por parte de la “juventud católica de México” y Diego sostiene que Vasconcelos habría enviado (azuzado) al joven poeta Salvador Novo a pararse bajo los andamios, y mientras que Diego pintaba, él desde abajo sometía su trabajo a cuestionamientos aparentemente crítico–estéticos, pero que



en realidad “llevaban mala leche”. Salvador Novo calificó los murales de Orozco y Siqueiros, como “arte macabro”, aunque eso no obstó para que luego participara en las veladas y trasnochadas bohemias de la calle de Mixcalco No. 12, hogar de Diego (la voz náhuatl ‘Mixcalco’ significa “lugar de los mixcohuas”), invitado por Lupe Marín. Novo no fue el único en proferir denuestos contra los murales, fueron el 99 por ciento de los que luego, sin autocrítica, se volvieron orozquistas, según Diego. El pintor también refiere que fueron los meses de máximo éxito, del arranque del muralismo, que Vasconcelos se percató de la situación y ya no tuvo más remedio que “aceptar” y decidió entonces “presentarse como mantenedor y mecenas de lo que en realidad aborrecía”. Según Diego: “Ya desde que el muralista pintaba el piso bajo de la Secretaría de Educación cuando el ministro llegaba, seguido de una parte o la totalidad de su estado mayor de jóvenes literatos y pintores, “los efebos” de Vasconcelos, bajaba el ala del sombrero, sobre los ojos, para no mirar hacia los muros y agachando la cabeza avanzaba casi al trote rumbo a la puerta del ascensor que habría de elevarlo hacia su despacho, refunfuñando: «Caramba... ¡puritita indiada!». Lo que expresaba más claramente las opiniones y posición política y filosófica del «Maestro de las Juventudes», rememora el pintor con ironía. Y Diego remata acusando a Vasconcelos de tener preferencia por el *Dr. Atl* (en realidad el ministro se decantaba por Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Fito Best Maugard), pues el ministro se expresaba mal de sus pinturas: ¡Esos horribles monos feos de Diego! y los otros”... (De la Torriente, *Memoria y Razón de Diego Rivera*, 1959, pág. 217). Por su parte José Vasconcelos, en sus propias *Memorias*, deja claro que si bien es cierto que era evidente el desacato de los pintores y su obstinación en presentarse ante él como Sindicato Revolucionario de Artistas, no obstante él los apoyó, no les puso cortapisas a sus temas y amortiguó las andanadas e impropiedades de la Prensa.

- 284 Entre estos hispanistas, Diego pone en fila no sólo a los de la «comunidad española» que obviamente podían resguardar sentimientos patrióticos, sino también a sus antiguos amigos ateneístas, a Vasconcelos sí, pero también a Pedro Henríquez Ureña y al mismo Alfonso Reyes.

285 En teoría y en principio, estaba proyectado que los niños mexicanos circularan por los patios y corredores de la SEP para que visualmente conocieran “las costumbres” de su País, en todos sus puntos cardinales. Y ya vimos el caso de la *Escuela Castellana*, en donde los festivales escolares eran animados con representaciones de los antiguos “guerreros aztecas”.

286 Diego refiere una anécdota a Loló de la Torriente que muestra el nivel de los ataques. Un pintoresco personajes de apellido Sakar, que se decía “ingeniero” y que había sido maquinista del tren personal de Plutarco Elías Calles, aborrecía las pinturas de los jóvenes muralistas, especialmente aborrecía a Diego Rivera. Este Sakar fue nombrado o él se autonombraba “Intendente” de la SEP y “ordenó a los mozos del edificio que todas las mañanas lavaran a manguerazos los *frescos* y repetía... «¡así, algún día, se caerán!» (El pintoresco “intendente” sólo consiguió) que apareciera salitre sobre algunas superficies, pero se descuidó y una mañana temprano que había subido, muy ufano, por una escalera de mano de más de diez metros de alto, para revisar una bajada de aguas negras obturada, la escalera se quebró y el “ingeniero” Sakar se cayó, para no levantarse más, ante los frescos que aborrecía. El pintor comenta: «yo tenía dos ayudantes traviosos, uno ex ratero y otro mariguano... tenían buenos oídos y sabían los propósitos del “ingeniero”. No faltó quién observara que la escalera se había roto en un lugar donde algún maldoso había aserrado con una segueta tan fina que Sakar no notó la circunstancia. Pero como molestaba a todo el personal a sus órdenes y era déspota y autoritario nadie lo quería y ningún subalterno se ocupó de decir la verdad sobre la caída de Sakar que, como Pérez Taylor, precedió en mucho tiempo a la desaparición de los frescos, pues a lo que parece, la casualidad suele ser favorable a los pintores muralistas mexicanos” (De la Torriente, *Memoria y Razón de Diego Rivera*, 1959, págs. 238–240).

287 No sería el último de los príncipes europeos que vestirían el atuendo que a la larga se convirtió en el “típico traje nacional” mexicano. Cien años después, con motivo de las Olimpiadas de Helsinki del año de 1952, fue solicitada la itinerante *Exposición de Arte Mexicano* (bajo la curaduría de

Fernando Gamboa y los hermanos Emeterio y Jorge Guadarrama) para que visitara Estocolmo en la *Galería Liljevalchs*, con sus dos mil piezas de arte mexicano que abarcaba desde la “época prehispánica” hasta el arte de los muralistas del siglo xx; desde una *calaverita de azúcar* hasta los “murales de los cuatro grandes” (para esta fecha empezaron a agregar al pintor oaxaqueño Rufino Tamayo). En Estocolmo se inauguró como *Mexikanskunst* y en la ceremonia estuvieron presentes el secretario de Educación Pública de México el director del Instituto Nacional de Bellas Artes y los príncipes suecos. Dice la crónica que el interés por esta exposición se acrecentó cuando al príncipe Guillermo le dio por pasear a caballo en las calles de Helsinki vestido “en clásico traje de charro, enjaezada la cabalgadura a la usanza mexicana” (Zorrilla, 1952). No hay duda de la elegancia de un buen traje de charro.

288 La supuesta *Piedra Azteca de los Sacrificios*.

289 La China es más originaria de la época de la estructura de castas del periodo colonial. Las chinas, mujeres de “belleza exuberante”, durante la “dominación colonial”, constituyeron una casta que fue resultado de la mezcla de sangre de español con sangre negra y en menor proporción de sangre india, aunque en las pinturas de castas frecuentemente aparece que español con negra hace mulato. Las chinas solían ser las mujeres favoritas de los peninsulares y de los criollos, a tal grado que las hacían formar parte de su vida extramarital. Para el siglo xix ya aparecen integradas en la estructura social. Antonio García cubas las retrata en el atrio de la Catedral como parte de la distinguida “familia fuereña” que participaba en la “festividad del Corpus”, aunque al final hace una diferencia. Dice García Cubas: se distinguían “por sus trajes de abigarrados colores, el charro de sombrero galoneado y la china mexicana con sus enaguas de seda ó de castor bordado de lentejuelas, su camisa escotada llena de randas, sus medias calzadas y zapato bajo de raso, sus sartas de coral al cuello y pendientes ó arracadas de oro, su típico peinado de trenzas entretrejidadas con listones de colores, recogidas sobre la frente á manera de corona, y con sus rizos llamados compromisos en ambas sienes. No menos

interesante era el tipo de la china poblana"... (García Cubas, 1904, págs. 358–360) <https://archive.org/stream/ellibrodemisrec00cubagoog#page/n347/mode/2up>

- 290 Emilio Fernández “el Indio”, llevó la imagen de esta pareja de un hombre charro gallardo y de una mujer india descalza y vestida con atavíos de india, a su bucólica cinematografía (*María Candelaria, Flor Silvestre, Pueblerina*, etc.). Probablemente “El Indio Fernández” sigue en parte a Diego Rivera, a quien admira y ve como un mexicano gigante y a un cómplice con el que comparte ideas de lo que debe ser “el alma del pueblo”, como mexicano–indio. Aunque el charro de “El Indio”, es un charro bravío y recio, el mismo Emilio Fernández asumió esta imagen en su propia persona. Según dejó escrito Adela Fernández, ambos, pintor y cineasta, se frecuentaban en sus respectivas casas de Coyoacán. Para Adela su padre aunque mostraba una imagen de charro y macho rudo, en realidad era una especie de Charro *gay*, ya que pasaba un buen rato ante el espejo, perfumándose y acicalándose con delicadeza.
- 291 Como ya se ha dicho, en su proyecto plástico–pictórico, Diego tenía en el primer plano el “arte prehispánico” y “el arte popular”, en el Istmo lo confirma. En sus *memorias* contadas a Loló de la Torriente, le había dicho que en el sur de México él “había recibido las mayores emociones y la mayor embriaguez de belleza [...] Este es tropical pero radical y fundamentalmente clásico, tanto por la plástica prehispánica, americana, como por la egipcia–greco–europea”. Al ver a las tehuanas, estas le habían parecido “verdaderamente clásicas. Esbeltas y erguidas llevaban sobre la cabeza el cicaltépetl y los cestos cargados de frutos. Su marcha y gesto eran rítmicos y armoniosos, sus miembros gláciles eran como el pulido bronce. Bajo los huipiles cortos dejaban ver, en el vientre, los ombligos, mientras sus extraordinarios senos erectos apuntaban al frente como obuses de acero. Cubrían sus cuerpos, de la cintura hasta un poco más debajo de la rodilla, ceñidos y modelando la belleza agresiva de sus formas, firmes y fuertes como de animales de carrera, enredos de telas preciosas de colores extraordinarios: rojos estallantes con vivos amarillos

de luz; violetas purpúreas lineadas de amarillo oro o negro. Era un mundo maravilloso y, sin embargo, casi desconocido entre los mexicanos en aquel entonces. Era el pasado clásico americano” (De la Torriente, 1959, pág. 204). El cine director soviético Serguéi Eisenstein va a capturar estas imágenes en su documento cinematográfico, que va a ser titulado por los editores como *¡Viva México!* luego de haber visto la pintura mural de los patios de la SEP.

292 Vicente Lombardo Toledano (1894–1968). Sindicalista, político, maestro, uno de los primeros teóricos e ideólogos del marxismo en México. Otro mexicano emblemático nacionalista y antifascista, de tendencia socialista, que terminó fundando en 1948 el Partido Popular Socialista (PPS). Bregó por el establecimiento de la enseñanza socialista, teniendo al materialismo histórico y dialéctico como referente “científico” superior al positivismo. En 1952, este partido postuló a Lombardo Toledano para la presidencia del País. *Vox populi* consideró al PPS como un partido “palero del PRI”, es decir un partido de falsa oposición. Lombardo, nos informa el biólogo y antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán (1908–1996), compartía una “concepción de la historia” apegada a José Carlos Mariátegui: “En la historia de la humanidad las fuerzas materiales de la producción por su propio dinamismo, experimentan cambios que se reflejan en modificaciones de la estructura social, de la cultura y la personalidad. En la marcha hacia el progreso el hombre pasa de la organización comunal primigenia a formas más complejas entre las cuales se encuentran el feudalismo, el capitalismo y, como escala terminal, el socialismo que, con la dictadura del proletariado, resuelve la lucha de clases. El motor del cambio es el conflicto entre las clases sociales” (Aguirre Beltrán, 1973). Y en un párrafo concentrado de ironía y reproche, de la *Parábola del indio feliz*, el propio Lombardo escribió: «*La revolución*. ¿Han agradecido los indios más de 400 años de cultura europea? ¿Han entendido siquiera la intención humanitaria que ha guiado a los hombres de la raza blanca en su sacrificio constante por levantar esta región dormida de América? Desde Isabel la Católica hasta la Standard Oil Co., los indios han sido los mismos; perezosos, hipócritas,

desleales, ambiciosos, rebeldes. Por eso hicieron la revolución, por afán de oponerse a la civilización y a la cultura; por maldad congénita a su naturaleza primitiva. Por afán de medro, por deseo morboso de deleitarse en las llamas del incendio. Por odio a las razas superiores» (Lombardo Toledano, 1973, pág. 79).

293 En gran parte debido a los cuidados de Lupe Marín. Cabe completar una cita que hemos hecho más arriba de don Marte R. Gómez, a propósito de lo pactado entre los ministros Ramón P. Denegri (1887–1955) y José Vasconcelos respecto del trabajo simultáneo de nuestro pintor, en muros de la SEP y de Chapingo: “Diego cumplió su promesa de que el rendimiento de su trabajo no disminuiría y aún se excedió. Hubo veces en que, después de trabajar en el vestíbulo del viejo casco de Chapingo por horas y horas, se desplomara desmayado y hubiera necesidad de prodigarle atención médica” (Gómez, 2013).

294 El ‘Peyotl’ o ‘*Hikuri*’. En el texto de Loló de la Torriente se lee ‘viznaga’ pero se escribe biznaga. En realidad se trata de un *cactus*, que a diferencia de las biznagas que puede ser dulce, es de un sabor amargo, que se da en las zona semi desérticas de México. Los cronistas novohispanos la refieren como una planta que los ‘indios’ usaban para embriagarse. Los actuales *indios huicholes* la usan en sus ceremonias y en la “peregrinación” que hacen cada año (el día del cordonazo de San Francisco) al cerro del *Quemado*, en *Real del Catorce* que es la puerta de entrada al semi desierto de San Luis Potosí.

295 Los edificios se encontraban dentro del «primer cuadro de la ciudad», que hoy se conoce como «Centro Histórico de la Ciudad de México». Escribió Vasconcelos en sus *Memorias*: “El camino ordinario para construir un edificio gubernamental era encomendarlo a la Secretaría de Obras Públicas (como eso era engorroso decidí) hacer por nuestra cuenta y riesgo todas las construcciones (se refiere a las de Secretaría de Educación Pública). Y para no suscitar recelos, dimos la apariencia de reparaciones y adaptaciones”. “Pero no nos bastaba con un palacio para el Ministerio;

hacían falta muchos palacios, muchas casas; por primera vez en la historia de México iba a existir un Departamento de Educación. Y volví los ojos a la Colonia (la época virreinal). Bajo la Colonia sí se habían consumado edificaciones en grande; allí estaba la Escuela Preparatoria para demostrarlo, y la de Minería, y la de Medicina, etc.” (Vasconcelos, 2000, pág. 65).

- 296 Aunque estas obras fueron realizadas en la época en que don Justo Sierra dirigía el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, es decir entre 1901–1911. El *Anfiteatro* fue previsto para ser inaugurado durante los festejos del centenario de la Independencia de México. Y es conocida la historia, que ya en 1910 Justo Sierra les había adjudicado los muros de esta obra al grupo de pintores que entonces encabezaba Gerardo Murillo el “*Dr. Atl*”.
- 297 En 1921, San Pedro y San Pablo fungía como Sala de Discusiones Libres y Oficina de la Campaña contra el Analfabetismo a cargo de una joven Eulalia Guzmán, ahí también Diego Rivera instaló su estudio y conoció viejas y terribles historias del inmueble, que le refirió un viejo velador. Dice el mismo Vasconcelos, que para empezar las obras, fue “necesario sacar toneladas de tierra para poner a luz las hermosas columnas de piedra del primer patio; (mientras que) en el segundo patio había una sola línea de arcadas de estilo italiano, impecable. Inmediatamente construimos las otras tres, según el mismo estilo; quedó así cerrado el patio, que es hoy uno de los más hermosos de la capital”. Según la placa, Montenegro ahí “logró integrar de manera armónica la pintura mural con la arquitectura”. Luego, en el caso del Edificio que se construyó para la SEP, se levantaron “montañas de escombros que llevaban cerca de ocho años apiladas”. (Vasconcelos, 2000, págs. 64–65).
- 298 Según Diego, aunque ya estaba concedido, todo el proyecto estuvo a punto de verse prácticamente truncado y con esto la primera impresión que le había causado su nuevo contacto con México.

- 299 En sus días, este inmueble de la Encarnación estuvo destinado a la oración y a la educación de niñas españolas y criollas. Fue el claustro principal, que el ingeniero de obra de José Vasconcelos adaptaron para formar los actuales Patios del edificio de la SEP, patio principal y patio Juárez (Patio del Trabajo y Patio de las Fiestas para Diego Rivera, respectivamente).
- 300 Más tarde, en las *Memorias* narradas a Loló, Diego Rivera afirmó que ya desde 1910–1911, cuando la aceptación de don Justo Sierra, él “había estudiado... práctica y continuamente, las posibilidades para pintar el anfiteatro de la Preparatoria”, que él siempre “había llevado los planos”. Incluso que también (lo mismo ¿con los planos?) del cubo de la escalera del Palacio Nacional, “pero (que él) quería empezar por el primero”. (De la Torre, 1959, pág. 164). *A posteriori*, Diego afirmaba muchas cosas.
- 301 Ver la página 52 del artículo citado en (Rivera, 1996).
- 302 Valeriano Bozal capta en las pinturas de autorretratos, este juego de espejos que casi todos los pintores han practicado, que reflejan a Rivera como un hombre que no fue de una imagen, sino de varias y diversas imágenes, lo cual ponía de relieve —dice Valeriano Bozal— lo que el pintor “pensaba de sí mismo”. Resume Bozal: «A partir de este momento (1921) la figura del indígena toma posesión del cuerpo de Rivera, no sin que antes se autorretratase como un Rimbaud en una litografía de 1930, o antes como Morelos, en el antiguo Palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca (1929–28), o como arquitecto, al modo en que lo hicieron los pintores italianos de frescos». «Al retratarse de estas formas, Rivera proyecta sobre sus imágenes todos los hombres que fue y que deseó ser, su fisonomía y sus ideas». Por nuestra parte no hemos encontrado un juicio psicológico–estético [sic] tan diáfano como este que expresa V. Bozal (Bozal, 1987, págs. 11–12).
- 303 El mismo Vasconcelos: “Acostumbraron éstos (refiriéndose a los *carrancistas* y a los oportunistas) inventar toda clase de dependencias por decreto, que luego se establecían mal que bien en casa alquilada o comprada. Esto



de las compras solió [sic] ser pingüe negocio de agentes y funcionarios.” (Vasconcelos, 2000, pág. 64).

- 304 El arquitecto Pani, en los años en que formó parte de la legación mexicana en París, le había comprado obra a Diego, entre las cuales adquirió el óleo “El Matemático”, cuando nuestro pintor pasaba por una época de penurias económicas. A cambio, Rivera llevó a Pani con los *marchantes* de arte de París.
- 305 Es decir, un demagogo.
- 306 La palabra sincerote, sólo existe entre los mexicanos y tiene el sentido de ser una persona muy franca y abierta, que no tiene problema por decir lo que piensa. Lo que no significa que Diego era un ingenuo en política que recién llegaba del extranjero.
- 307 Vasconcelos les llamaba de un modo específico... les decía centuriones.
- 308 Así les decía Diego al círculo más cercano a Vasconcelos: Carlos Pellicer, Francisco (*Yuco*) del Río, Jaime Torres Bodet, Villalpando, de la Parra, Julio Torri. Diego también les llamó “su corte de amor”.
- 309 Es decir, “le dijo que sí, pero no le dijo cuándo”, como en efecto lo haría un “político mexicano” cuando le hacen “una petición”.
- 310 La palabra ‘pinche’, en México, denota desprecio por algo, en uno de sus múltiples usos.
- 311 Es decir, según desprendemos nosotros, tanto Diego, como Orozco por el relato del primero, se sintieron ninguneados e incomprendidos por el rector que había hablado de grandilocuentes planes de *revolución cultural*, que en realidad los reducían a ellos, a ser “viñeteros” de un Departamento de Publicaciones. Diego era escéptico de la labor del secretario de educación en materia de su plan de publicaciones de los autores clásicos, pues

le parecieron irrelevantes, ineficaces como propaganda de educación para el pueblo. El pintor tenía otros planes en su cabeza y en su proyecto pictórico.

- 312 José Vasconcelos, se *licenció* en la antigua Escuela de Jurisprudencia, con la Tesis *Teoría dinámica del Derecho* (1907), en los tiempos en que la *Verdad* del positivismo era hegemónico en “la vida intelectual”. Por aquellos años, José Vasconcelos, además de sus tareas de organizar la SEP y la de levantar el edificio que la albergaría, centraba sus inquietudes intelectuales en el *pitagorismo*, filosofía de la que partía para fundar una estética, además de su interés por el pensamiento oriental. Tales conocimientos le parecían una vía para hacer crecer una *raza cósmica*. Entre otros temas, había escrito sobre *Gabino Barreda* (1910), *El movimiento intelectual contemporáneo de México* (1916), sobre *Pitágoras. Una teoría del ritmo* (1916), *Monismo estético* (1917), *Estudios indostánicos* (1918) y estaba desarrollando su propia *Teoría de los cinco estados* (1924). Diego dejó plasmada su crítica en el fresco de la SEP, en el tablero de *Los sabios*, en donde se pueden observar en primer plano a don Ezequiel Chávez, encarnación del positivismo, y viejo pedagogo de Justo Sierra, sentado de perfil sobre una pila de libros que representan el *Catálogo General de Nombres de Teorías* (Comte, Spencer, Stuart Mill...) y portando su delicado calzado y sus finos calcetines estampados con la *flor de lis*; mientras que Vasconcelos, de espaldas, está sentado sobre una pequeña escultura de elefante blanco del Indostán y sostiene en la mano una ‘pluma’ que parece estar recargando de un tintero que parece más bien una vieja letrina. Arriba en la cinta se puede leer: «Quisiera ser hombre sabio de muchas sabidurías. mas mejor quiero tener...»
- 313 En el Boceto de 1925, Diego había concebido en ese mismo plano pictórico, la figura de Quetzalcóatl, cuya cabeza de *serpiente emplumada* emerge de un volcán.
- 314 Orozco —nos refiere Diego en sus *Memorias* contadas a Loló— renegaba contra Alfredo Ramos Martínez, a quien consideraba un “pintor oficial”

que al principio había introducido el impresionismo en la Academia, pero que rápida y fácilmente se adaptó, que pintaba cuadros “a la altura de la mentalidad del grupo en el poder” (*maderista, huertista, carrancista*) y cuyas pinturas al pastel derivaron en “armonías fáciles”, pues las ejecutaba a partir de “escalas de tonos ya preparadas de fábrica”. Unas pinturas hechas para los Jefes y jefecitos “revolucionarios”, los cuales con todo y tener “su reserva sentimental”, se encontraban en situación paradójica, pues debido “al cambio de clase social” habían “perdido la fuerza y la nobleza de lo primitivo”; pero gentes a quienes su condición de “bárbaros vulgares” “no les permitía adquirir, en cambio, el refinamiento ecléctico burgués”. Tales personajes que fueron “de una barbarie canalla y vulgar”, un grupo “cómico–burlesco”, una *Mina* que no fue explotada por “las letras de México”, que para esa época no existían como tales (excepción hecha de López Velarde y de Mariano Azuela). Agreguemos unas palabras más, para entender el desánimo de Orozco: «Ramos Martínez, aceptando “la realidad mexicana” de la época, invitaba a generales, coroneles, licenciados y doctores a su estudio en donde nunca faltaban muchachitas cachondas, pintadas al pastel, sobre los muros y, de carne y hueso, recostadas sobre algún canapé y mientras tomaban la copa, con el visitante y ofrecida por el maestro, éste en menos de un cuarto de hora pintaba al pastel un lago tranquilo y transparente, con frescas rosas nadando sobre su superficie. No conocían ni a José Guadalupe Posada, ni a José María Velasco y sus referencias eran los cromos franceses de tapaderas de estuches de bombones, perfumes baratos con imágenes de mujercitas cachondas, sonrosadas y frescas, y paisajes de montañas y lagos suizos...» (De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, págs. 139–140). Y toda esta actividad pictórica se hacía a la par que Ramos Martínez llevaba a los pintores jóvenes hacia “la pintura al aire libre... de impresionismo legítimo de Escuela de París”, anacrónico y “en algunos casos, de una estimable sensibilidad” (De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 140). Muchos años después Orozco manifestó: “Tanto aire libre no fue de mi agrado”, ni tampoco —diría Diego— fue impresionado por el impresionismo.

- 315 En este período que Orozco recordaba decepcionado el periodo entre 1913 y 1917, es decir, entre el golpe de Victoriano Huerta y la lucha de las facciones de caudillos revolucionarios Carranza–Obregón/Villa–Zapata, entre otros. Cada uno de estos caudillos se hizo imprimir su propio dinero, billetes que podían traer la foto del caudillo del que se tratara, pero que no tenían ningún respaldo en metálico. El pintor Orozco refiere en su Autografía que él y su brigada siempre dirigidos por el *Dr. Atl* (el pintor Gerardo Murillo que se adhirió al *Carrancismo*) una mañana llevando “unos gruesos paquetes de bilimbiques de a diez y de a veinte pesos, recién salidos de la fábrica”..., se dieron gusto repartiendo dinero entre la gente que al principio creyeron que eran anuncios. Todo esto sucedió mientras en las afueras de la ciudad los Zapatistas se disponían a *tomar* la Ciudad de México (Orozco, 2002, págs. 40–41).
- 316 En un artículo de Marzo de 1924, el crítico José Juan Tablada lo caracterizó de esa manera, haciendo un símil con el pintor de Fuendetodos: «Al igual que Goya fue sin duda el pintor de los madrileños, (José Clemente) Orozco ha sido hasta ahora el observador más agudo de ciertas clases de la ciudad de México y de los demás centros urbanos mexicanos». Al final del artículo, Tablada relata que durante el homenaje a un conocido poeta, este pidió a José Vasconcelos apoyara y concediera a Orozco un muro para ser pintado en el Palacio Nacional, para reconocer así su carácter representativo del “pintor mexicano” que ya de por sí era (Orozco ya había pintado en los muros de la Preparatoria, Tablada, 2000, pág. 389).
- 317 Para tener una idea del tamaño de este presupuesto, recordemos que José Vasconcelos había pedido para levantar el edificio de la SEP, poco más de unos 700 mil pesos. Entra la duda de la cifra que le dio el pintor a Loló de la Torriente, al menos de su distribución en aquellos años en que se emprendieron los murales de San Ildefonso, de San Pedro y San Pablo y de la propia SEP.
- 318 Es decir, literalmente “a la chingada”, como se dice en México.

- 319 Un *croquis* de esta naturaleza parece que se encuentra en el Archivo de La Casa Azul Museo Frida Kahlo.
- 320 Los *Tandófilos*, los aficionados a las Tandas, espectáculo teatral o Teatro *de Revista* caracterizado por su popular y corrosiva crítica de la política y de todos los políticos del momento, de los caudillos mismos. El pintor José Clemente Orozco fue uno de estos *tandófilos*, aunque *sui géneris*, pues él frecuentaba tandas en lugares de *baja estofa*, de donde sacaba los modelos de sus cuadros de figuras sórdidas. Esta sátira política, compitió con la zarzuela española y con el naciente Cine. En 1921, el Cine Silente estaba ya muy presente y se confrontaba con el Teatro, incluso en el escenario se llegaron a representar sátiras dirigidas contra la fantasmática y lucrativa pero aún incipiente industria del cine. Algunos actores teatrales alcanzaron a incursionar en el Cine, abandonando el Teatro, como fue el caso de Lupe Rivas Cacho (Ver: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/tag/tiples/>) Rivas Cacho es una de las figuras alegóricas que está representada en el Fresco de *La Creación*, desde luego de Diego Rivera.
- 321 La “machaca” es un guiso que acostumbran comer en los Estados del norte de México, es carne seca que es aporreada, a veces combinada y freída con huevo revuelto, y que a veces se le agrega una aromática salsa de jitomate con chiles verdes. El caudillo Obregón tenía un método para hacer los tacos de machaca. Queriendo probablemente crear el máximo efecto de realidad y de que en efecto el pintor desayunó con el presidente, Diego-Torriente lo describe: «Tomando con su única mano una tortilla la puso sobre un plato limpio que había arrimado. Con la cuchara cogió del guiso e hizo un precioso reguero en medio de la tortilla. Luego, con rara habilidad, la enrolló a la perfección con su sola mano y se la extendió al invitado diciéndole: “A ver qué le parece ese machacado de venado, caballero”» (De la Torriente, Diego Rivera. Memoria y Razón, 1959, pág. 157).
- 322 Teniendo en cuenta el esquema de grados de la jerarquía actual de Ejército Mexicano (del soldado al general secretario hay 15 grados), al pintor Diego Rivera, como dicen del «sabroso pulque» en México que sólo le falta un

grados para ser carne, a pintor sólo le faltaba un grado para estar en el nivel del mismísimo Doroteo Arango, el legendario Francisco Villa, y a dos grados para alcanzar el pináculo de la jerarquía militar que es el de General Secretario de la Defensa Nacional (y todo sin haber estado en ninguna batalla). Si hay que creer a Diego en este tema (que sepamos, no se ha visto el tal despacho y el tal oficio firmando por el general Obregón). Y, reflexionando en las observaciones de Valeriano Bozal sobre los autorretratos del Diego de múltiples imágenes, entonces sí, tal vez Diego se veía a sí mismo en aquellos días como un general de brigada, pero de la brigada por la lucha para abrir y hacer prevalecer una pintura mexicana revolucionaria. Lo prueba la organización casi inmediata del Sindicato de Obreros, Técnicos y Pintores y Escultores (SOTPE), cuyo líder indiscutible era Diego. Luego de la experiencia Diego apuntó: «Yo solía creer que había llegado el momento en el México revolucionario para la fundación de un Sindicato de pintores y escultores. Para que estos jóvenes artistas de México fueran una parte identificable del nuevo patrón artístico de su país, primero tendrían que humanizarse. Era necesario dirigir su energía robusta, casi diríamos apostólica, hacia un fin determinado. Juntos deben trabajar para crear una atmósfera en la cual la idea del arte puede crecer. Cuando llegue el momento, los genios supremos que yo creo nos seguirán, se levantarán sobre el cuerpo que apoya esta comunidad; libres para completar sus destinos, sin gastar la mitad de su primera energía en combatir influencias extrañas y destructoras» Entonces, Diego fue en efecto *vanguardia*, que supo llevar a “su grupo” en un nuevo experimento en la corriente artística que se convirtió en el *muralismo mexicano*. Los arrancó de *la Pintura al Aire Libre*: a Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Cajero, Leal y Revueltas, otros ya venían por cuenta propia, José Clemente Orozco e incluso Adolfo Best Maugard, luego se incorporaron Amado de la Cueva y Siqueiros cuyas pinturas “no pertenecían ni al tiempo ni a la moda, ni a una época” (primitivos modernos), más adelante llegó Xavier Guerrero “que ya entendía bien el oficio de pintor” y con él venían Carlos Mérida y Emilio Luis Amero y todos se pusieron a trabajar con “espíritu fraterno” adaptando sus talentos a “la dura disciplina constructiva” (Rivera, El espíritu gremial en el Arte,

1996, págs. 57–59). Igual que Obregón en el terreno militar, Diego fue un *estratega* del proyecto muralista inicial.

- 323 Nos indica Rafael Coronel Rivera que Diego hizo los bocetos y preparó el muro del Anfiteatro del Antiguo Colegio de San Ildefonso, aquí sí en parte coincidiendo con el *pitagorismo* de Vasconcelos, en el mismo año que regresó a México, en Junio de 1921. Por lo tanto en Septiembre habría sido la entrevista con Álvaro Obregón y en Diciembre el inicio del mural de *La Creación*, que originalmente se había proyectado más ampliamente como *La Historia Esencial del Hombre* (Lozano & Coronel Rivera, 2006, págs. 10–17). Según reveló el pintor en sus *Escritos de Arte*, ahí sólo pintó una parte de su plan de *La Historia Esencial del Hombre*, *La Creación*, pues al mismo tiempo surgió la oferta de pintar los muros de la Secretaría de Educación Pública, que la veía como más abarcadora y más propia para su “Retrato de México, además ya sin hacer caso del plan temático concebido por José Vasconcelos, quien no tenía mucha empatía por la pintura (el secretario se decantaba por la música).
- 324 Segundo virrey de la Nueva España, entre 1550 y 1564. Antes lo había sido de Navarra.
- 325 El Arzobispado, que se situaba frente al costado norte del Palacio, en la calle que entre 1869–1928 llevaba el mismo nombre de *Calle del Arzobispado*, y el Mercado... de la antigua *Calle de la Acequia*, que fue el *Mercado del Volador*, herencia del antiguo mercado virreinal que sobrevivió hasta los inicios del siglo xx para ser derribado y sustituido por lo que hoy es el edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación.
- 326 Se refiere a la invasión de los EEUU en 1847, en la “guerra” en que a México le fue arrebatado más de la mitad de su territorio.
- 327 Aunque esta afirmación es una exageración, ya que está cargada del centralismo que el país mexicano ha soportado, para bien o para mal, durante los cinco siglos de su “integración” al *logos* occidental. A medida que nos

alejamos del perímetro del Edificio, la concientización sobre el lugar que este edificio ha ocupado en este imaginario mexicano, va disminuyendo, como podemos constatar en las regiones del norte o del sureste mexicano.

- 328 Don Artemio se refiere sobre todo a las etapas republicanas y del porfiriismo, pero no hay por qué dejar de pensar que la situación no fue muy distinta luego de la revolución maderista.
- 329 El último de los presidentes del «Maximato», Don Abelardo L. Rodríguez, fue el último presidente que vivió en el Palacio Nacional (1932–1934), pues a partir de 1935 el presidente Lázaro Cárdenas, que ya no quiso habitar en el Castillo de Chapultepec, decidió trasladarse, a unos pasos, a la rehabilitada «Residencia de los Pinos», el llamado “Rancho de la Hormiga” que había sido expropiado por Venustiano Carranza.
- 330 La estampa llevaba por título “Vista del Palacio Antiguo de los Virreyes de Méjico que fue quemado en el motín de 8 de junio de 1692”. Se trata de un dibujo hecho por el coadjutor de la Compañía de Jesús, el hermano Simón de Castro. Don Artemio añade una copia de la estampa en su libro aquí citado (De Valle Arizpe, 1936, pág. 64).
- 331 También se le llama repostero, se trata de un tapiz cuadrado de materiales diversos desde textiles hasta piedra cantera; con emblemas heráldicos que se colocaban en casas familiares o Ayuntamientos.
- 332 Este caballero, vivió en el Palacio sirviendo al virrey Carlos Francisco de Croix. Compuso una *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana, cabeza del Nuevo Americano Mundo, significado por sus esenciales partes para el bastante conocimiento de su grandeza*, en la ciudad de Cádiz en el año de 1768.
- 333 Este virrey gobernó la Nueva España durante los reinados de Felipe V, Fernando VI y Carlos III, en pleno siglo XVIII.



334 El cuadro ofrece toda una galería de personajes y del glamour y los medios de transporte, dice el señor de San Vicente: «Cuando era esta salida de Palacio se sabía con anticipación por la ciudad, y la sucia Plaza Mayor hervía de gente con un rumor oceánico. Salían quince piezas de artillería frente a la Real Casa, para hacer tres salvas durante la misa: al principiar, en la Elevación y al final. Salía también de Palacio toda la tropa, llena de rojos ardientes y de galones, para hacerle los honores a la comitiva que iba brotando, lenta y ostentosa, por la puerta principal. Todo ese largo cortejo iba en coches, bombés, estufas, quitrines ligeros, birlochos, forlones, carzahanes, carrozas, cupés dorados. En el carruaje de adelante abrían marcha los porteros y maceros del Ayuntamiento, vestidos de tieso terciopelo carmesí, y con sus mazas de plata de martillo, en cuya punta temblaba siempre un fulgor de sol; lo seguían los retumbantes carruajes de los señores regidores y los de los alcaldes ordinarios, vestidos todos éstos de seda negra, con chupas blancas y vueltas también blancas de raso o de tisú de plata; cuatro arrogantes dragones con la espada al hombre y en caballos de vistosos jaeces llenos de sobrepuestos y almares, precedían a los principales ministros de los tribunales, detrás de los cuales iban los Oficiales Reales, que eran el Tesorero, el Veedor y el Factor, los Superintendentes de la Real Casa de Moneda, los de la Aduana, los visitadores del altivo Tribunal de cuentas y el temido Juez de alcabalas; caminaban en seguida los graves togados, los Alcaldes de Casa y Corte, los Alcaldes del Crimen, los Oidores de la Real Audiencia y la Chancillería del Reino, formada siempre por personas afables que tenían constantemente en el rostro una claridad gozosa; en seguida venían los señores de la Inquisición, que con sólo verlos temblaba la gente; iban con sus familiares, con sus alguaciles, con muchos de sus enlutados servidores que, parecía que con su negro, enturbiaban la mañana; y, tras ellos, a toda gala, la resplandeciente carroza, oro y bermejón, del virrey, tirada por seis arrogantes caballos, inquietos, braceadores, con altos penachos en las cabezas, y con la luz que les resbalaba por toda la seda estremecida de sus cuerpos.» (De Valle Arizpe, 1936, págs. 98–99). Nos indica don Artemio que existió un óleo cuyo propietario fue un don Ramón Alcázar, que ahí se representaba

la “salida del virrey”. En el cuadro se pueden reconocer “los tipos de la época de todas las clases sociales, con sus trajes característicos.” La copia en el libro de don Artemio es muy borrosa y reducida en tamaño, pero lo que allí se reproduce es significativo, pues Diego Rivera también va a reproducir parte de toda esta vestimenta en el mural de la Escalera del Palacio Nacional.

335 Parte de esa decoración “Luis XV” se conserva en nuestros días.

336 Esta imagen, la de «la guadalupana», o del «culto guadalupano», fue pintada en el Muro Norte del mural de la Escalera del Palacio Nacional.

337 El doctor Rodolfo Acuña, investigador de la UNAM, nos ha venido a decir que la *matlazáhuatl* no fue una de las enfermedades “traídas por los españoles”, sino que fueron “epidemias originadas en México” y de “origen muy oscuro”, que no eran ni la viruela, ni el sarampión “traídas por españoles” en: [www.nationalacademies.org/.../AcunaSotopresentation.pdf](http://www.nationalacademies.org/.../AcunaSotopresentation.pdf) Consultado el 03/02/17.

338 Nos informa don Artemio, que en el torreón sur encontraron enterrada “la preciosa piedra ciclográfica de Moctezuma II”.

339 El mismo don Artemio refiere que “las malas lenguas decían” que el último presidente de la dictadura porfirista, don Manuel González “el manco”, había escuchado que el Balcón Central de hierro de Vizcaya, en realidad estaba hecho de oro puro y pintado de negro, que supuestamente don Manuel lo mandó retirar y lo fundió para provecho propio y luego lo sustituyó por un material de ínfima calidad. Como otros historiadores, don Artemio también es escéptico sobre el *esquilón* que fue colgado por encima del Balcón Central. Es verdad, dice, que el *esquilón* fue ordenado que se trajera de la *Parroquia de Dolores* (Guanajuato), pero duda que haya sido el que, según la leyenda o el *mito-historia*, sea el don Miguel Hidalgo “el cura Hidalgo” hizo sonar la noche del 15 de Septiembre de

1810; en todo caso el discurso y la acción de hacerla sonar año con año ante la multitud que se agolpa en la gran plaza (*acarreada* o voluntaria), siempre ha resultado muy conveniente.

340 En un apartado de su curioso estudio (página 70), don Artemio cita uno de esos libros de títulos abundantes y prolijos, generalmente adornados con grabados, que eran censurados o elogiados por los latinos de la ciudad, los bachilleres y colegiales. Un ejemplo: *El Llanto de Occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas*, «ciento cincuenta y un folios dedicados a la magnificencia de los funerales con que se honró en México la muerte de Fernando IV». Ahí, además de una detallada descripción del Palacio (por ejemplo los Patios y la Escalera principal que no era muy diferente de la de 1935), podemos leer una “memoria esculpida” en un friso: *Philippus Rex Hispaniarum, et Indiarum 1563*, que debió ser semejante a las que fueron borradas en el escudo referido.

341 Actualmente Museo Nacional de las Culturas.

342 Nos informa don Artemio que en el llamado Segundo Imperio, el Palacio estaba en un perfecto estado de desastre, que no había dinero ni para mantenerlo limpio, sus edificios en completo abandono. Entonces, el aristócrata hizo un llamado a “la dignidad” de “la voluntad nacional”, pues en medio de ese abandono no se podía representar decorosamente a la nación. Unas décadas más adelante, ahora nos informa don Francisco de la Maza, cuando se imponía el estilo neoclásico, para esta estética, toda la ciudad le pareció tener un aspecto impresentable con todo ese estilo barroco, que además se hacía más visible por todas esas ‘piedras indias’ y, luego de esta observación, se procedió a destripar la ciudad. De tal manera que es difícil saber si un amante de las artes como Maximiliano, vio la tal situación tan deplorable en el Palacio; o si en gran medida sólo se trataba de su *gusto* por lo neoclásico; además todos saben que el Habsburgo dilapidaba fortuna en aras de su afán por las artes.

- 343 La misma escalera del cubo en la que sesenta años después, Diego Rivera pintaría, en un espacio de su pintura mural, el fusilamiento de Maximiliano en el patíbulo del *Cerro de las Campanas*.
- 344 Como tristemente ha pasado con muchas de las colecciones de objetos curiosos y de arte. Muy poco, pero muy poco de todos esos objetos, se conservan en los viejos museos tanto del Palacio Nacional como del Alcázar de Chapultepec.
- 345 Don Artemio anota que los tuvieron presos en lo que fue “el salón primitivo del Archivo General de la Nación, y (que) luego fue (de la) Intendencia”, localizado en el que se conoce como Patio de Honor cuya puerta corresponde a la Plaza Mayor del Zócalo y en donde también se encuentra la Escalera Principal.
- 346 Para saber de qué estamos hablando a estas alturas, hay que decir que fue el arquitecto Manuel Ortiz Monasterio el mismo que levantó el “primer rascacielos” de la Ciudad de México, conocido como *La Nacional*, es decir de todo el País, justo en los años en que se hacían las reformas arquitectónicas que refiere el buen Artemio de Valle Arizpe (1929–1932), que también son los años en que Diego Rivera va a trasladar sus bocetos a los tres muros del cubo de la escalera del Palacio Nacional. Por lo tanto, lo que refiere la Prensa que hemos citado en otro espacio, en cuanto a que el Proyecto de Mural de la Escalera de Palacio Nacional ya había sido aprobado por los arquitectos de Palacio Nacional, se refiere precisamente a Ortiz Monasterio, a don Augusto Petriccioli, desde luego apoyados por Alberto J. Pani (apellidos que tiempo después continuaron en posiciones claves del jugoso negocio del «desarrollo urbanístico» en México). Hay que decir también, en justicia, contra el tono lisonjero de don Artemio, que José Vasconcelos, dejó bien asentado en sus *Memorias*, que como parte de las edificaciones necesarias para una gran Secretaría de Educación Pública, estaba contemplada la construcción de una gran Biblioteca Nacional que reemplazara al olvidado y muy deteriorado y muy limitado Edificio Colonial del Ex Convento de San Agustín. Los

terrenos fueron comprados para este fin, esperando un mejor momento para poder construir un nuevo edificio para una Moderna Biblioteca Nacional para México (al estilo de la Biblioteca Franklin, imaginaba “el loco Vasconcelos”). Todo quedó en proyecto pues ya nunca hubo presupuesto para estos fines. Vasconcelos nos da a entender que los terrenos que su administración consiguió, fueron luego comprados por particulares para levantar el edificio de hormigón armado de *La Nacional*, pero no de la Biblioteca. *La Nacional*, desde luego es una arquitectura altamente simbólica de la supuesta entrada de México en *la Modernidad*. No sobra agregar, que el emblemático edificio, bien conservado, actualmente es propiedad del Consorcio del mega millonario Carlos Slim.

- 347 ¿Acaso el Secretario Pani quería reproducir las ideas humanistas de José Vasconcelos respecto a la adaptación de los antiguos Edificios Públicos para el “renacimiento mexicano”?
- 348 A. J. Pani continuaba en Hacienda, y con este hecho se verificaba lo que desde tiempos del interinato del general Adolfo De La Huera, ya había observado José Vasconcelos, que Pani se esforzaba siempre por “repetir”, pues el arquitecto fue nombrado nuevamente en el gabinete del tercer presidente del *Maximato* Abelardo Rodríguez. Se había iniciado como secretario de Industria, Comercio y Trabajo y seguía como secretario de Hacienda, desde 1917 hasta 1933).
- 349 Casi un siglo antes, en 1790, durante las reformas urbanísticas emprendidas por el Virrey Vicente de Güemes, también fue redescubierto el famoso monolito de basalto conocido como la *Piedra del Sol*, en la Calle de la Acequia en el costado sur del Palacio Nacional, muy cerca del lugar de donde desenterraron el “Exvoto de Moctezuma”. Don M. Orozco y Berra, hombre del siglo XIX, en su *Historia Antigua y de las Culturas Aborígenes de México*, cataloga esta piedra como Teocalli del Sol que, a un lado del «Calendario Azteca», se exhibía en el Museo Nacional, que entonces tenía su sede en el edificio de la antigua Casa de Moneda en Palacio Nacional.

- 350 *Acatl*. Palabra de la lengua náhuatl que el diccionario traduce como: *Caña*.  
*Caña hueca*.
- 351 *Tochtli*. En el mismo diccionario: *conejo*.
- 352 *Teocalli*. Palabra náhuatl que el diccionario traduce como: *iglesia, templo, casa de dios, o iglesia* (¡!).
- 353 Nos aclara don Antonio Peñafiel que el Copilli “no era una corona como se cree generalmente, pues ésta tiene el nombre especial de Xiuhhuitzolli; sino una gorra puntiaguda de origen cuexteca; se usaba en la cabeza y como bandera fija á la espalda; los había de mosaico de pluma y también de plata y de oro”. Otro era el Quetzal–copilli, “formado de plumas de quetzal” (Peñafiel, 2015, pág. 30).
- 354 *Calli*. Palabra de la lengua náhuatl que el diccionario traduce como: *Casa*.
- 355 Tizoc. Los cronistas, en sus genealogías, que supuestamente les fueron relatadas por “informantes mexicas”, hacen estas cuentas que relacionan los años mexicas con los años cristianos. Refieren que Tizoc fue el sucesor del “emperador Axayacatl, que éste fue el que “estrenó la piedra del sol”, es decir que ahí fue sacrificado en ese “ciclo de horror y de sangre” que habían sido las llamadas “guerras floridas”, cuya finalidad era evitar que el sol se “apagara”. Estas *historias* las podemos encontrar en cronistas como Fray Diego Durán, en sus Historias conocidas como *Libro de los ritos y ceremonias*, que luego fueron refundidas en las Historias (Nacionales) Mexicanas del siglo XIX, por autores como don Manuel Orozco y Berra.
- 356 *Tecpantli*. ¿Casa o Palacio Real?!
- 357 *Miquiz*... ¿No morirás?
- 358 Resalta el anacronismo de esta calificación del *monolito*, como *Exvoto*, palabra eminentemente perteneciente al culto católico.

- 359 Don Artemio accedió a un documento de un latino que con motivo de las exequias de Felipe IV, escribió *El Llanto de Occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas* y ahí es en donde entre otras, hace la descripción de patios y corredores y de los decorados, que el *latino* Doctor Isidro Sariñana pudo ver en sus días.
- 360 ¿Acaso la orden del *carnero*?
- 361 Antes hemos referido otro lienzo que don Juan Manuel de San Vicente describió, en el momento en que el virrey don Carlos Francisco de Croix (1699–1786) se dirige con su séquito, a la misa de Catedral, atravesando la Plaza Mayor. Se ignora el paradero del lienzo.
- 362 Benito Juárez es una pieza clave en el discurso de la historia nacional y dicen los masones que “seguramente un elemento central del pensamiento humanista y político latinoamericano”. Diseñó las famosas leyes de la desamortización de bienes que afectaban las “propiedades de la Iglesia” y a partir de esta medida, sustrajo el Estado a la injerencia de la Iglesia. Por tales *leyes de reforma*, don Benito es clasificado “por nuestra historia” como uno de los cimentadores de la República. También, el mismo discurso de la historia nacional, le rinde tributo por la guerra dirigida contra el Imperio de Maximiliano, a quien finalmente llevó *al patíbulo del cerro de las campanas*, acontecimiento que “puso a México en el rumbo de la República” y que dictó aquella lección: *Entre los individuos, como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz*. Este pro hombre y los miembros de su gabinete estuvieron cohesionados en las *logias masónicas* del llamado «Rito Nacional Mexicano».
- 363 A manera de ejemplo, una fracción del discurso que ese mismo día pronunció el Secretario de Hacienda dirigido al Presidente Díaz: «Como en todo lo grande y lo elevado que se ha hecho en estos últimos años, la erección de esta estatua se debe a vuestra ilustrada y patriótica iniciativa, habiéndoos servido disponer que fuese colocada en el Departamento de Hacienda del Palacio Nacional, por haber fallecido el Presidente Juárez

en esta parte del edificio». Al día siguiente, la Prensa informó también de la “patriótica iniciativa del Sr. Presidente”, e “hizo notar” que en los discursos el secretario y el presidente también dijeron que la fundición de la estatua se hizo con “los inútiles cañones” llamados los “doce apóstoles” que en la batalla de Silao habían sido arrebatados a las fuerzas católico conservadoras del “traidor Miramón”, que así los habían bautizado (estos para subrayar su acendrado catolicismo, y la fundición hecha por los otros para lo contrario, el anti catolicismo) y también con una pieza de artillería que “los mexicanos ganaron al ejército francés durante la Intervención”. (De Valle Arizpe, 1936, págs. 358–359).

- 364 Rafael Coronel Rivera hace tiempo aportó este importante dato y además, en su catálogo de los murales de Diego, exhibe una fotografía de la Revista Rosa Cruz (1924), en donde entre el numeroso grupo de miembros de la *Logia*, se puede ver al pintor. Todos están vestidos con trajes de egipcios (lo cual convierte la imagen en toda una escena surrealista).
- 365 Llegados aquí, queremos prevenir, puesto que no lo ha habíamos hecho antes, sobre el uso y/o significado que aquí conferimos a la palabra *proyecto*. En primer lugar aclaremos que no confundimos ingenuamente las palabras *boceto* o *estudio*, etc. con lo que puede ser propiamente un *proyecto plástico-pictórico* (el proyecto de vida y búsqueda artística de un pintor). En segundo lugar, al recorrer algunos de los itinerarios del pintor mexicano Diego María Rivera, buscamos acercarnos a los elementos que, se han manejado como aquellos que integran un proyecto plástico pictórico posible y reconocible (conscientes de que existe una imagen, oficial y no oficial, hipertrofiada del pintor). En tercer lugar, mucho se ha escrito, pero poco se ha analizado o debatido sobre la existencia de este proyecto, pues generalmente se parte de su indubitable existencia (hay razón identitaria para esto) mostrando como prueba de la existencia del proyecto el movimiento muralista mismo. En cuarto lugar, más adelante esperamos poder llegar a un nuevo tipo de valoración sobre el significado de la obra del «pintor azteca» en el llamado mundo del arte, a la luz de unas vanguardias artísticas *re pensadas*. Por nuestra parte no queremos



incurrir simplemente en una nueva afirmación acrítica de la obra de Diego Rivera, todo lo anterior, a la luz de unas vanguardias re-pensadas.

- 366 Haciendo de “pianola pictórica” según José Clemente Orozco, que decía que Diego pintaba, como hacían las pianolas, “al son o melodía que le tocaran” (impresionismo, puntillismo, rayonismo, cubismo, futurismo, etc.), exhibiendo una conducta pictórica oportunista, uno de los juicios estéticos (¿vituperio?) que el pintor guanajuatense recibió en vida por uno de sus compañeros, “en la búsqueda de un muro”.
- 367 Raúl Cardiel Reyes, haciendo una breve disección del *movimiento cubista* en París, relaciona el cuadro *La Mujer del pozo* con el *movimiento futurista* también de París. Como en su tiempo ya se dio a conocer, en 1976, personal del INBA descubrió la pintura de *La Mujer del pozo* en el reverso de la tela *Paisaje Zapatista*, y que Diego había fechado en el año de 1913, en donde según Cardiel Reyes, por una serie de razones formales identificables en este óleo, nuestro pintor se habría escindido del «cubismo analítico» y habría pasado al fugaz movimiento que en aquellos años (1912–1913) se auto-identificó bajo el nombre de «La Sección Aurea» (aquel de los hermanos Duchamp), cuando el cubismo transitaba de su etapa *analítica* a la *sintética*. La decisión del pintor lo habría sacado de la corriente conocida como “el arte por el arte” y lo habría llevado a su “opuesto” el del “realismo social” (Cardiel Reyes, 1978, págs. 115–116).
- 368 Como ya hemos dicho, según el propio Diego los «tratos» pasaron por el ambiente literario y artístico y llegaron hasta la mismísima cúpula de un naciente y rudo poder político, lo que ha dado pie a muchas conjeturas extra-artísticas sobre su obra.
- 369 El arte implicado, una variante de las posturas pictóricas del arte de vanguardia. No sólo se desplegaron el arte social y el arte por el arte, hubo más variaciones dentro del movimiento de las vanguardias (J. Juanes).

- 370 Lo cual tampoco podía ser de otra manera, pues en la misma Europa, las *vanguardias* artísticas estaban técnicamente «fuera de lugar».
- 371 En adelante usaremos las siglas CEPN, para referirnos al cubo de la escalera de Palacio Nacional.
- 372 Para la preparación de sus materiales, pedía le proporcionaran un espacio suficientemente amplio para poder trabajar a sus anchas los dibujos, los bocetos a escala y los estarcidos. Lo cual no fue nunca una acción mecánica, pues a veces iba acompañada de situaciones que no dejaron de impactar su imaginación, como fue el caso del “estudio” instalado en “el edificio anexo” al ex templo de *San Pedro y San Pablo*. Un edificio abandonado, el ex convento de San Gregorio (actualmente el Centro Cultural y el mercado *Abelardo Rodríguez*, según *Fototeca Constantino Reyes-Valerio-Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH*, Eulalio Munguía), algunos de cuyos patios —según el pintor—estaban anegados. Relata Diego, que ahí habían estado las oficinas de la Dirección de Educación Primaria en el tiempo de Porfirio Díaz, que luego en la revolución había sido cuartel en donde se habían “alojado los batallones de indios *yaquis* (de Sonora)” que, junto con los de indios juchitecos (de Juchitán Oaxaca) habían sido los que dieron el triunfo a la revolución o rebelión de Agua Prieta (Obregón-Calles-De la Huerta). El edificio era custodiado por un viejo velador que habría pertenecido a las filas del batallón de esos indios *yaquis* y que a Diego le había llenado la cabeza de relatos espeluznantes de lo que había pasado allí, en los sombríos cuartos y verdaderos “corredores del horror”, que en realidad habían “servido para ocultar [...] los cadáveres de las ejecuciones sumarias que se habían llevado a cabo durante la guerra civil” (De La Torriente, 1959, pág. 166). José Vasconcelos también da cuenta de esta situación de ruinoso abandono de las viejas edificaciones coloniales, especialmente del edificio del ex templo de San Pedro y San Pablo, del cual el Secretario hizo un valiente rescate, sólo hay que ver las fotos que existen previas a la demolición que se hizo para abrir la Calle de República de Venezuela, para darse cuenta de que lo hecho a estos edificios no fueron simples “reparaciones”.

- 373 Este anfiteatro es una verdadera mezcla de elementos arquitectónicos del neoclasicismo académico con los elementos “contemporáneos de su planta, disposición de su gradería y acceso a ella, así como en los muebles”, una “superposición de estilos” de diversas épocas. Y estas “circunstancias arquitectónicas [...] acompañaban dialécticamente el plan de Diego”, de pintar la “historia (marxista) de la filosofía” (De La Torriente, 1959, pág. 164).
- 374 En su ensayo para *Diego Rivera, obra mural completa*, nos dice Juan Rafael Coronel Rivera, que en los primeros diagramas de *La Creación*, Diego los facturó “a la manera de los cartones renacentistas”, pero también con modos de su “etapa figurativa neoclásica” (luego que había dejado el cubismo). Y que por su composición, *La Creación* “tiene mucho que ver con el análisis de la obra de autores como Jean Auguste Dominique Ingres”. No obstante ya estaba en Rivera “dar un toque «nacional». En la obra —según Coronel Rivera— están los elementos que el pintor “usaba para resolver algunas de sus pinturas cubistas” como lo hizo al tomar elementos típicos del arte popular mexicano como es el “sarape de Saltillo” y colocarlos en los retratos cubistas. En la encáustica de *La Creación* hizo lo mismo ya que introdujo otros elementos “típicos mexicanos”, como “las selvas y algunas variedades de fauna locales (como el ocelote y la garza). Guadalupe Marín, al ver el mural le expresó a Diego su gusto por ese detalle de haber pintado allí aquella selva de la región del Istmo de Tehuantepec (Oaxaca) a donde habían viajado, cuando Diego fue a buscar sus modelos regionales mexicanos, plasmados en los muros de la SEP. Diego siempre lo consideró así, que en el caso de *La Creación*, no logró “hacer una obra autónoma” (la sombra de Vasconcelos), además de que las “influencias de Italia (fueron) extremadamente visibles” (Bizantinos, Primitivos Cristianos, pre renacentistas y del natural).
- 375 El dato lo refiere el escritor y «activista» Paco Ignacio Taibo II, en un documental que éste hizo para *History Channel (El Muro y el Machete, «La historia no contada de México. 1 El Muralismo»)*. En una parte del documental, se puede ver a Taibo II, recargado en una estantería, recibiendo

de manos de un bibliotecario de gesto adusto, lo que él llama “el archivo de recortes de periódico”, que son un conjunto de carpetas catalogadas como *Biografías Diego Rivera*, que forman parte del «Archivo Económico» de la Biblioteca *Miguel Lerdo de Tejada* de la Secretaría de Hacienda, en Ciudad de México. Al principio de nuestra investigación, tuvimos acceso a esos mismos “recortes periodísticos”, de diversos periódicos nacionales y de distintas fechas, algunas muy cercanas a los meses o años en que Diego pintaba los murales de la SEP, de la Escuela de Chapingo y concebía los bocetos para el mural del Palacio Nacional. Lamentablemente sólo pudimos elaborar las primeras clasificaciones de estos documentos, pues al regresar por segunda vez a la consulta del Archivo para concentrar mejor la información, ya no pudimos tener acceso a todas las carpetas que habíamos visto (Un estudiante de la Carrera de Historia de la ENAH, de nuestro Proyecto de Investigación Formativa, Alan Ríos López, elaboró un cuadro en *excel* del contenido de las carpetas relativas a Diego Rivera). Es muy posible que los dibujos y bocetos a que aludía el recorte leído por Taibo II, ahora se encuentren en el Archivo del Museo «Casa Azul» de *Frida Kahlo y Diego Rivera* de Coyoacán, en Ciudad de México y estén en custodia del Fideicomiso que se creó para este fin con el Banco de México. En los últimos años han estado apareciendo estos materiales dispersos de dibujos y bocetos que Diego elaboraba para sus murales.

376 Según el vizcaíno y prolífico escritor de historias nacionales, don Niceto de Zamacoí (1820.1885), la palabra mexicana *Xochimilco* significa en castellano *campo de las flores*.

377 En documental titulado *Un Retrato de Diego. La Revolución de la Mirada*, producido por *Mundo en DVD*, se puede ver exactamente al pintor que con libreta y lápiz en mano hace dibujos o bocetos de distintos personajes del mercado callejero. El documental fue producido por los descendientes tanto de Diego Rivera, como del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo y el camarógrafo Gabriel Figueroa, a partir de los rollos que el hijo de este último encontró en un lugar de la casa, un material hasta entonces inédito en el que participaron los tres grandes creadores.

- 378 En la clasificación de toda esta documentación, que ha sido convenientemente digitalizada, ha sido decisiva la intervención de la directora del Museo «Casa Azul», la Dra. Hilda Trujillo y de su equipo de trabajo. Hilda Trujillo afirmó que fue voluntad de Diego Rivera que el baño sólo se abriera 15 años luego de su fallecimiento; pero que fue la Sra. Dolores Olmedo quien afirmó y decidió que mientras ella viviera no se abriría ni el baño, ni una bodega ni los baúles (desconocemos las razones de la Sra. Olmedo). No hay duda que el Museo *Casa Azul* y también el de *Anahuacalli* han tenido un realce en los últimos años, seguramente por la multiplicación de nuevas exposiciones que la nueva dirección ha implementado a partir de este material (<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/hilda-trujillo-directora-del-museo-frida-kahlo>). Pero en parte también por el llamado fenómeno de la *fridomanía*, que fue propiciado cuando la cantante, actriz y empresaria Madonna (una *Pop Star*) adquirió obra de la pintora Frida Kahlo (de quien se declaró *fan*) “a precio asequible cuando la gente no sabía quién era”.
- 379 Aunque ya se ha dado a conocer (el mismo Diego lo hizo) que el pintor llevaba consigo en Europa las copias azules de los planos del Anfiteatro de la Preparatoria, que se había inaugurado en septiembre de 1910. El Museo Anahuacalli conserva una impresión heliográfica de 1911, que fue dada a conocer, junto con el *Proyecto general...*, por Juan Rafael Coronel Rivera en su ensayo incluido en la *Obra mural completa*.
- 380 Todos referidos y reproducidos en el catálogo *Obra mural completa*, de Juan Rafael Coronel R.
- 381 José Vasconcelos relata una anécdota, cuando en la inauguración de la Escuela *Gabriela Mistral*, en su discurso ante el presidente Álvaro Obregón, una de esas maestras «misioneras» vasconcelistas, caracterizó la situación conflictiva que se vivía recordando la parábola de *Caín y Abel*. Por su parte Diego Rivera pintó en el muro occidental a Obregón y a Calles muy juntos, como el retrato de dos hermanos. Existe un documento en donde se puede entrever “el fracaso” de don Adolfo De la Huerta,

a quien según Vasconcelos, lo perdió su indecisión ante un Obregón toda claridad, astucia y decisión. Don Adolfo, ministro de Hacienda de Obregón y posible candidato a sucederlo, no estuvo de acuerdo con los tristemente célebres *Tratados de Bucareli*, en los cuales se impedía “de hecho” expropiar a los norteamericanos que eran grandes propietarios de tierras en suelo Mexicano, logrando boicotear el reparto agrario. Luego De la Huerta fue acusado de actos de corrupción, y a la postre fue casi obligado a “la rebelión”, para casi inmediatamente ser aplastado. Meses antes, Francisco Villa había sido asesinado en Parral Chihuahua (20 de julio de 1923), con lo cual se consiguió evitar una eventual base de apoyo armado para don Adolfo. Entre el conflicto religioso llamado la «guerra cristera» de clara intervención de la jerarquía eclesiástica y la lucha de facciones, el 18 de julio de 1928, en el restaurante *La Bombilla* del barrio de San Ángel, sobrevino el asesinato del «Manco de Celaya» a manos de un “fanático religioso”. Años después, en carta a don Plutarco, don Adolfo de la Huerta pedía al primero que olvidara: «Van dos veces que pretendo hablar contigo y siempre te me niegas, no tengas escrúpulos, lo pasado, pasado y ten la seguridad de que soy el primero en reconocer la maravillosa administración de tu pasado gobierno» (Macías, 1991, págs. 210–211). Hay un documento en donde se puede entrever el preámbulo de «la rebelión de la huertista»: *La controversia Pani–De la Huerta. Documentos para la Historia de la última Asonada Militar*. Publicaciones de la Secretaría de hacienda y Crédito Público. México, 1924.

- 382 Ahí también recordó a “su maestro Picasso” cuando “dijo mejor que nadie”, que EN PINTURA SE TRATA DE REALIZAR UNA VERDAD POR MEDIO DE UNA MENTIRA.
- 383 En la ejecución del mural (CEPN), incluyendo los pintados en los pasillos, Diego precisó de 25 años, viendo pasar hasta cuatro presidentes de la República Mexicana (1929–1955).
- 384 En este ensayo, Coronel Rivera nos presenta su teoría, que aquí la parafraseo brevemente, sobre cómo la figura de *Quetzalcoatl* (elementos

*Hermanidad Rosacruz* de por medio) tanto por los bocetos como por la pintura final, y tanto por el elemento sacrificial en donde se derrama la sangre, como a partir de toda la composición Diego quería mostrar la «continuidad social y cultural» de la Nación mexicana, de ayer y de hoy. Hernán Cortés y sus huestes invaden el México Antiguo, luego sus descendientes someten a la raza india, la explotan, pero más tarde se produce no sólo una independencia sino incluso una revolución agraria en el sur de México, en el Estado de Morelos, en donde Zapata controla el caballo del conquistador, lo que simboliza el “triunfo de la cultura mestiza” (Coronel Rivera, 2006, págs. 196–201).

- 385 Nos refiere Juan Rafael Coronel Rivera que Diego Rivera realizó “varios bocetos completos con todos los contenidos que tendría el mural”, lo cual él constató al revisar el catálogo de exposiciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York. El pintor habría llevado estos bocetos a la exposición que para su obra había organizado el recientemente inaugurado MOMA de NY (Coronel Rivera, 2006).
- 386 El estarcido pertenece a la Colección *Amando Almazán–Flavia Casali* México.
- 387 Coronel Rivera nos da la referencia en donde tal poema apareció: un *Suplemento Cultural* que publicaba el legendario periódico *Excélsior*. Antes también ha referido que en la Revista *El Maestro* de la SEP, se habría usado como diseño de la portada el semicírculo místico que es parte del centro del fresco de *La Creación*. También hay que recordar que en el año 1907 Diego diseñó la portada del número uno de la Revista *Moderna*, en donde se veía la figura de un «indio» con las características académicas neo-clásicas. Es decir, que estos diseños formaban parte de su trabajo, que fueron ilustraciones en momentos decisivos del movimiento cultural.
- 388 En el año de 1928 Diego Rivera había diseñado el Escudo del *Bloque Obrero y Campesino* en donde están representados la hoz y el martillo, tema abrumador en las pinturas de estos años. Se conserva una impresión de

este escudo, mismo que aparece en: *Archivos Documentales de la Academia de San Carlos* (Fuentes Rojas, 2000, pág. 169). En el centro aparece la hoz y el martillo sobre un yunque con la leyenda Bloque Obrero y Campesino ¡¡Obreros y Campesinos Uníos!! (10 x 10 cm).

- 389 Nuevamente Coronel Rivera, siguiendo su teoría del “triunfo de la cultura mestiza”: Diego había aceptado el financiamiento de D. W. Morrow a condición de total libertad en el tema del mural para el Palacio de Hernán Cortés de la ciudad de Cuernavaca. Morrow aceptó y ya en la ejecución, gente de la jerarquía de la Iglesia local protestó por ciertas figuras del pintor (el mal trato a indio, la inquisición española frente al sacrificio prehispánico), pero Diego alegó que él solo pintaba la historia. Al final, lo que resultó fue una lección de resistencia y rebelión contra todo sistema de invasión y opresión, incluso el norteamericano, como lo habían demostrado José María Morelos y Pavón y Emiliano Zapata, cuyos retratos de cuerpo entero resplandecen en el mural.
- 390 Juan Rafael Coronel Rivera introduce la cita de J. Freeman que fue reproducida originalmente en la biografía sobre el pintor, de Bertram D. Wolf, de donde nosotros la hemos tomado. Ver: *La fabulosa vida de Diego Rivera* (Wolfe, 1986 (2ª. Impresión), págs. 220–221).
- 391 La fecha la refiere Raquel Tibol, quien ha recordado que en 1986, cuando en las instituciones, del gobierno y de “la izquierda”, en México se discutía la pertinencia de la celebración del centenario del nacimiento de Diego Rivera, un viejo militante del PCM, Valentín Campa, se opuso rotundamente ya que él mismo en 1977 había propuesto una “expulsión *post mortem*” del pintor, puesto que en 1954 Diego había solicitado su reingreso, que le fue concedido, por eso Campa se negaba que se celebrara a “un traidor a la clase obrera”. El entonces secretario del transformado PCM en Partido Socialista Unificado de México, Arnoldo Martínez Verdugo, advirtió que no tenían, como PSUM, que heredar todo el PCM, y que Rivera ya era parte de la “historia cultural de México”. (Tibol, 2007, págs. 106–108).



- 392 José Vasconcelos dedica muchas páginas muy agudas para demostrar como el embajador D. W. Morrow, luego del asesinato de Álvaro Obregón, llevó a cabo una serie de maniobras en México, con el objetivo de orientar la elección presidencial favorable a los intereses económicos y políticos de los EEUU. Para Vasconcelos y los vasconcelistas, la elección fue un gigantesco fraude, que fue orquestado desde la embajada de los EEUU en México y que terminó con la imposición de un débil personaje que fue don Pascual Ortíz Rubio. Sólo hay que asomarse a las más de 500 páginas que el prolífico escritor y ex secretario de Educación Pública le dedica a narrar los ignominiosos hechos del año de 1929, en su memoria «*El Proconsulado*» (Vasconcelos, 2001). D. W. Morrow, contactó a Diego Rivera y le ofreció financiarle un fresco en el vestíbulo del Palacio de (Hernán) Cortés de la Ciudad de Cuernavaca, lo cual aceptó el pintor con la única condición de que el tema él lo escogería libremente.
- 393 La frase exacta es la siguiente: «Cuando los muros del Palacio Nacional fueron ofrecidos a Diego —grandes paredes que dan frente y flanquean una escalinata monumental que asciende en escalones poco empinados, desde un patio interior, bifurcándose al término del primer tramo— la extensión de los mismos y la naturaleza del edificio sugirieron al pintor la empresa más ambiciosa de su carrera: pintaría la epopeya de su pueblo» (Wolfe, 1986 (2a. Impresión), pág. 215).
- 394 Un buen catálogo de obras escultóricas y pictóricas del siglo XIX, lo podemos encontrar en los testimonios reunidos de la prensa decimonónica en la Obra que dirigió la Dra. Ida Rodríguez Prampolini *La Crítica de Arte en México en el siglo XIX* (Prampolini, 1964).
- 395 La cubierta de este «Libro de Texto Gratuito» distribuido por la SEP, contenía la siguiente descripción: Cubierta de Jorge González Camarena «Es la reproducción de un cuadro que representa la nación mexicana avanzando al impulso de su historia y con el triple empuje —cultural, agrícola, industrial— que le da el pueblo» (el original es un óleo sobre tela que fue de la Colección de Martín Luis Guzmán). Es evidente que al final

esta fue la versión triunfante del tema «La epopeya del pueblo mexicano», la versión de un México en «progreso» aséptico y de reconciliación de las clases.

- 396 La palabra *indianista*, que podría entenderse como pro-indio, ya en época de una incipiente institución antropológica, fue trocada por la de *indigenista*. Entonces empezaron a implementarse políticas estatales hacia la población «indígena», dejando a un lado la palabra «indio», que durante todo el porfiriato y todo el siglo XIX se usaba despectiva y peyorativamente para referirse a los pueblos y a los individuos de la «raza india». El discurso antropológico ha preferido usar el de «etnia». Pero no es claro que el uso de un eufemismo haya abatido el racismo que hay detrás, y mucho menos en los años del muralismo impulsado por Diego Rivera.
- 397 Para los propósitos exclusivamente de este trabajo hacemos aquí reproducciones mediante foto digital. Agradecemos a la licenciada Laura Espino Rubio, directora del MUTEC, y a la Sra. Ferrari, las facilidades de la consulta.
- 398 El *Proyecto* ha sido reproducido en *Diego Rivera. Obra mural completa* (Coronel Rivera, Diego Rivera. Obra mural completa, 2000). Aquí sólo presentamos un fragmento. Se trata de una sanguina sobre papel (75 x 190 cm), que al pie tiene una serie de frases de puño y letra del pintor. Diego Rivera lo dedica con afecto y amistad a don Marte R. Gómez, estampa su firma y escribe la fecha 13 de agosto de 1929. Se puede apreciar claramente la figura de la mujer colosal que abraza a un campesino y a un obrero.
- 399 Una mito-historia que ha dado varios giros historiográficos, principalmente como discurso teológico en toda la etapa «Novo Hispana» y luego como discurso de la Historia Nacional en las épocas de la «Independencia» incluida la actual. En estas historiografías hay variaciones en la representación que se hace del «indio». En cuanto a una representación «india» del «indio», ahora ha empezado a ser cuestionada la versión oficial conocida

como «Visión de los vencidos», que fue elaborado posteriormente a la propia «visión» que Diego Rivera plasmó en sus muros para la «*epopeya del pueblo mexicano*».

- 400 Antes, durante y después de su viaje a la URSS; pero también antes de su primer viaje a los Estados Unidos en diciembre de 1929. Desde el año de 1927, en plena maduración del tema para el mural de Palacio Nacional, Diego hacía cavilaciones sobre las posibilidades de una economía nacional y sobre las clases que la podrían encabezar, en el contexto del dominio capitalista imperialista de los EEUU (Rivera, *Textos polémicos (1921–1949, 1999)*).
- 401 El dibujo de 1925 adyacente a «México de hoy y mañana» está demasiado abocetado y no se puede distinguir más que unas figuras que están reunidas en alguna actividad. Pero ya en el dibujo del *Proyecto* de 1929 se puede observar que es un grupo de trabajadores que realizan sus labores dentro de una fábrica.
- 402 Estos símbolos de la hoz y el martillo en el interior de una estrella que coronan la salida del cráter de donde emerge la serpiente emplumada que descende por las laderas del volcán, figura en el Boceto de 1925, pero son eliminados en el *Proyecto* de 1929.
- 403 Pronto se convirtió en un semanario, cuyo tiraje alcanzaba los 3000 ejemplares, que se vendían en 5 centavos. Propaganda cuantitativamente insuficientes si pensamos que estaba dirigida a los obreros y campesinos, cuando se calcula que la más grande central obrera controlado por el gobierno, la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) contaba con más de 1 millón de afiliados.
- 404 John Lear, catedrático de la University of Puget Sound. Especulando, el nombre de este investigador, también podría leerse como... Juan de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) ¿o Juan del Pueblo?

- 405 Por ejemplo las que cita John Lear: “lucharemos por el Pueblo que sigue humillado, que no tiene aún la tierra que le pertenece [...] lucharemos por el nativo que se consume en el taller o en la fábrica”, que en efecto, más que ideario comunista tiene un tono de ideario redentor de sociedad mutualista.
- 406 Ya hemos referido una investigación de John Lear, de donde hemos tomado la frase, en la que analiza los vínculos entre el arte, la política y los obreros y la forja de las primeras figuras heroicas del discurso de la revolución mexicana, y forja de la imagen misma de la «revolución mexicana», en los inicios de *El Machete*. Atrayente análisis iconográfico entre la gráfica y el muralismo, entre otros el papel de los antípodas Xavier Guerrero y Luis N. Morones, en aquella década 1920–1930. Ver: Lear, John, La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete* Signos Históricos (en línea) 2007, (Julio–Diciembre): (Fecha de consulta: 17 de marzo de 2017) Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34411829005> ISSN 1665–4420.
- 407 Ambos personajes pintados por Diego en un rincón del mural, medio agazapados.
- 408 Cierta norteamericana le puso el mote, o al menos expresó que don Emilio tenía cara de “máscara azteca”.
- 409 En diciembre de 1929 el presidente Herbert Clark Hoover recibe a Pascual Ortiz Rubio en la Casa Blanca como presidente electo de México, mientras José Vasconcelos declara a los cuatro vientos que le maquinaron un gran fraude, que había sido orquestado desde las oficinas de la embajada de los EEUU en ciudad de México. Sobre la intervención de la Casa Blanca, Joaquín Cárdenas N., correligionario de Vasconcelos, reunió y presentó evidencias a partir de una selección y traducción de los archivos de Washington, D. C., que aparecieron en 1978 en su libro *Vasconcelos visto por la Casa Blanca* (Cárdenas N., 1978). En otras historias «neutrales», se afirma que el banquero embajador D. W. Morrow sólo negoció el tema

del petróleo mexicano, para que ambos gobiernos salieran “mutuamente beneficiados”. Otros casos fueron el desgarrador conflicto religiosos de los «cristeros», en el que también este activo embajador fue «intermediario» entre el gobierno mexicano y la curia romana; y el del movimiento por la autonomía universitaria, en el cual, afirma Vasconcelos, el embajador le habría “aconsejado” a E. Portes Gil le concediera el «puesto» de Rector a condición de que desistiera de su candidatura a la presidencia de México.

- 410 En aquellos meses, el pintor Diego Rivera no sólo era militante del PCM, sino incluso formaba parte del Comité Central (CC).
- 411 Carta “que acredita al portador, compañero Diego Rivera, como comisionado por el Partido Comunista para tomar parte en las investigaciones sobre el asesinato”... La firma en México, DF, por el Partido Comunista de México, el secretario general Rafael Carrillo el 14 de marzo de 1929. Diego fue asignado como defensor adjunto de Tina Modotti y desarrolló “una sesuda investigación sobre los móviles del crimen y la perpetración de este” (imagen digital clasificada por Nombre DSCN, No. 7837, Archivo Frida Kahlo y Diego Rivera. *Museo Frida Kahlo*, México).
- 412 Sobre estos hechos versa en parte el célebre libro de la periodista y escritora Elena Poniatowska *Tinísima*, que le consagra abundantes páginas a la intervención directa de Diego Rivera en el caso Mella–Modotti, cuando —según Diego— el gobierno interino de Emilio Portes Gil y sobre todo la policía, intentaron por todos los medios hacer pasar el caso como un «crimen pasional» y no como fue (según la pesquisa de Diego) un asesinato político maquinado desde la Isla de Cuba por el “tiranuelo” Gerardo Machado e instrumentado en México por el embajador gangster Fernández Mascaró. Diego interpeló a la autoridad e insistió en que al inculpar a Modotti, valiéndose del escándalo de la prensa, lo que hacían era encubrir a José Magriñá un cubano de baja calidad moral y a un gatillero profesional López Valiñas (miembros del aparato de espionaje de Machado), a quienes habían contratado para perpetrar el asesinato. Las averiguaciones e intervención de Diego tal vez hicieron que el presidente

interino Emilio Portes Gil, para evitar suspicacias, destituyera del caso a un policía de mala reputación, el “detective” Valente Quintana. T. Modotti fue absuelta. Ver especialmente las páginas 87–103 de *Tinísima* (Poniatowska, 1992). Sobre la vida de Tina Modotti, también ha sido publicado un curioso libro–historieta, que fue nominado como «mejor obra y guion en el *Salón del cómic de Barcelona* y Premio de la Crítica en 2005»: de la Calle, Ángel. *Modotti. Una mujer del siglo xx*. Ediciones Sinsentido. Madrid, 2009. Por algún motivo el caso volvió a sonar en la prensa en febrero de 1934, y Diego volvió a precisar sus pesquisas, exigiendo al gobierno mexicano pidiera al gobierno cubano la extradición de los asesinos. Ver: «Diego Rivera hace declaraciones sobre los verdaderos cómplices de los asesinos de Mella. Son los que calumnian a Tina Modotti» (Bustamante, 1999).

- 413 Desde el inicio de la revolución se hizo patente la hostilidad de la jerarquía católica. El Arzobispo José Mora y del Río habría participado en el derrocamiento al presidente Francisco I. Madero, auspiciando una reunión con el embajador gringo y con el felón Victoriano Huerta en el famoso Templo de la Profesa. Pero, según los vasconcelistas, más tarde Calles el “*comecuras*” promovió a los grupos evangélicos lanzándolos contra la iglesia católica, que por su parte y desde la oscuridad alentaron la «guerra cristera» (1926–1929). Según Vasconcelos, lo que había detrás del conflicto era el ataque a la tradición y a la cultura hispánica, a la Nación, por fuerzas internas y externas, para imponer un proyecto de cultura protestante anglosajona, obviamente inclinada con los capitalistas norteamericanos. Para Vasconcelos, para México era preferible asumir un “españolismo cabal, que seguirse desliendo en un protestantismo americanizante”, puesto que la única posibilidad para “combatir nuestra anemia (es decir de México)” era beber “el tónico nutricional de España”. Esta posición resultaba estridente a la familia «nacionalista revolucionaria» (de Plutarco Elías Calles), que no dudó en calificar a Vasconcelos como «reaccionario» (Vasconcelos, 2001, págs. 154–155). Por su proclividad al hispanismo (los ateneístas lo habían sido) y por su “catolicismo”, pese a que reconoce a Vasconcelos como impulsor del “renacimiento mexicano”, el discurso de

la «historia nacional» mantiene una relación ambigua con la figura del «maestro de América», que según sus enemigos, es un título artificial. Discurso histórico nacionalista que es más favorable hacia Calles, pues aunque le atribuye el “pecado” del «Maximato», le concede el «acierto político» de fundar *El Partido Revolucionario* y el de conseguir “hacer despegar la economía nacional”.

- 414 En su *memoria*, Vasconcelos sostiene que los gatilleros habían sido contratados por conocidos y envalentonados miembros del recientemente creado Partido Nacional Revolucionario, especialmente señala a Gonzalo N. Santos (Vasconcelos, 2001, págs. 221–228).
- 415 Politiqueros y viejos obreros de las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo pasado, tenían un dicho que palmariamente caricaturizaba la situación de aquellos años de la célebre CROM (célebre a lo Eróstrato). La gente, el «pueblo», testigo de la política de los políticos, jugaba con una especie de acróstico con las siglas CROM: los callistas la interpelaban: ¡Cuánto Robó de Oro Morones ¡ Por su parte los moronistas contestaban: ¡Más Oro se Robó Calles ¡ quedando tristemente empatados.
- 416 En 1929, un muy inquieto jovenzuelo comunista, de nombre José Revueltas que por esos días el azar le hizo compartir prisión con el joven poeta, vasconcelista entonces, Carlos Pellicer (este ridículamente acusado en 1930 de atentar contra Pascual Ortiz Rubio, y al que en las mazmorras le hicieron simulacro de fusilamiento), el dicho joven Revueltas, lejos estaba de imaginar que décadas adelante, por sus disensos, también sería expulsado del PCM (1943 ¿ ?). Más adelante fundó la Liga Leninista Espartaco (LLE) y estableciendo una extraña tesis: la de “la inexistencia histórica del Partido de la Clase Obrera en México”, tesis conocida como «Ensayo sobre un proletariado sin cabeza» (1962). Revueltas afirmaba la “inexistencia histórica de un partido del proletariado”, luego de haber hecho una “autocrítica” (de las pocas que existen en México) de su militancia comunista; para, en el ensayo, hacer una de las críticas más lúcidas, también poco usual en medios mexicanos, del significado (cultural) del

stalinismo mexicano como obstructor de la independencia de la conciencia de la clase obrera mexicana. Su ahora un poco famosa novela *Los días terrenales* (1950), transcurre en 1929–1934, en donde a través de un personaje trágico, un ex estudiante de pintura de la academia de San Carlos, realiza la crítica al estalinismo que mencionamos (un parangón de su hermano Fermín Revueltas). A José Revueltas también lo acusaron de “trotskista” y ya en su época también de “existencialista”.

- 417 El general José Gonzalo Escobar (antiguo carrancista) no era partidario del método de las elecciones, simplemente se “alzó en armas” y a eso llamaron «la rebelión escobarista», que algunos presentaron como la verdadera revolución que venía del norte. Vasconcelos que andaba en campaña, caracterizó la «rebelión» como un enfrentamiento entre «militares callistas vs militares obregonistas», es decir, una lucha de facciones militares. Y advirtió que el pueblo tendría que hacer revolución, si luego de la elección no se respetaba el voto. Tanto los militares como Vasconcelos fueron derrotados y, excepto Vasconcelos, se integraron a la larga, fundando los primeros un nuevo partido de supuesta oposición conocido como el Partido Auténtico de la Revolución Mexicana (PARM), que la irónica *vox populi* les puso el mote de «los cartuchos quemados».
- 418 El texto aquí resumido re–apareció en el periódico *La Jornada* del 31 de agosto de 1986, en aquellos días en que oficiales y no oficiales discutían la pertinencia de conmemorar 100 años del nacimiento de Diego Rivera, cuando el viejo comunista Valentín Campa se opuso rotundamente. El texto lo recuperó Raquel Tibol del Archivo CENIDIAP, Fondo Diego Rivera. R. Tibol también insertó los otros 3 artículos que Diego había escrito para el periódico *El Machete* y en donde el pintor tomaba “el pulso” a la situación política del País, en el año de 1924.
- 419 Todas las citas y entrecomillados a continuación, pertenecen al texto de 14 páginas que hemos consultado y retomamos del Archivo digital del Museo «Casa Azul» *Frida Kahlo*, México, que es uno de los 27 mil documentos de ese Archivo.



- 420 Suponemos que la carta fue escrita por Diego tal vez por nuevos ataques con motivo de la final ejecución del mural de la escalera del Palacio Nacional, en el 20 de noviembre de 1935.
- 421 Por esta revelación de Rivera casi podemos decir que el pintor fue pionero en México de la IV Internacional, o sea fundador de lo que décadas más tardes sería el Partido Revolucionario de los Trabajadores, 4ª. Internacional, de México (PRT).
- 422 En un gesto muy poco parecido al de otro *rojo* veterano don Santiago Carrillo, que no fue como aquellos que al envejecer terminan convertidos en una «montaña de rencor».
- 423 Los Archivos Documentales de la Academia de San Carlos (1900–1929), tienen clasificado con el número **1291b** el *Legajo* con documentos agrupados bajo la carátula de: “Academia Mixta de Profesores y Alumnos”. El Catálogo de estos Archivos hace un resumen de los documentos en orden cronológico de agosto de 1929 a junio de 1930. El segundo de todos estos documentos reproduce el *Acta de la primera junta de la AMPA convocada por Diego Rivera* [...] quien agradece lo soliciten para el puesto directivo y dice aceptar por “haber sido (una) elección popular. Luego expone su propuesta: “Dar preferencia al oficio que es la suma de los conocimientos necesarios para apoyar el talento y las facultades de cada individuo (Establecer) las facultades con un plan de conocimientos técnicos necesarios para cada actividad. (Fomentar) el espíritu de cooperación para industrializar el arte, pidiendo que a los estudiantes de esta Escuela se les abran las puertas de los Industriales y de la Facultad de Ciencias Químicas. Se hará también una innovación a las materias teóricas ya existentes para que se adapten al plan general de trabajo. Así por ejemplo la Anatomía deberá dedicarse preferentemente al estudio de la mecánica del cuerpo humano y para esto un especialista acompañará a los alumnos a hacer sus observaciones en los campos deportivos, talleres, fábricas, etc., y explicará el porqué del movimiento. La perspectiva estudiará especialmente la plástica de la línea y del color. La Historia del arte deberá ser precisamente

el lugar de orientación objetiva y comparativa de la Escuela. La Historia General se reducirá a la explicación verídica de los hechos sociales que produjeron determinada obra de arte. En los talleres de Pintura y de Escultura, el alumno deberá conocer y estudiar los materiales con que trabaje: por ejemplo los colores y su preparación; diferentes piedras, el metal, la madera, etc. El Grabado deberá acercarse más a sus aplicaciones industriales dentro de las Artes Gráficas y no limitarse a la exposición. De esta manera se logrará salvar la ideología del Arte Revolucionario procurando estar de acuerdo con la masa popular y evitando el arte de consigna.” El *Acta* termina anunciando que “los profesores Ramón Sosa, G Toussaint, Ignacio Márquez, Fidas Elizondo, Martínez del Cerro, Alberto Garduño, León Gómez y Rivas Cid, también presentarían sus propuestas en relación a los programas de estudio”.

424 La ENBE o ECAB, recientemente y al fin, fue constituida como Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la UNAM.

425 Un movimiento estudiantil cuyo «patrón», se repitió una y otra vez durante todo el siglo XX: movimiento que pasa de lo académico a lo político, movimiento que desata peleas y pasiones entre derecha e izquierda y peleas entre individuos y/o personalidades, movimientos en donde intervienen “fuerzas externas” a la Universidad, movimientos que no se plantean “substraer la escuela a toda influencia por parte del gobierno y de la iglesia” (C. Marx, Crítica del Programa de Gotha), movimiento en que a veces interviene la imaginación, movimientos que no se resuelven en nada, etc.

426 El examen del tema ha sido visitado en diferentes momentos y por distintas razones por: Raquel Tibol (Tibol, 1979); Renato González Mello (González Mello, 1995); y Eduardo Chávez Silva (Chávez Silva, 2000). Aquí hacemos nuestra vista de estos acontecimientos apelando a estos investigadores.

- 427 La unificación de la Escuela partió del Consejo Universitario, que pretendía acabar con la falta de unidad en la dirección. Una situación que venía de tiempo atrás, pues se nombraban directores generales y directores por cada especialización. Cuando en ese año le fue reconocida la autonomía a la Universidad Nacional, esta tomó cartas en varios asuntos, y el de la ENBA era uno.
- 428 En su investigación Renato González Mello aportó los nombres del grupo que hizo la rebelión contra Diego Rivera, conviene recordarlos, por lo que algunos representaron en ese momento y en la posteridad: Sóstenes Ortega, Eduardo Solares, Romano Guillemín Guilberto Chávez [sic], Ignacio Asúnsolo, J. M. Fernández Urbina, Abelardo Carrillo y Gabriel, Germán Gedovius, Francisco Concha, Leandro Izaguirre, Luis Albarrán, José Tovar, Carlos Lazo y Armando Dreschsler (González Mello, 1995, págs. 26–27). Y nos recuerda González Mello que a estos profesores antes tampoco les agradó el proyecto de los “talleres libres de pintura” promovidos por la reforma de Alfredo Ramos Martínez, razón por la cual el grupo de jóvenes conocido como *¡30-30!* (denominación del famoso fusil *Winchester* popularmente usado en la revolución mexicana) promovieron la destitución de todos estos académicos. El mismo grupo de académicos que en otros años había estado alrededor de Antonio Fabrés, cuya enseñanza se basaba en el «dibujo del natural». Estos mismos, luego se cobijaron con Germán Gedovius y al final con Gerardo Murillo “el Dr. Atl” en el grupo *Vanguardia*. Sólo hay que recordar que el arquitecto Carlos Lazo poco antes había sido director de la ENBA y posteriormente fue nombrado por el régimen de la postrevolución, gerente general de las obras de Ciudad Universitaria y luego secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, entre otros numerosos cargos y funciones. El arquitecto Lazo, muy estimado por los de su gremio. Diego Rivera sólo tuvo esta incidencia de fallido director de la ECAP, y a futuro ningún cargo más que el de sus pinturas públicas.
- 429 La Universidad y la Escuela para funcionar tiene que ser plural, “abierta a todos los pensamientos” y desprejuiciada y de ningún modo tiene

que asimilarse a un Partido Político. Desde luego que esta concepción es consecuente con el principio universalista y humanista (conceptos que hoy están a debate en el pensamiento occidental). Pero así como se aplicaba a un partido, lo mismo tendría que ser para todos, situación que en México más bien es anómala. Los temas de la Educación y de la Universidad Diego también los hizo figurar en el mural, especialmente en el muro sur.

430 Decimos “más o menos”, pues en los temas de escrutinio y consulta comunitaria, la UNAM tiene una larga historia de conflictos en que los “bandos” aseguran tener a su favor la opinión y el voto de “la Comunidad”; cuando muchas veces en el camino de la “democracia universitaria”, se van interponiendo toda suerte de ardides, que ni al mismo *Odiseo* se le podrían haber ocurrido para ganar la *Guerra de Troya*. Toda democracia siempre es a contracorriente.

431 La *chinampa* es un antiguo método de cultivo (prehispánico) que aún se aplicaba en los canales de Xochimilco. Diego decía haber adquirido dos, cada una de poco menos de una hectárea (reglamentaria), las cuales se las cuidaba un indio y su familia, Antonio, que eran su *modelo*.

432 El pintor considera que en ese punto del pago, él era consciente de que hacía un servicio al renacimiento cultural de México y a su clase trabajadora.

433 El detalle de sus honorarios y de cómo los distribuía muestran otra parte de su manera de concebir el trabajo del artista.

434 Cuando ya había sido expulsado y ante la postura que adoptó la Universidad, Diego recordó una anécdota: «El mismo señor Rector que ahora pretende que no hay en los hechos manifestaciones de lucha de clases, dijo ante varios testigos, refiriéndose a este hecho, de la diferencia de clases y conflicto a causa de esto entre alumnos arquitectos y pintores: “es innegable, basta ver a los unos y a los otros”» (Rivera, *Manifiesto a los Obreros y Campesinos de México*, 1999, pág. 54).

435 Esta irrupción de Diego en “el diseño” de la Educación, en general, era consecuente con lo que se estaba emprendiendo desde los años de José Vasconcelos, edificar una Educación Nacional y Popular, pero también es muy identificable con la famosa *Crítica del Programa de Gotha*, de Carlos Marx. Además, Diego, al pintar sus frescos, recientemente había tenido ocasión de ver el Nacimiento de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, en donde se ensayaba por parte de don Marte R. Gómez y otros intelectuales agraristas (no comunistas), el establecimiento de una educación para los hijos de los campesinos, que incluía las bases de lo que luego fue *el internado* de Chapingo que tenía la voluntad de otorgar reglamentariamente esas garantías que pedía Diego para la ECAP. Incluso, muchos años después (1974–76), la Escuela de Chapingo intentó consumir el Plan de don Marte R. Gómez y protagonizó una lucha parecida por el ingreso de “los hijos de los pobres”; pues con el paso del tiempo se había establecido el monopolio de la Escuela por parte de una élite de agrónomos (Colegio de Posgraduados), que ante la demanda de “los hijos del campesino a la Universidad”, ellos, la élite de agrónomos (hijos de ganaderos y neo terratenientes) llegaron a decir que en realidad no tenían nada contra el ingreso de los hijos de los campesinos a la Escuela de Agricultura, que sólo objetaban “por estética”, porque los campesinos “eran muy feos” (Tomado de los relatos de protagonistas de aquella lucha por la transformación de Chapingo en Universidad). Retornando al conflicto de la ECAP, Diego, al hablar de «lucha de clase», llegó a decir que los arquitectos al pasar “dejaban una estela de perfume”; lo cual le fue increpado por un rencoroso alumno de arquitectura y que le replicó que, en el caso de los pintores, estos “dejaban olor a marihuana, a alcohol y a cola” (González Mello, 1995, pág. 34).

436 Sólo para recordar y enfatizar que en todo este ríspido debate, Diego ponía en juego sus ideas estéticas anteponiéndolas a otras ya arraigadas que él, en su retorno a México, las había criticado como introducidas a destiempo y mal trasplantadas. Citemos sus palabras del año 1921, cuando hace una crítica de la xxvi edición de la Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en donde habían participado algunos de los que

ahora se “levantaban en armas” contra él. Decía el pintor: «El rodinismo: he ahí el peligro; peligro que, desde luego, es ya inactual en París y su provincia europea, donde se evoluciona hacia la escultura aceptada como conjunto arquitectónico, aunque se trate nada más de una cabeza. [...] Todos sabemos que la incapacidad de Rodin para concebir un conjunto plástico, para hacer arquitectura con el cuerpo humano, fue una tara de su talento, y es un absurdo sumamente cómico hacer de ella una manera de trabajar dentro de los cánones de una escuela» (Xavier, 1999, pág. 575).

- 437 «Estilo» que describió y criticó en diversas circunstancias. Por ejemplo: Pues esto es así, tales señores y señoritos son, todos sin excepción, repetidores de fórmulas tan académicas, tan siniestramente académicas, como los copiadores de catálogos de casas residenciales para yanquis de mal gusto, que perpetran ese estilo intestinal en el exterior y fecal en el interior, llamado por sus “decoraciones” **colonial-californiano**, y que han hecho dentro del único lugar feo del valle, que es la Ciudad de México, el barrio más horrendo de la tierra, constituido por las Lomas de Chapultepec y Chapultepec–Polanco (Cardona Peña, 1980, pág. 64).
- 438 Decía el edicto que los pretendientes tendría que presentarse al Secretario: “cada uno con su Fe de Bautismo y un memorial en que exprese el tiempo que ha estudiado, acompañado con un dibujo o un modelo de su mano, sea copia o sea invención”... (Cap. 19, punto 3, foja 40).
- 439 Para una consulta exacta, ver el Plan de Estudios que venimos refiriendo (Rivera, Exposición de Motivos Para la Formación del Plan de Estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México, 1999).
- 440 A propósito del escepticismo y las burlas que suscitaban sus modelos de estudiante–trabajador, Diego les anteponía el ejemplo de un michoacano y hombre curtido Mardonio Magaña, a quien el pintor no dudaba en elogiar. Mardonio: “Charro y buen tirador”, que en la lucha política armada pudo “haber sido capitán de gavilla” y hoy general; pero sólo optó por ser “caporal y mozo de hacienda”. A la vuelta del tiempo, Mardonio

seguía siendo mozo, pero esta vez en la Ex Hacienda de San Pablo Mártir, convertida por la revolución social en la Escuela de Pintura llamada “la casa del artista”, la que dirigía Ramos Martínez en Coyoacán. No obstante que la Escuela de Pintura ya no pudo transformarse en Escuela Central de Artes Plásticas, Mardonio llegó a “ocupar el puesto de maestro de Escuela”. Profesor puntual en sus clases, a quien un taimado intendente que antes le daba órdenes como mozo que había sido, ahora “lo acechaba” para reportar la mínima falta. Pero Mardonio, sin olvidar su morral de pita (textil de fibra del agave–maguey), viaja de Coyoacán a la Escuela de San Carlos, sin faltar a impartir sus clases. Mardonio, era el tipo auténtico de campesino escultor y no un “vano acopio de aprendizajes”. Los pobres letrados —decía Diego— no saben nada de “esa vida duradera, estática y dinámica que incubaba en la madera de mala clase de ese viejo hechicero”, heredero de la magia plástica de los antiguos indios tarascos (los de Vasco de Quiroga) (Rivera, Mardonio Magaña, campesino, 1996, págs. 131–132). Su otro paradigma era el oaxaqueño y joven pintor Rufino Tamayo.

441 Este panorama del conflicto y de los contenidos concretos del Plan de Estudios, también ha sido observado por Renato González Mello (González Mello, 1995, pág. 39), quien, nos recuerda, que Diego no pensaba su Plan en el vacío, pues estaba en contacto con el secretario de Industria, Comercio y Trabajo, ni más ni menos que su viejo conocido don Ramón P. de Negri, con quien hacía planes de “acercar la Academia a la pequeña industria”. Recordemos que De Negri y Marte R. Gómez habían apoyado a Diego para que este no interrumpiera sus frescos en la SEP y además los desplegara en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo (parece que nada estaba fuera del cálculo de nuestro pintor).

442 Los «guías» que atienden al intermitente público que los fines de semana visita el mural de la escalera del Palacio Nacional, subrayan y significan ese detalle del «overol», cuando explican la posición política radical y solidaria del «pintor con su pueblo»: «Diego Rivera era un pintor muy excelente, pero muy controversial. Socialista, anticlerical, revolucionario y... él amaba las culturas prehispánicas. Él vestía muy humilde, vestía de

huaraches, de mezclilla con paliacate y un bastón y un sombrero de paja, igual Frida su esposa.... Por el contrario, Lombardo Toledano, siempre de elegante *corte*, de los llamados «Siete Sabios», prominente socialista y sindicalista controversial, una de las piezas del corporativismo del sistema político mexicano. El licenciado Toledano hace una descripción del aspecto de los estudiantes que más bien parece corresponder con la vestimenta que Diego Rivera portaba en uno de sus autorretratos, pero de sus años de Montparnasse. Esa actitud criticada por Toledano ya había sido despreciada por los alumnos de los talleres de pintura libre de Alfredo Ramos Martínez, cuando la identificaban con la escuela de Antonio Fabrés.

- 443 Luminosidad del traje de manta cruda que en realidad tiene tonos de un amarillo muy tenue y que a su vez contrasta con el tono oscuro de la piel del “indio puro”. Entre los mexicanos de “piel oscura” es posible distinguir una gama de tonos. En general se habla de “morenos”, pero a veces hay el tipo “apiñonado”, el “negro”, o el “prieto” (como el “exótico”, sabroso y muy saludable fruto del zapote). Desde luego que es el resultado de las mezclas que se hicieron cinco siglos atrás, proceso de fusión de “sangre”, que en la época novohispana se manejó como «las castas». El color blanco de los uniformes de los indios campesinos, en ocasiones se ve apagado por el complemento del vestido que eran los gruesos y ásperos gabanes, junto con el sol, único “abrigo” o “cobija” del pueblo pobre.
- 444 Aunque también el paliacate o pañuelo ancho de algodón y estampado lo portaban y lo usaban los campesinos.
- 445 El Círculo de Praga–Moscú (Jákovson, Mayakovsky), los llamados «formalismos literarios rusos», que tenían en común el kantismo formalista, que lo oponían al hegelianismo contenidista. En su vínculo con las vanguardias artísticas, generó una teoría para el arte no–mimético. Los formalismos, que al llegar el “realismo socialista” a la Rusia soviética tuvieron que “pasar a la clandestinidad” y gradualmente trasladarse al occidente europeo y americano (Moscú, Praga, Copenhague, EEUU).



- 446 Estaban reunidos en torno a *L'Éffort moderne* (Paul Rosenberg) en donde intercambiaban disputas teniendo como referente el cubismo, pero en realidad en ese movimiento pendular que era el cubo-futurismo y derivas. Ahí, estaban dos que fueron prominentes futuristas como Gino Severini y Fernand Leger a quienes a veces se les asocia con Diego Rivera.
- 447 Una polémica entre futuristas, que nos muestra a un Diego Rivera subido al debate futurista. Movimiento que luego él denunció como acomodado al carro de Benito Mussolini. Aunque luego a él mismo en México lo tildaron de “colaborador” del fascismo.
- 448 Estas palabras de Diego coinciden con las palabras de Matjuschin, citadas por Heiner Stachelhaus: «Por las amplias ventanas entra la luz a raudales. En el soportal brillan las palabras “¡Proletarios de todos los países, uníos!”... En un mitin de masas hablaron, entre otros, Maiakovski, Brik, Punin. Los trabajadores y campesinos nos ven como a uno de los suyos. Quizá no se encontraban muy cómodos entre nuestras obras artísticas, pero confiaban en nuestro entusiasmo. Me acuerdo que, tras un brutal ataque por parte de un artista de «derechas» contra nuestro cartel, un hombre salió convencido y dijo imperativamente: “¡No permitiremos a nadie que insulte nuestro arte!” Resultó ser un trabajador de la fábrica Putilov. Este incidente nos satisfizo mucho» (Stachelhaus, 1991, pág. 35).
- 449 David Shterenberg, otro de los seducidos por el influjo de Cézanne y del cubismo. A través de Shterenberg es que Diego Rivera debió tener contacto con Lunacharsky (o viceversa). Este pintor (al lado de L. Litsizky, Rodchenko, Marc Chagall, etc.), ya en la “revolución cultural del proletariado”, tuvo a cargo los también famosos VKHUTEMAS.
- 450 En realidad primero enfrentándose al medio artístico de la Academia, a la “sensibilidad estética” y los dictados del secretario de Educación Pública José Vasconcelos y luego a los dictados “estéticos” de “la línea” del Partido Comunista Mexicano al cual ingresó poco después de su llegada, a finales de 1922. Al menos con Vasconcelos coincidía en el pasado

*ateneísta* (elear a las masas al nivel del ateneismo) y en el entusiasmo por difundir una cultura nacional a nivel de las masas populares mexicanas, tan constreñidas, reducidas y abandonadas en el analfabetismo, tanto o más que los *mújiks*. Y aquí empieza su aventura con “el Estado Mexicano”, pues aunque está consciente de que la «revolución mexicana» es una revolución burguesa (encarnada en el pequeño burgués Francisco I. Madero y en el terrateniente Venustiano Carranza), con el “golpe de Estado” del general Álvaro Obregón, que era “apoyado por la masa campesina y trabajadora”, la revolución burguesa estaría al menos ahí en su “fase democrático popular”, lo cual actuaba imperativamente a favor de su proyecto-plástico pictórico.

- 451 Un *gesto*, pues en el caso de “la pareja M. Larionov y N. Gontcharova”, estos afirman que de los carteles populares había surgido el *cubismo* entre los pintores rusos, que luego les llevó al *rayonismo*. Mientras que a Diego Rivera, las «pinturas de las pulquerías» le ajustaron bien en su pintura de muros, alejándolo definitivamente de la pintura excelsa. Las *pulquerías* en México, fueron expendios populares de pulque, en donde se vendía y daba de beber el pulque, se daba de comer toda clase de «fritangas» de la cocina popular. Verdaderos centros de convivencia y conflictividad de las clases populares, en donde proliferaba el “florido” lenguaje popular de alto sonido. Todas contaban con nombres picarescos y cada una buscaba lucirse ante su clientela contratando pintores para decorar con coloridas pinturas los exteriores e interiores de las paredes del expendio, las había por todos los rumbos de la ciudad (Auténtica pintura mexicana, que para la “burguesía nacional” constituía una de las principales “vergüenzas de México”, una “profanación” del “Gran Arte”). Estos expendios populares venían muy *ad hoc* con el proyecto de Rivera, de levantar la sensibilidad y el gusto estético de las masas, en su entraña misma. Desde Porfirio Díaz intentaron extirparlas, para —dice Diego— proteger a los “decoradores” mediterráneos que durante el siglo XIX sólo pintaron “abominables decorados” en la Iglesias. Pero la revolución popular de 1910–1917 salvó a las pulquerías y a sus pinturas. Luego, los populares expendios, junto con la cultura que los sustentaba, fueron apabullados por la urbanización y

arrasados por la industria cervecera. Por alguna “extraña razón” queda en el imaginario mexicano la asociación pulquerías y muralismo.

- 452 Picasso habría planteado que el cubismo era un movimiento internacional, por tanto despojado de nacionalidad. Por eso hablar de *riverismo* o «cubismo del Anáhuac» sería al menos faltar a una de “las reglas” de la propuesta, o tocaría ver cuánto Picasso se desprendió de sus rasgos españoles o malagueños o barceloninos.
- 453 Es necesario decir que los futuristas luego rompieron con el fascismo cuando este régimen nacional–totalitario, llevando agua a su molino, se puso a restaurar el Renacimiento, especialmente el llamado «arte cesáreo», justo lo que los futuristas habían combatido. Como ha planteado Jorge Juanes, el futurismo fue desplazado pero no denigrado como lo fue el expresionismo bajo los nazis. No se puede simplemente pensar que los futuristas fueron representantes del fascismo en el poder (Juanes, *Territorios del Arte Contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, 2010, pág. 175). En México, los simpatizantes más claros del futurismo fueron los *estridentistas*. Y también el *Dr. Atl*.
- 454 Como ya sabemos, algunos desprendieron terminar con la pintura.
- 455 El cuadro de caballete y la escultura de pedestal son para Rivera las “típicas formas burguesas” que él pensaba ya estaban en decaída. Para enero de 1929, en calidad de «obrero plástico» ha realizado: “cincuenta pinturas de caballete, gran número de dibujos, una buena cantidad de pasteles, y ciento cincuenta frescos”.
- 456 En la interpretación que hacía Diego, los pintores ruso–soviéticos se habían formado dentro de la estética “generada por la revolución burguesa francesa” y aunque esta estética fue “refinada” más adelante, finalmente sería una estética que “no encuentra su lugar en el régimen soviético”. Además, los vanguardistas ruso–soviéticos luchaban doblemente: contra el mal gusto pequeño burgués de los propios funcionarios soviéticos a

quienes “les gustaba la mala pintura” “falsamente realistas” y contra la inercia de las masas trabajadoras, que “se indigestaron” con “la exquisita comida pictórica ultra-moderna en los días del comunismo de guerra”. En su respuesta a *Creative Art*, añadía: “[...] el trabajador, siempre cargado con su diario trabajo, podía cultivar su gusto solamente a través del contacto con lo peor y lo más vil del arte burgués que le llegaba bajo forma de cromos baratos y de periódicos ilustrados [...]” Y por si esto fuera poco, “el arte popular producido por el pueblo, para el pueblo” ha sido eliminado por “el tipo de producción industrial de la peor calidad estética, a través de todo el mundo.

457 Diego enfila su réplica contra el *Arte Puro*, en respuesta a las críticas que se le hacían desde el recién fundado grupo que se reunía en torno a la Revista Literaria de los *Contemporáneos*. Ver la crítica que hace Gabriel García Maroto.

458 Se refiere, como aclaran sus *Notas a los textos* (nota No. 38), de VIKHUTEIN o Instituto Superior de Artes y Técnicas del Estado.

459 A. H. Barr dejó su impresión de Diego Rivera: “Resultó ser un personaje corpulento, extrovertido, un poco del estilo de Rabelais”. Según este testimonio, Diego los llevó a la Academia Lenin, en donde “el mejicano” estaba impartiendo clases de pintura al fresco y composición.

460 Se refiere a Sergei Tretyakov (1892–1939). Fue uno de los destacados de los tiempos del futurismo en Rusia. Después de la revolución de octubre, fundador de la LEF. En su diario, A. H. Barr da cuenta de sus observaciones hacia este líder cultural ruso-soviético, cuya casa refiere haberla conocido: ...“una de las cuatro construcciones «modernas» de Moscú —un edificio de apartamentos edificado en estilo Corbusier-Gropius—. No obstante, resulta moderno tan sólo en apariencia ya que las tuberías, calefacción, etc. son malas y baratas desde el punto de vista técnico; en resumen, una caricatura de las potentes tendencias modernas, carente de una tradición técnica que la acompañe” (Alfred, 1989, pág. 120). Este

tipo de críticas las hace, cada que tiene oportunidad, hacia la obra misma de S. Tretyakov. Según su diario, le habría preguntado sobre Malevich, Pevsner y Altman, a lo cual el líder del LEF (el legendario «Frente de Izquierda» y del *Novyi LEF*) le contestaría: “no le interesaban ya que se trataba de artistas abstractos y él, en cambio, era (un artista) concreto: una pieza más en una sociedad marxista en la que... (frase sin terminar). Le interesaba más Rodchenko, el cual había abandonado el suprematismo por la fotografía” (Alfred, 1989, pág. 121).

- 461 En México, el general Álvaro Obregón también vio el emergente *cine* como poderoso instrumento de propaganda, como campaña, de sí mismo.
- 462 Dice Barr textualmente: «Eisenstein es sincero en lo que se refiere a su actitud antiartística, comunista y científica, pero a pesar de todo uno intuye cierto conflicto entre el individualismo natural (¡!) y las limitaciones del ideal marxista”. Su pieza Diez días que conmovieron al mundo, es “una obra demasiado sutil, demasiado metafórica, demasiado abstracta en sus secuencias y demasiado carente de claridad narrativa: se trata, en otras palabras, de una obra de arte demasiado buena” (Alfred, 1989, pág. 159).
- 463 En el proyecto se contemplaban tres o cuatro partes que efectivamente están basadas y son un tributo a cada uno de los tres muralistas (Rivera, Orozco, Siqueiros) y también a José Guadalupe Posada. Los pintores Adolfo Best Maugard y Roberto Montenegro, fueron comisionados para introducir a Eisenstein en lo que se estaba desplegado en esos momentos de la plástica nacionalista de México. Lo llevaron a visitar los murales de la Preparatoria, de la SEP, de la Escuela de Chapingo y lo que Diego Rivera había pintado ya en el Palacio Nacional, que era el muro Norte *México Antiguo* y el del muro occidental *De la Conquista a 1930*. A su vez se puede ver una impronta de Eisenstein en la serie de frescos de Rivera de *La balada de la revolución proletaria-agraria*, aunque también podríamos decir de los tonos *rojos* de Ródchenko. Lo llevaron también a conocer las “ciudades” prehispánicas y los pueblos del “México profundo”. Este cineasta influyó en Best Maugard para que este, pasara del dibujo y

la pintura a producir y dirigir sus propios filmes y también en el cine de Emilio Fernández “el indio”.

464 Tal es la convicción de Diego en el otoño de 1932. Al menos dice que el primero ... “de México”. Faltaban algunos años para que Siqueiros escribiera: *No hay más ruta que la nuestra...* Vanguardismo fueron y vinieron.

465 Lo mismo pudo ser que Diego “habría dicho a Lenin” que la Revolución de Octubre en realidad no había sido socialista, sino agrario–democrático–burguesa, con tal de sacarlo de sus casillas con una de sus mito–historias, pero esto ya nos movería del escenario y años en que Diego frecuentaba La *Rotonde*. También, un escritor peruano refirió –seguramente inducido por las *historias* de Diego– que lo había conocido en el mismo café en una comida en donde estuvieron Roland Dorgeles y Kasimir Malevich (cuando todos saben que el pintor ruso sólo tuvo una única y complicada salida a la *Bauhaus* ya en época estaliniana). La “anécdota” recuerda el gesto doblemente vanguardista de un Diego joven pintor parisino y recuerda también un libro que apareció hace poco en Barcelona de Dominique Noguez, titulado *Lenin dadá*, en donde el autor, en un gesto neo–dadá, se empeña en “pesquisas” que lo lleven a ubicar a Lenin entre los asiduos parroquianos de aquel legendario “tugurio de Zúrich”, el *Cabaret Voltaire* (fundado por Hugo Ball el 15 de mayo de 1916) (Noguez, 2009). En dadá, todo es posible y nada es posible.

466 La Revolución Mexicana, que no puede ser comparada con la francesa, pero tampoco con la rusa, sino, una especie de revolución teóricamente auto–referencial, o cuyo mito de la nueva identidad mexicana está en proceso de fundación.

467 Más radicalmente futuristas son los ropajes de Malevitch en sus bocetos para la *Victoria sobre el sol* de M. Matiuxin y A. Drutxenik. Y qué decir de la vestimenta de sus figuras de hombres y mujeres sin rostro, de campesinos y deportistas.

- 468 A partir de aquí vamos a hacer uso de un preclaro texto de la autoría de Jorge Juanes, que de ninguna manera está dedicado a pensar el muralismo como vanguardia ruso-soviética, ni tampoco alude a ninguna relación directa o no entre dichas vanguardias y el muralismo de Diego Rivera. No obstante a nosotros sí nos sirve para hacer el contraste sin intención de trastocarlo, asumiendo de antemano que lo que aquí afirmaremos será por nuestra propia cuenta. Damos entonces la referencia: (Juanes, *Vanguardias Artísticas Ruso-Soviéticas*, 2015).
- 469 El régimen mexicano, aunque nuevo, no se propuso un “nuevo orden histórico”, siguió —parafraseando a Diego Rivera— conservando el mismo y conocido régimen de explotación de una clase por otra, o parafraseando las demagógicas palabras de uno de los presidentes del Maximato: el impulso del régimen revolucionario se entregó a la tarea de “corregir las inveteradas inercias seculares”.
- 470 Para 1958, cuando el concepto Arte Mexicano ya había fundido la fórmula *arte prehispánico + artesanías + pintura mexicana*, en un prefacio a una Exposición de Arte Mexicano (en París), se anexa la palabra *Contemporáneo* y se afirma que pese a ser un “estilo nacional”, tiene un lugar en el arte contemporáneo, que pese a ser un arte autóctono no hace exclusivas ni las reminiscencias locales, ni los influjos exteriores [sic]. Esto —añadía el prefacio— se lo debe al gran temperamento de cuatro grandes artistas: Diego Rivera, David A. Siqueiros, J. Clemente Orozco y Rufino Tamayo (aquí ya agregan al joven Tamayo, quien luego diría que los pintores *mexicanismos* son aquellos que no se esfuerzan en serlo, a propósito de Rodolfo Morales) (Cogniat, 1958). El ataque (o debate) contra el muralismo viene desde el final de los cuarenta e inicios de los cincuenta, por los jóvenes pintores, el más visible José Luis Cuevas y viene acompañado con el giro político que le impuso el *alemanismo* (la presidencia del Lic. Miguel Alemán, que le nombraron los aduladores *charros* sindicales “el primero obrero de México”) y la sustitución del proyecto de cultura nacional, por un monopolio televisivo privado, que en primera instancia propaló el

consumismo y que se convirtió paulatinamente en “el educador” de las masas populares, como lo reconoce medio mundo en México (Piemonte, 1986).

471 De aquí la expresión de Carlos Monsivais de la presencia acaparadora de una etapa *diegocentrista* de la cultura en México.

472 A mediados de los sesenta aún prevalecían los continuadores de un arte nacional, que se defendía de las declaraciones de un joven escritor Carlos Fuentes que supuestamente afirmó que para él, “México sólo era una aldea grande en la que se aburría y que sólo servía para proporcionarle una vida barata”; o como las de otro joven, pintor, José Luis Cuevas que habría dicho que “México no le interesaba, o que sólo le interesaba para sus shows” (Defiende un Grupo de Intelectuales la Proyección del Arte Mexicano, 1965).

473 Un arte sencillo —dice Rivera— transparente como el cristal, duro como el acero, cohesivo como el concreto “la trinidad de la gran arquitectura de la nueva etapa histórica del mundo. Arquitectura desnuda, despojada de todo ornamento”.

474 Aunque en el caso de muchos de los artistas ruso-soviéticos —sostiene Jorge Juanes— “el arte encarna una visión autónoma y general del mundo que puede —y debe— cristalizar en la circunstancia histórica”, que incluso choca con “la concepciones del mundo” de los líderes políticos bolcheviques.

475 Reconoce el trabajo fotográfico de Edward Weston y Tina Modotti (Moysén, Diego Rivera. Textos de Arte, 1996, págs. 95-97), aunque desde luego no es ningún tipo de acercamiento a la tesis de *la reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin Si acaso está claro el uso que hace del grabado y la litografía, pero ambas técnicas son aún artesanales.



476 No hay duda de la retroalimentación de su trabajo muralístico y el del montaje que implica el trabajo cinematográfico de Sergei Eisenstein. Hay que precisar, que muralismo y cinematografía en estos casos, los consideramos en el sentido del tema de la propaganda de la revolución, aunque es clara la limitación física de los murales, con todo y que Diego habla del alcance masivo de los murales, cuando estos intentaron ser replicados en el nivel del aún débil sistema de la educación primaria y tardíamente impresos en los libros de texto gratuitos. Pero Eisenstein fue capaz de hacer prevalecer la *brecha* de la *forma* en el montaje cinematográfico, mientras que Rivera... sólo se entrega al tema, desplegando sin duda una maestría técnica.

477 La historia de la arquitectura occidental en México, a propósito de “una casa de Gonzáles Obregón”, la reseñaba así (resumimos nosotros): imposición de lo que luego llamaron estilo colonial, en el cual se “infiltró profundamente el genio del obrero indígena”, desplegada sobre todo en la arquitectura civil y religiosa rural, menos “aplastada por el control metropolitano”. Una arquitectura que casi desapareció por el academismo decimonónico que llegó hasta la construcción de esas “vergüenzas arquitectónicas del período porfiriano” (los abortos miserables, orgullo de la idiota burguesía mexicana: Teatro Nacional (montaña de fierro vestida de ladrillo y recubierta de mármol, pensada para albergar a la “buena sociedad porfiriana”), Casa de Correos (macizo pastiche del palacio ducal de Venecia), Palacio de Comunicaciones (falsa arquitectura digna de la Roma de Mussolini), monumento a Juárez, etc.). Arquitectura destructora de la arquitectura mexicana para “incorporarla a la civilización europea y para enriquecer a unos cuantos mediocres adocenados ‘italo-franco-mexicanos’”. Y qué decir de “las miles de casitas recortadas en cartón”, que son los remanentes lamentables de “l’École de Beaux Arts” de la rue Bonaparte, venidos a explotar estas ‘canteras de América’, de Tenochtitlán”... (Moyssén, Diego Rivera. Textos de Arte, 1996, págs. 99–104).

478 A pesar de que A. H. Barr se empeñe en minimizarlas en su *Diario ruso*.

479 La que parece una respuesta inquietante por parte de uno de los más grandes pintores que dio el siglo xx, a decir de algún crítico. En realidad es una respuesta consecuente con su nueva manera de concebir el papel del arte llevado a la cotidianidad del socialismo. Ródchenko lo había demostrado con la instalación del *Club Obrero*, en aquella legendaria exposición internacional de París de 1925, en donde intentó hacer visitas “técnicas” y/o “artísticas” con Picasso, Léger y algunos rusos”. En una de sus cartas a Várvara Estepánova, asienta lo siguiente: «Estuve en la exposición El Salón de los Independientes, qué tontería y vulgaridad. Los franceses realmente están acabados. Miles de lienzos y todo es una tontería, sencillamente provinciano, no me lo esperaba. Después de Picasso, Braque y Léger hay un vacío, no hay nada. Se afanan, la abstracción fue traída de Moscú, nuestros rusos son los mejores, pero decaen poco a poco hacia un gusto almibarado y llega su fin» (La Fábrica Editorial, 2009, págs. 72-73).

480 Nuevamente, en su Diario ruso, A. H. Barr enfla sus críticas al teatro, aludiendo al de Meyerhold, señalando que Moscú debería poseer “el doble de buenos actores que cualquier otra ciudad del mundo”, los cuales en piezas exhibidas en el Teatro de la Revolución, contaban con un auditorio “compuesto enteramente por proletarios, por lo que la obra (en este caso *El fin del hocico retorcido*) tenía un argumento muy obvio, pocas sutilezas psicológicas y una representación desaforada”... Lanzaba la pregunta ¿Por qué el teatro resulta aquí tan popular? Y el mismo se contesta: “Acaso, puesto que la revolución se burla de la religión, haya ocupado el teatro el puesto de la Iglesia” (Alfred, 1989, pág. 129). Diego Rivera, que vio “lo mismo” que Barr, tiene su propio matiz interpretativo: “Durante los días más dolorosos y difíciles de la Revolución de Octubre, los teatros de Moscú siguieron funcionando, dando a las masas el alimento estético que les ayudaba a soportar los rigores de su estómago vacío y compensando con sus elevadas emociones el desgaste del sistema nervioso producido por la dura y amarga pelea por la conquista del pan en las heladas barricadas y en las fábricas”. Las masas comprendieron el heroísmo de los artistas y por eso lo acogieron. El teatro siendo una manifestación tan colectiva

del arte, es lógico que tuviera “en primer lugar un desarrollo”, en una organización social como la Unión Soviética (Moyssén, Diego Rivera. *Textos de Arte*, 1996, págs. 143–147).

- 481 Curiosamente los arquitectones de Malevich aún hacen un guiño al mundo griego, pues sus maquetas son identificadas con las letras del alfabeto griego).
- 482 Una muestra de la investigación que se ha venido haciendo en torno al desarrollo del suprematismo y constructivismo, fue presentada en Barcelona en la exposición *Construir la Revolución. Arte y Arquitectura en Rusia 1915–1935*, en cuyo catálogo se da un seguimiento razonado de la infiltración real de la concepción plástico pictórica con la arquitectónica, creemos, en el sentido que nosotros venimos brevemente señalando (Ametova, 2012).
- 483 O también, el predominio del relato por encima de la forma. En la crítica más próxima que se hacía a la obra de Rivera, que se iba gestando entre 1922–1928, destaca la que hicieron los escritores, poetas y literatos que se agrupaban alrededor de la Revista *Los Contemporáneos*. Diego dejó constancia de su rechazo y condena a esta crítica, a propósito de las primeras que se hicieron (Walter Pach en *Maestros del arte moderno*; Ana Brenner en *Ídolos tras los altares* y *El Renacimiento Mexicano*) y a propósito de cómo empezaron él, Orozco, Miguel Covarrubias y otros a llamar la atención de los galeristas (la galería Dudensing, la galería Matisse, ambas de NY) y de los *marchands*, a los cuales señala como grandes oportunistas del arte que se enriquecieron especulando con los precios de compra y venta de la temprana «pintura mexicana», y a propósito también de la alta burguesía norteamericana que al querer “detener la marcha histórica de la pintura revolucionaria, invita a los pintores mexicanos a pintar para ella en los Estados Unidos”. Diego refiere “la ofensiva” contra “la pintura revolucionaria”, tanto desde fuera como desde dentro. A veces los enemigos internos son los peores, pues —dice— para los ataques contrataban a extranjeros, como el caso de la revista “Contemporáneos”,

que en 1928 “utilizó a un español, el señor (Gabriel) García Moroto” (Cardona Peña, 1980, págs. 144–146). Recién llegado a México —García Maroto,— le dedicó un largo artículo “crítico” en el cual —según él— nos muestra “la cifra exacta de los valores de Rivera” y a un pintor que casi se pierde en el *tema* y que además no se puede desprender de su formación europea. García Maroto enumera 11 puntos de sus frescos, en dónde es patente esta influencia y que define como : interpolaciones, elefantiasis, imitación de Puvis de Chavanes, impresionismo, composición confusa, escasos valores estéticos, reparto lineal sin acierto, realismo de oscura rudeza, trivialidad y estampería, ausencia de poder plástico resumidor. La crítica de G. Maroto es pseudo–apoteótica, cuando para desacreditar el exceso narrativo de Rivera, compara a éste con Goya, en su cuadro *El Fusilamiento*, que según G. Maroto se trata de “un cuadro (este sí auténticamente) heroico”, en donde hay una advertencia del “peligro de las libertades conquistadas”, y una “crítica de la violencia”. Para nosotros la comparación es apresurada y pensamos que *El Fusilamiento* y Goya expresan —según nosotros— un muy temprano desencanto de la nueva era de la modernidad, por los horrores que este horizonte civilizatorio cargaba adentro, y no sólo el “peligro de las libertades conquistadas”, lo cual no es aplicable al optimismo de Rivera puesto en el futuro comunista de la humanidad. (Fondo de Cultura Económica, 1981, págs. 43–75).

484 Autodefinición que es muy parecida a la del futurista Sergei Tretyakov (1892–1939) que se la dio para sí mismo al joven A. H. Barr, cuando le explica que él no es artista abstracto (como Malevich, Pevsner y Altman), sino un artista concreto: “una pieza más en una sociedad marxista”... (p. 121).

485 Aunque esto en realidad forma parte de su concepción de un «arte útil», que la seguirá sosteniendo hasta el fin. Rivera, cuando habla del carácter revolucionario de los pintores en la historia de la pintura, no tiene problema en comparar la obra artística de un pintor (pequeño burgués) como Honoré Daumier con la obra intelectual de Carlos Marx y Federico Engels. Pues dice: “Por ejemplo, si tomamos su famosa lavandera (de Daumier), encontramos que no la pintó con el ojo de un literato ni con la de un

fotógrafo. Daumier veía a su lavandera con ojos de conciencia de clase. [...] En la vibración de sus líneas, en la cantidad y cualidad del color que proyectó en la tela, podemos ver una creación directamente contraria y opuesta a las creaciones del arte conservador burgués”. La lavandera no es simplemente la lavandera que se va alejando del río con su niño, pues al mismo tiempo “expresa el cansancio del trabajo y la tragedia de la maternidad proletaria”... Daumier fue capaz de crear un arte que fue eficaz en la lucha revolucionaria, así como Marx y Engels a pesar de su origen burgués pudieron escribir obras que sirven de base para el desarrollo del movimiento revolucionario”... (Moysénn, 1996, págs. 150–151).

- 486 El texto de Frida es un manuscrito de 7 hojas, con varias tachaduras o enmiendas en donde la pintora habla de su experiencia de la lectura que hizo del libro de Freud, *Moisés*. El documento lo consultamos en el Archivo del Museo Frida Kahlo–Fondo Diego Rivera Frida Kahlo–Sección. 1 Frida Kahlo–Series. 6. Escritos–Subserie. 1. de Frida–expediente 2 artículos–Nombre, img. 113. El mismo texto pero ampliado, fue publicado en la Revista *Proceso* de Agosto del 28 de Agosto de 1982, con el título EL Moisés de Freud en versión de Frida Kahlo (Tibol, 1982). Raquel Tibol afirma que el texto es la versión de alguien que escuchó la exposición de Frida, y que luego fue publicado en la Revista *Así*, No. 249 de Agosto 18 de 1945.
- 487 Aunque Frida, irreverente y mexicanista como era, incorpora también las anti–religiones o “falsas religiones”, de “los antiguos mexicanos”.
- 488 Resultaría esclarecedor hacer un análisis del uso del concepto «héroe–masa» que planteó Diego Rivera, a partir de una reflexión del tema del artista y *las masas*. Podríamos acercar la reflexión que al respecto nos obsequió el Dr. Raúl Gabás P. en su curso *El pensador en el mundo de las masas*. Otro tanto resultaría, ampliando la misma reflexión, haciendo uso del célebre texto de Elías Canetti, *Masa y Poder*, en donde el filósofo y literato analiza detalladamente las tipologías que registró en su estudio (Canetti, 1982, pág. 19).

- 489 Dice Frida no saber nada de los dioses africanos y que tampoco pudo trasladar la concepción de Freud de un una entidad egipcio–judía.
- 490 En el *Prólogo* al libro de B. D. Wolfe, Xavier Moyssén nos informa de la amistad de muchos años que sostuvieron el escritor y el pintor, a quienes unía la simpatía que ambos tenían por la Revolución Rusa, contrastando con la versión que el propio Diego relató a Loló de la Torriente, cuando dijo que este personaje semejaba a un “fideo”, pero sobre todo a un “santo laico”. Incluso afirma Moyssén que la influencia que Wolfe habría ejercido en Rivera, era semejante a la propia del Dr. Elie Faure. Wolfe le “habría orientado juiciosamente respecto del materialismo histórico, conocimiento —dice Moyssén— que le era necesario (a Diego) para la gran empresa de sus murales. El escritor habría intervenido directamente en la pintura del Centro Rockefeller, así como en los veintiún paneles de la New Worker’s School (Wolfe, 1986, pág. 5).
- 491 La afirmación de Maroto reafirma la idea del bardo o cantor del pueblo, sólo que en el caso de Rivera se trataría del “pintor del pueblo”, lo cual nos plantea una reflexión, en la dirección: ¿el mito está en el pueblo? ¿el pueblo está en el mito?
- 492 La casa Editorial Porrúa publicó una valiosa obra en tres tomos de Antonio Avitia Hernández, titulada *Corrido Histórico Mexicano. Voy a cantarles la historia*. El estudio reúne un buen número de corridos, algunos acompañados de la respectiva notación musical, muchos de los cuales hoy son poco o nada conocidos y excepcionalmente estudiados en este sentido del *bardo* (Antonio, 1997).
- 493 ¿Acaso será que la narrativa popular es poco “estética”? En todo caso, el llamado «corrido histórico mexicano» (género popular) es un paréntesis en el decurso de la también llamada «canción popular mexicana profusamente alimentada y/o acompañada, sobre todo, por los *vates* de la segunda mitad del siglo XIX.

494 Las supuestamente figuras rudimentarias, grotescas y “anti-estéticas”, contrastantes con las tiernas, angelicales y preciosistas a las que se habían acostumbrados los de la afrancesada «buena sociedad» porfiriana. Profundizando esta percepción, al menos en México, independientemente de que los círculos de críticos enterados consideraran el trabajo de Rivera dentro o fuera del “canon de la pintura”; la descalificación es reveladora del racismo prevaleciente hacia “las clases bajas”, de “indios y pelados”, que literalmente “no podían ver ni en pintura” a todos estos *sans culottes* mexicanos. Es cuestión de leer a los autores decimonónicos, por ejemplo, a Guillermo Prieto (retratado en el mural) que pese a sus esfuerzos por distinguirse de la antigua ideología de castas de la sociedad novohispana, o queriendo incluso evitar caer en lo que luego los norteamericanos, justificándose, llamaron “el derecho de conquista”, no pueden evitar ver a «los indios» (es decir a los mexicanos) como salvajes reacios a incorporarse a la civilización (teoría decimonónica de «la resistencia de raza»). Incluso en la pintura decimonónica que llevó a plasmar a los indios, formando parte del “paisaje mexicano”, algunos “críticos” de esa pintura llegaron a afirmar que, “no se veían tan mal”, que “pintar” a los indios incluso les hacía verlos estéticos, es decir “bellos”. Por su parte, Diego fue enfático, pues afirmó haber pintado los pies sucios y rajados de los indios, de manera que poniéndolos en cierto nivel del muro, sería inevitable que los engreídos funcionarios los percibieran.

495 Recordemos que Diego concebía y perseguía un «arte útil», es decir que tuviera impacto en la masa popular. Diego era consciente del fenómeno de masas producido por las imágenes de José Guadalupe posadas, “ilustrador de los cuentos y las historias, las canciones y las plegarias de la gente pobre”, cuyos 20 mil grabados (15 mil según el editor Vanegas Arroyo(Acevedo, 1999, págs. 143-146)) habrían sido absorbidos por el pueblo, antes de que estos por efecto de volverse escasos o a punto de desaparecer, alcanzaran precios o valores muy elevados, por efecto de la manipulación de los mercaderes del arte (Cardona Peña, 1980, pág. 77).

- 496 La famosa trilogía de Fernando de Fuentes: *El compadre Mendoza* (1933, basada en un cuento de Mauricio Magdaleno); *El prisionero 13* (1933); *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935).
- 497 Nos evoca el estatuto de la imagen o concretamente del «ícono gótico», forjada en el siglo XIX por Émile Mâle, quien en su historia del arte exhumó las imágenes religiosas y el estatuto de estas proveniente del medioevo. Fue el Papa Gregorio Magno (540–604), quien, en una de sus *Cartas*, interpuso su «autoridad» para zanjar un “debate” originado en una especie de ambiente pre–iconoclasta. El Papa sostenía que usar las imágenes (religiosas) era útil como método (de instrucción) para abatir las prácticas de los paganos bretones y sajones, lo cual de entrada supeditó largos siglos el arte de la imagen al dominio del *texto* bíblico. Después de una larga evolución del estatuto de la imagen, en el siglo XIX, Mâle y compañía, habrían determinado que “en el Gótico” la *imagen* (bíblica) se habría constituido en “la biblia de los pobres”. Por su parte, Jérôme Baschet, en su replanteamiento de la iconografía medieval, sostiene que fue en el siglo XIX cuando empezó a generarse la idea de una “biblia de los pobres” o “biblia de los analfabetos” (Victor Hugo) (Baschet, 2008).
- 498 De modo que no es exactamente un modelo para la “historia de bronce”, como a veces se afirma.
- 499 Más recientemente, auspiciada por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, apareció una Edición Especial (Edición–Investigación) sobre los Murales de Palacio Nacional, prólogo del Dr. Enrique Florescano. Un equipo de cinco investigadores, en donde, además de abordar temas específicos, han abundado en la identificación más amplia y precisa de la multitud de personajes y escenas (Chapa, 2010).
- 500 La preciosista imagen ha sido tomada del siguiente sitio web: (Márquez Romay, 1947).



501 El *filme* se estrenó en 1947, doce años después de la conclusión del mural de la Escalera. No se ha aclarado cuándo y en qué circunstancias Emilio Fernández “el Indio” y Diego Rivera trabaron amistad, pero Adela Fernández, hija del cinedirector, da testimonio de las reuniones de estos dos personajes en el jardín de la *Fortaleza del Indio* de Coyoacán, reuniones entre dos grandes que no serían solamente para relajarse. Diego Rivera acudió al estreno de la emblemática película *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943). Una historia en donde un pintor de «motivos mexicanos» empleará como modelo a una bella india de Xochimilco (Dolores del Río), a la que, por “posar desnuda”, el pueblo fanatizado terminará linchando, ante la impotencia de su prometido injustamente encarcelado por en las mazmorras del pueblo. Al estreno acudió, entre otros, el embajador soviético quien promovió internacionalmente la película, que ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1946, contrastando con el repudio que generó la misma película en medios intelectuales mexicanos que lo tildaron de prohijado por comunistas. En el filme *Río Escondido*, según los créditos, el guion corrió a cargo del mismo Emilio Fernández y del otrora vasconcelista Mauricio Magdaleno. También se presentan una serie de grabados del ex estridentista Leopoldo Méndez (1902–1969) (Magdaleno, 1947). Nos comunica la Revista Electrónica *pálido punto de luz*, que Pablo González Casanova en su libro *La Democracia en México* (década de 1960) que en México existía un poder formal y otro real (el de los Caciques) (Ramírez Beltrán, 2014). Pero el Ing. Aquiles Córdova Morán (creador del Proyecto Universidad Autónoma de Chapingo que atiende la formación de ingenieros agrícolas) refiere cómo en la década de 1970, existía la misma estructura que el mismo Ing. Córdova Morán, con su entonces pequeña organización de lucha campesina, se dispusieron a combatir la pobreza, empezando por su propio pueblo Tecamatlán en el Estado mexicano de Puebla. Una situación en la que “los caciques” en casi dos siglos o más de dominación —narra Aquiles Córdova—, pese al paso del *zapatismo*, nunca movieron una sola piedra para mejorar la vida de la gente, que incluso impedían la instalación eléctrica pues “los caciques” eran los que vendían las velas al pueblo. También Juanito Rulfo expuso la figura del Cacique, aunque ahora ejerciendo su brutal autoritarismo

desde el valle de las sombras (*Comala*), en una narrativa sobrecogedora que aún logra subyugar a lectores de los días digitales que corren, *Pedro Páramo*. Nos informa la *Wikipedia* que la cinta, *Río Escondido*, mereció los elogios de Jean-Luc Godard.

502 La misma medida de insertar “aclaraciones” al principio del film se la aplicaron a Luis Buñuel, en su película *Los olvidados*.

503 El término *Vulgata* (de la Historia Nacional Mexicana) la ha acuñado el doctor Guy Rozat D. en su larga reflexión sobre el discurso nacionalista de la Conquista de México y se refiere a una versión comprimida, vulgar y perfecta del discurso de la Historia de México, que ha tenido como eje las diversas capas de imposturas discursivas sobre «el indio», desde la generada por las Crónicas de la Conquista, hasta las del discurso antropológico indigenista. Otro doctor, el historiador Enrique Florescano ha sostenido que la versión de la historia que elaboró Diego Rivera en el mural, es la que sirvió de modelo para edificar la “historia de bronce”, una historia “centrada en los grandes hombres y en acontecimientos canonizados por la prédica oficial” en México (Florescano, 2002, pág. 410). En nuestra opinión, en primer lugar, no tiene el mismo peso plantear una reflexión sobre el discurso de la Historia Nacional de México, que plantear una “crítica” de la “versión oficial” de la Historia de México (que sólo la ha suplantado); en segundo lugar, la “versión” de Diego no es exactamente una versión patriótica de la historia de los mexicanos. En todo caso, nos parece que es una insólita versión con pretensiones materialistas históricas de la historia de México, en pleno delirio del pensamiento positivista. Diego parece estar convencido de que su versión es materialista y dialéctica.

504 El «Maestro de América», don Justo Sierra (retratado en el grupo del Partido de los Científicos) que estuvo a cargo del Ministerio de Instrucción Pública bajo el régimen de Porfirio Díaz, había sido maestro de toda la generación del *Ateneo de la Juventud Mexicana*. Don Justo en principio incursionó como cultivador de las letras en la crítica literaria, tejiendo

uno de los mejores prólogos a la poesía de Manuel Gutiérrez Nájera (el bardo mexicano) y vertiendo ahí la explicación del “afrancesamiento de la lírica mexicana” y aplicando una defensa del *Modernismo*, según don Alfonso Reyes, y todo “al margen de las capillas”. Gran orador en las ceremonias oficiales, considerado continuador de la obra de Gabino Barreda (positivismo) en la labor de construir una educación laica. Para don Justo Sierra (siguiendo al poeta, abogado, arqueólogo e historiador y “científico” Alfredo Chavero [1841–1906]), luego de que las poblaciones aborígenes se asentaran y se aglutinaran en civilización en la gran meseta central, vino “La Conquista”, que es este “periodo” de la lucha (de los españoles) con el imperio de los meschicas”, que nos dice “apenas cabe en el siglo XVI”. Hernán Cortés, el “capitán aventurero” (es decir ilegal), el redivivo Alejandro Magno o Constantino el Grande, en cuya persona se “concentró el carácter español”, habría fincado la “denominación bien escogida” de “La Conquista”. “El Conquistador” Cortés junto con Grijalva habrían activado los “funestos presagios” que de entrada “acobardaron” a su contraparte Moctezuma (teoría del “miedo psicológico” de los indios), el ambiguo Emperador de los «meschicas» y pueblos vecinos y sujetos. Don Justo Sierra compara el “horrendo” Templo de Huitzilopochtli con el *Ara* de los romanos (paganos), en donde, en ausencia de Cortés, habrían sido «sacrificados» todos los “prisioneros españoles”, por decisión del “flamante pontífice máximo, Cuauhtémoc (hijo del feroz Ahuizotl)”, quien habría purificado los teocalis (“casas de los falsos dioses”) y que “sin duda (fue el que) coronó al bravo Cuitlahuac”, este último personaje que derrotó en cruenta batalla al “ejército de Cortés” en la llamada “Noche Triste”. En el “recuento de la historia”, esta sería la primera “batalla histórica” no sólo de «los *meschicas*», sino de la Nación Mexicana, y estos personajes, según el discurso nacional, serían “los primeros héroes que nos dieron Patria” (Sierra, 2009, pág. 37). Son por tanto dos figuras, Cuauthémoc y Cuitláhuac, constituyentes de nuestros arquetipos en el mural del Palacio Nacional.

- 505 Los conocimientos del imaginario de historia, de civismo y cultura que cada mexicano promedio va capturando en su memoria, desde la infancia

hasta la adultez, para el cual pintó Rivera sus series de figuras y escenas. Imágenes que fueron fijadas desde luego en la escuela, en los libros de Historia Nacional, en las permanentes versiones de los discursos e imágenes de las ceremonias cívicas, en la prensa diaria, en la cinematografía de género histórico, en las adaptaciones para la Tele Visión; pero también en la familia, en la cotidianidad (nombres de Calles y Avenidas, parques y plazas, estatuas de próceres, etc.) y en el calendario de fiestas nacionales, etc. Juan Rafael Coronel Rivera ha preferido usar, para conceptualizar el mural en cuestión, la categoría de «*Visiones de la Historia de México*», tal vez para distinguir la usual “historia de hechos”, ya que Diego no era precisamente un positivista, ni obviamente un historiador profesional, sino como él lo decía, sólo un hombre que poseía la cultura de “un europeo medio” y por eso tenía sus propias “visones de la historia”, sin descontar que para sus frescos y en especial este del Palacio Nacional hubo de llevar a cabo sus propias investigaciones.

- 506 La clasificación y seccionamiento del relato y los subtítulos, es nuestra, es decir es arbitraria y es con el propósito de tornar más clara la exposición del Guía, hecha en pleno bullicio de los paseantes.
- 507 John Pierpont Morgan Jr. (1867), financiero–filántropo; la Westinghouse Electric fundada en 1886 por George Westinghouse (1846–1914), empresario–inventor; el monopolio de la Sinclair Oil Corporation, es la compañía petrolera fundada por el industrial Harry Ford Sinclair (1876–1956) en 1916; el industrial Cornelius Vanderbilt; John Davison Rockefeller Jr. (1874–1960), industrial–magnate–filántropo; J. R. Coronel Rivera identifica al banquero–industrial–filántropo–coleccionista Andrew Mellon (1855–1937).
- 508 En el Catálogo DIEGO RIVERA. Obra Mural Completa, marcado como el número 155, se afirma que se trata de “un profesor universitario”, refiriendo al doctor Fernando Ocaranza Carmona. Aparentemente hay una escena en donde el doctor Ocaranza —se afirma en el Catálogo— “está enseñando a los estudiantes las doctrinas del socialismo mexicano”. La

información en la marca 155 añade que “la significación se encuentra en la *esvástica* verde, blanca y colorada” (Coronel Rivera, 2007, pág. 229). El doctor Ocaranza fue rector de la Universidad Nacional y de la Escuela Nacional de Medicina y además fue un investigador de la historia de la medicina en México, así como de los archivos de la Orden de los Franciscanos también en México. ¿Por qué el citado doctor estaría en “enseñar las doctrinas del socialismo mexicano”? Se conoce una carta en donde Diego Rivera, el 11 de mayo de 1935, escribe una carta al doctor Fernando Ocaranza, en donde le comunica que por causas de enfermedad y por otros compromisos, el pintor no podría pintar los “frescos en la escalera monumental del primer patio” (La apoteosis de la medicina) de la Escuela de Medicina (la que se encontraba en el edificio del Antiguo Santo Oficio), que a cambio proponía al “mayormente indicado para el trabajo”, el pintor José Clemente Orozco (Moyssén, 1996, págs. 222–223). Parece que Diego se apoyó en el trabajo histórico del doctor Ocaranza para ejecutar tiempo después esta pintura mural de *La historia de la medicina en México. El pueblo en demanda de salud* (1951–1954), para el Hospital de «La Raza» del Seguro Social de Ciudad de México.

- 509 Vamos a extendernos en esta imagen: los del Partido Científico (dictatorial) acaudillados por grupo centras de los tres generales Porfirio Díaz (banda presidencia), Victoriano Huerta (banda presidencia), Manuel Mondragón, en medio de los primeros de sombrero de copa José Yves Limantour. De perfil arzobispo participando aún del poder, doña Carmen Romero Rubio de Díaz, Sebastián Lerdo de Tejada, Sostenes Rocha, el historiador Guillermo Prieto, Gabino Barreda, Justo Sierra. Del lado derecho el Partido Revolucionario (anti reeleccionista), acaudillados por Francisco I. Madera (banda presidencia), en su entorno: José M. Pino Suárez, general Lucio Blanco, J. Sánchez Azcona, Manuel M. Diéguez (trabajador en la huelga de Cananea), José Guadalupe Posadas (libreta y lápiz en mano), Ricardo Flores Magón y en medio José Vasconcelos, frente al martillo obrero Venustiano Carranza (banda presidencia), Pancho Villa (sombrero ancho), José Garibaldi (sombrero cinta roja), Ricardo Flores Magón, general Pascual Orozco, doña Carmen Serdán, general

Emiliano Zapata, Otilio Montaña (cabeza vendada). Debajo de todos ellos, la muchedumbre del pueblo (rostros morenos), con sombreros de palma y portando canastos y huacales, parecen pasar frente a los dos bandos, como si todos los personajes identificables fueran pinturas de un mural (la identidad de todos estos personajes es del dominio público).

510 Sabemos, por versión del propio Diego Rivera, que el obrero señala hacia el muro sur en donde está Carlos Marx y no hacia «la madre Conchita»

511 No es casual que la cinta *Río Escondido*, que nos apoyó para introducir las primeras formas arquetípicas vinculadas al mural de Diego Rivera, al inicio del *filme*, fuese objeto de una “aclaración”, previniendo al público que las imágenes que vería en la pantalla, la historia singular de un “pueblito”, era cosa del pasado del México bárbaro y no del “actual” ya en “vías del desarrollo” (censura pura y dura o auto expiación). Así como tampoco es casual que Dolores del Río haya expresado su “preocupación” y su estupefacción al ver que las autoridades (culturales y políticas), desairaban el estreno de la cinta *Amor indio (María Candelaria)* protagonizado por la Diva. El Indio Fernández la consolaba diciéndole que no era por ella el desaire, sino por él y por Diego Rivera y otros comunistas ahí presentes. Pero tampoco es casual, como lo reveló en su momento Adela Fernández, que la misma Dolores del Río al principio no se había “sentido bien” representando el papel de una india descalza, tomando en cuenta toda su experiencia en la industria de Hollywood, que por esos años buscaba desesperadamente fijar sus propios estereotipos (el *nacimiento de una Nación*, etc.) (Fernández, 1986).

512 Adela Fernández, comentando la película de su padre, recordaba que luego de ver la película, en aquellos años en los que el cine tenía gran fuerza, las jóvenes “progresistas”, si podemos hablar así para fines de la década de 1940, “todas querían ser maestras rurales”, es decir *María Félix*. Una imagen que ha llegado al límite de in-correspondencia con la realidad de los restos de pueblos indios que aún quedan, luego de ser sometidos a multitud de fracasados programas asistencialistas que pretendieron

mantener aislados para preservarlos como “patrimonio cultural”. Por ejemplo, un mundo *maya* que, gozando de fama mundial como pueblo que en su pasado remoto alcanzó altos grados de civilización, pero que hoy vive sumido en la miseria y en la mugre, en Chiapas, en Tabasco, en Yucatán y aún en Guatemala.

- 513 Los ambiguos hombres de “luces” mexicanos o émulos decimonónicos mexicanos de los filósofos de la Ilustración francesa, que oscilaban entre un jacobinismo radical y unas “luces católicas” [sic].
- 514 Mártir de Anglería para hablar de fauna y flora de “las Indias”, formulaba especies de adivinanzas, por ejemplo a los animales: uno «que tiene el cuerpo igual al buey y no es buey». Fernández de Oviedo que sólo puede ver la “naturaleza de las indias” a través de los ojos de Plinio y contrapone “infielos con cristianos”, para decir que muchos “indios son sodomitas” o “viciosos”; Bartolomé de las Casas que “defiende” a “los indios” contra el argumento de Aristóteles de que existen hombres que son “esclavos por naturaleza”.
- 515 Recientemente Guy Rozat, entre multitud de reflexiones más, mostró que en los relatos de la Conquista de Hernán Cortés, que efectivamente se movía entre las dos denominaciones (la de “los naturales” y la de “los indios”), eventualmente llegó a usar la categoría de “indígenas”. En sus Cartas de Relación, lo primero que ve “el conquistador” en Cozumel o Yucatán, son “gentes” “vasallos” de sus “Muy poderosos... muy católicos, reyes y señores”. Es “normal” que H. Cortés hable de monarcas y de vasallos, incluso que los cronistas “discernieran” que entre “los naturales” había una “estratificación social”, como por ejemplo “nobles y plebeyos”, etc., a la usanza europea (pero con signo negativo), aunque ya en “los hechos consumados”, en la instalación del “nuevo reino” de los Monarcas españoles, los naturales empezaron a ser denominados por igual, todos bajo el generalizador de «indios», mientras adoptaban el de «peninsulares» para sí mismos. Entonces el problema que se le planteó a la sociedad novohispana inicialmente fue el de los métodos de cristianización que

debían aplicar, para lo cual levantaron “institutos” como el Colegio de Santiago Tlatelolco. Cuando se intensificaron los contactos y las mezclas de sangre, inventaron todo un sofisticado sistema llamado de “las castas”, para tener un “control social”, lo cual iba a requerir la construcción de otra imagen. Y aquí sí hay todo un catálogo complejo que ha quedado consignado en las llamadas “pinturas de castas”. Pero la imagen más económica fue uniformar a todos con el calzón y el camisón blanco, que subsistió más allá del sistema colonial, como se puede ver en los *frescos* de Diego Rivera, nuestro pintor.

- 516 De la reproducción del texto *INDIOS* que se hizo en dos partes, sólo hemos podido leer la primera, de la cual sacamos esta perla de don Guillermo Prieto, cuyo retrato, con todo y su gorro frigio, pintó Diego Rivera en el *fresco* de Palacio Nacional (Prieto, 1930, págs. 233–253).
- 517 En México, estas teorías llegaron sobre todo con “los viajeros” científicos, taxidermistas, mineralogistas, etc. muy bien representados por ejemplo en la persona del expedicionario y sabio alemán Alexander von Humboldt. Pero todas estas “teorías” en realidad tienen fuentes más lejanas. Se pueden ver en el ya clásico libro de Michele Duchet, *Antropología e historia en el siglo de las luces*, en donde el autor francés analiza profusamente el origen del racismo, para sorpresa de los filo ilustrados, en autores como Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvecio y Diderot. (Duchet, 1975).
- 518 Para Guillermo Prieto y sus contemporáneos el catolicismo, obviamente monoteísta, es perfectamente normal y es una prueba del elemento civilizatorio que venía implícito en la empresa de Conquista. A esta parte “no militar”, la historiografía la ha conceptualizado como «Conquista Espiritual», un medio que usaron los evangelizadores para acercar a “los naturales” o “indios” a la civilización.
- 519 El “orgullo” del dominio español tendría su contraparte en la “degradación” de los dominados, es decir los indios que se resistieron a “confundirse” con los españoles ¿o mezclarse? Ha sido en la postrevolución, en



el paroxismo del nacionalismo, cuando se emplea la palabra «mestizaje» y luego de un siglo de forja de la defensa nacional, patriótica contra el invasor, queda fijada el complejo término del “orgullo mexicano”.

520 En otro lugar de sus Lecciones, Guillermo Prieto es contundente cuando califica las prácticas indias de “resistencia de sangre”, como “extravagantes” y en algunos casos “realmente criminales”. Dice Prieto: «Injertada la religión católica en la idolatría profesada por nuestros indios, el fruto de este injerto no puede ser más repugnante». Hasta el momento, el de Prieto, los que han dirigido a los indios «movidos sólo por el mezquino interés no han procurado nunca hacérselas desechar».

521 Y ahora podemos observar que “la teoría de la resistencia de raza”, en realidad constituye un enmascaramiento que, en el texto *INDIOS* nos es presentado en un lenguaje pseudo-médico o de una supuesta preocupación sanitaria, que genera y recrea las imágenes a partir de estos relatos costumbristas de los hombres de luces que las dirigen hacia la gente de razón. Y tiene que repensarse la idea que se ha manejado por los investigadores modernos, cuando creen ver en estos relatos o en esta literatura los supletorios de “las ciencias sociales” y en los autores de los mismos a unos teóricos de “la desigualdad social”. Al menos esta es nuestra hipótesis, que en este caso de “los relatos costumbristas” decimonónicos, que tienen su tradición en Francia y en España, no tienen el propósito deliberado de mostrarnos un “mundo objetivo”, que —como dice G. Rozat— la mirada costumbrista “que se presentaba como la realidad era sólo una construcción imaginaria de esa realidad, hecha con ciertos fines desde un cierto lugar”. Pero al mismo tiempo: si hay una coincidencia de estos cuadros costumbristas con las primeras “descripciones etnológicas” es porque “se está portando una nueva mirada sobre el mundo, los hombres y la naturaleza” (Rozat, 2001, pág. 402). El testimonio de esto es la fotografía, cierto, pero también la “revolución de la mirada” que se verificaba en la pintura.

522 Estamos obligados a decir que la Revista *Contemporáneos*, por los números que pudimos consultar y que algunos ejemplares de esta Revista, los cuales fueron reunidos y publicados por el Fondo de Cultura Económica (edición ya desclasificada), en efecto, incorporaron la discusión que ya estaba en el ambiente nacionalista ante y postrevolucionario en torno al tema de los *indios*. A veces intercalando este tipo de textos como los de don Guillermo, pero a veces también otros textos presuntamente “prehispanicos” (regularmente extractados de los códices y crónicas facturados por fray Diego Durán o por su compañero espiritual, pastoral y doctrinal fray Bernardino de Sahagún), en donde, los modernos escritores, trataban más o menos de probar que los antiguos mexicanos también habían dado muestras precisamente de ser una alta civilización, que contó con todo un “panteón” (azteca), una “religión”, una “teogonía”, pero que tenía más bien características de ser una “religión panteísta” o en todo caso visos de un “pensamiento filosófico”, pues “admitían la inmortalidad de la energía y de la materia”, es decir, según este discurso del pensamiento azteca, este pueblo incluso había hecho uso de la *razón*. Por ejemplo, el artículo, que apareció junto con la reproducción de *INDIOS* de don Guillermo y que se titula *Filosofía de los Antiguos Mexicanos*, por Salvador Domínguez Assiayn, que a nuestro juicio, al aparecer contiguo al texto *INDIOS*, es un intento de *Contemporáneos* por “presentar las dos caras”, la de un indio civilizado y la de un indio degradado. El texto de Domínguez Assiayn apareció, como decimos, en el mismo número de la Revista *Contemporáneos* (Domínguez Assiayn, 1930). El Dr. Miguel León Portilla no acepta del todo el trabajo de Domínguez Assiayn, pues según él, este no indica “sus fuentes”; en cambio afirma que en este campo el precursor fue Samuel Ramos. Pero el que fue más consistente pues además era un conocedor del náhuatl fue su pariente el Dr. Ángel María Garibay, y además Alfonso Caso y desde luego él mismo (Portilla León). Por nuestra parte y ateniéndonos a nuestra lectura de Jean–Pierre Vernant, sabemos que el «pensamiento positivo» es irreductible a los Presocráticos.

523 Por nuestra parte nos atrevemos a pensar que esto formaba parte de un programa de crítica y debate hacia las posiciones indianistas dentro

del arte. La Revista *Contemporáneos*, incluía este tipo de textos locales, pero también internacionales, los cuales estaban ligados al tema del arte contemporáneo. Recordemos que Diego Rivera afirmó que habían contratado a un español, Maroto, para que este hiciera polvo su obra. En la misma Revista, publicaban elogios hacia los pintores que Rivera a su vez clasificaba como artífices del “arte de la batea”, que habían sido, desde el principio, los “más aceptados” con José Vasconcelos, por ejemplo Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Carlos Mérida, los del propio Jean Charlot, etc.

- 524 En el centro de México, fue muy usada la palabra *petate* (*petatl* en lengua náhuatl), y todos sabían que cuando se aludía, esta palabra se refería a la “cama” en que los indios dormían dentro de sus *jacales* (sus casas), una rudimentaria estera confeccionada con hojas de palma. El sombrero de *petate*, tendría que ser de la misma fibra pero más rebajado (del grosor del conocido sombrero panameño). En todo caso, la “cama” de *petate* forma parte del mismo conjunto de este cliché del indio, que al morir ahí mismo era “velado” y envuelto para ser enterrado, haciéndose popular la frase *petatearse*, o sea morir.
- 525 Se refiere a las embarcaciones (*trajineras*) que navegaban en los aún múltiples canales, restos de lo que otrora fuera la gran laguna de México–Tenochtitlán. Los barqueros les ponían nombres expresivos, mostrando “afecto” por su fuente de trabajo, o como si se tratara de una joven bella. Los ‘paseos de Santa Anita’, perduraron hasta las primeras décadas del siglo xx. En un pueblo, a un lado de este canal, Alfredo Ramos Martínez instaló su ‘Barbizón’ o primera Escuela de Pintura al Aire Libre.
- 526 Niceto de Zamacois, historiador, literato y periodista que nació en Vizcaya España, emigró a México en 1840. Sus textos han sido reunidos en 20 tomos, rotulados como *Historia de México*, sin duda una pieza de historiografía digna de estudio para desentrañar los sedimentos arqueológicos del discurso de la historia nacional o los procesos ‘identitarios’ de la población de México en el siglo xix.

527 Desde luego, estamos partiendo de una premisa: hay figuras anónimas que representan “al pueblo llano” y otras que son claramente identificables debido a sus diversos papeles protagónicos en la Historia o en la Epopeya, como le decía Bertram D. Wolfe. En la epopeya más famosa, la *Iliada* y la *Odisea*, en la estructura de este primitivo relato, es claro que el protagonismo corre a cargo de *los héroes* (y de *los olímpicos* que los animan o desaniman), mientras que “el pueblo llano” permanece sólo como “telón de fondo” y cuando es el caso que uno de estos, como Eumeo “el porquerizo”, ha pretendido ponerse en el centro de la escena, Ulises le ha ordenado que se calle, aunque lo considere un “porquerizo noble”. En la epopeya homérica, “El pueblo” estructuralmente hablando no tienen “personalidad” (Finley, 1999). En el caso de Homero, el rapsoda canta la (cólera de Aquiles) epopeya de los pueblos convocados por Agamenón que vencieron a los troyanos, pero sobre todo canta para los *aristoi* las hazañas de *los héroes*, de cuyo *arquetipo* «el Poeta» procede a delinear los contornos, a partir de la mítica raza de los *héroes* (fama por hazañas, riqueza por poder, etc.) El mismo Diego concibe que esto ha pasado con la Historia de los pueblos del mundo, al menos hasta el advenimiento del proletariado y su cerebro Karl Marx, y ahora Diego se convierte en rapsoda de este nuevo héroe que es “el pueblo” no solamente mexicano, sino el pueblo del proletariado internacional. O como años más adelante escribiría José Revueltas: a propósito del remoto pasado «Nos proponemos, dentro de un terreno mucho menos inseguro que ése, narrar tan sólo las vicisitudes, los dolores, los desengaños y las esperanzas de México, verdadero Ulises en viaje sin medida —y tan fantástico como el de los Argonautas— hacia su integración nacional, hacia su vellocino de oro» (Revueltas, 1985, pág. 18).

528 El historiador hegeliano-marxista conceptualizaría esta figura como «sujeto colectivo», pero, ¿el pintor?

529 El *tianguis*, es el mercado popular en donde los campesinos bajaban sus mercaderías, generalmente verduras, frutas, aves, puercos, utensilios y

herramientas rudimentarias confeccionadas a partir del mismo hábitat, de la misma naturaleza.

- 530 Aztlán, Aztacoalco, Tocolco, Oztotlan, Mizquillahualla, Xalpan... Papatlac, Tzonpanco, Apazco... y así, hasta llegar a Culuhacan y Azcapotzalco, que “los sabios” de los siglos XVIII y XIX (Clavijero–Humboldt–Ramírez, Orozco y Berra, etc.) dedujeron de sus divergentes interpretaciones del famoso *Códice Boturini* o «Tira de la Peregrinación» (Orozco y Berra, *Historia Antigua y de las Culturas Aborígenes de México*, 1954). Las más remotas “fuentes históricas” que hoy siguen siendo objeto de interpretación, tratando de conectar imágenes y manuscritos con “la realidad” geográfica, aunque debemos decir que en nuestros días ha ido ganando terreno el análisis simbólico y el reconocimiento de que no se trata de puros y duros documentos prehispánicos (Johansson K., 2007).
- 531 Para nuestro brevísimo resumen de la peregrinación azteca Aztlán–Tenochtitlan, hemos tomado figuras y expresiones del escritor don Heriberto Frías (1870–1925), autor de *Tomóchic* (1895), *Leyendas Históricas Mexicanas* (1899), *Biblioteca del Niño Mexicano*, *Misérias de México* (1916), *¿Águila o sol?* (1923) (1870–1925), que en su momento fueron redactadas para un público lector de *Periódicos* (El Tiempo, El País, El Demócrata, El Noticioso, etc.), cuando, nos dice Antonio Saborit, México estaba “a un paso de la fuerte masificación de la prensa y su puesta al día con la maquinaria que la hizo posible”, (Frías, 2006). También de la enciclopedia del cartógrafo, paleógrafo e historiador don Manuel Orozco y Berra (1810–1881) rotulada como *Historia Antigua y de las Cultura de México* (Orozco y Berra, *Historia Antigua y de las Culturas Aborígenes de México*, 1954). No estamos afirmando que estas fueron “las fuentes” de Diego Rivera, pero sí que es factible que estaban en el imaginario histórico y pre hispanista mexicano de los hombres de su generación.
- 532 A finales del siglo XIX y en el alba del XX, Heriberto Frías dio un nuevo acabamiento a la Historia Patria decimonónica, cimentándola con un buen nutrido acervo de *leyendas antiguas mexicanas*. La serie sería publicada,

más allá del propio don Heriberto, en ediciones populares que hoy son el rico material de los investigadores que reflexionan sobre las fuentes culturales que “los niños” han bebido de la Escuela Elemental Pública y que sin duda en su momento impactaron en la representación o imaginario de “la identidad nacional”, poco más allá de la mitad del siglo xx. La peregrinación e imperio azteca, el rey poeta Nezahualcóyotl, la triple alianza y los belicosos aztecas, los presagios y el retorno de Quetzalcóatl, la traidora Malinche y los traidores tlaxcaltecas, el acobardamiento de Moctezuma II, la batalla de la Noche triste, los héroes de la resistencia Cuitláhuac y Cuauthémoc, el tormento de Cuauthémoc, y un largo etcétera, que va a extenderse hacia “el huracán de la Revolución Mexicana” y la entrada de México en el escenario de las guerras mundiales. Aún no terminan los autobuses escolares que llegan a un límite del Cerro del Castillo de Chapultepec, para visitar el Museo del Caracol en donde se exhibe la misma Historia Patria pero en la modalidad de maquetas y ‘audioramas’, tecnología que impactaba en la niñez de los años 1960 (ignoramos si el museo ha actualizado su instalación y el concepto, pero lo dudamos). Todos estos clichés que en su momento también fueron plasmados a su modo a grandes rasgos pero con mucho colorido y nitidez en el Mural de Diego Rivera. Nuestro guía de Palacio Nacional, cuando en su público hay niños suele aplicarles fugaces exámenes de Historia Mexicana, preguntando quién es tal figura, invariablemente la pregunta por el “viejito calvo”, el “cura” don Miguel Hidalgo, ante la turbación de los niños y muchas veces de los propios adultos que los acompañan. Es un eco lejano de la intención de la vieja SEP por fomentar entre la niñez mexicana “el amor a la Patria y la admiración por los héroes”. La Biblioteca que fue editada (1900) por Carlo y Alessandro Maucci, recientemente ha sido reeditada, reproduciendo en las portadas los grabados de José Guadalupe Posada. El relato romántico, a veces social, la caricatura, el ensueño.

- 533 Los cronistas suelen pintar cuadros abundantes, monótonas descripciones en donde hablan de estas “guerras que se asían entre sí”, en las cuales hay “pactos”: si el enemigo acepta su rendición se garantiza la vida como

“esclavo o vasallo”, dándole muerte si se resistía e incluso comerlo. A medida que el relato se acerca al encumbramiento de los aztecas, los cuadros se vuelven más espeluznantes, pues ya no “respetan” ni a las mujeres, ni a los niños. Hay que recordar que en las guerras de los romanos contra los bárbaros, también los césares a veces eran “magnánimos”. Pero no queremos decir que tanto en la guerra prehispánica como en la guerra romana o medieval se daban los mismos actos de barbarie o de magnanimidad (la guerra medieval tenía más reglas); sino que los cronistas tenían, para “interpretar lo que veían”, los textos latinos de la caída de Roma y los propiamente bíblicos de la caída de Jerusalén, con los cuales confeccionan y entretajan sus relatos de la *Conquista de México*. Don Manuel Orozco y Berra hace ese tipo de comparaciones, planteando, a propósito de su escepticismo en cuanto al “número de sacrificios humanos”, que tanto el sacrificio del enemigo, como la antropofagia o “canibalismo” son espeluznantes fenómenos Universales, insiste, no exclusivos de los prehispánicos (Orozco y Berra, *Historia Antigua y de las Culturas Aborígenes de México*, 1954, págs. 219–233).

- 534 Los intérpretes coinciden en decir que se trata de un español, pues aunque sólo se le ve el tórax abierto y sangrante, es un cuerpo “blanco”. Igual podría ser la palidez de la muerte. Pero conociendo a Diego...
- 535 Pese al carácter solemne del tema y del lugar en que está representada la escena, no descartamos tampoco el carácter anti-solemne del propio pintor, pues no hay que olvidar que Diego, en París, se había él mismo, hecho fama de “comer carne humana” (March, 1991). Diego enfrentaba de esta manera el “imaginario salvaje europeo” que pesaba sobre los mexicanos, como unos in-evolucionados.
- 536 José Vasconcelos, en su acostumbrado pro hispanismo (que no soportaban Diego Rivera y todos los “indigenistas” que sospechamos nosotros no han leído atentamente la *Raza Cósmica*), decía que en vez de levantar “tantas estatuas de generales” que nunca supieron pelear contra el extranjero, habría que levantar en nuestras plazas y en parques “el monumento

al primer borrico de los que trajo la conquista”. Según don José, esto reivindicaría “las fuerzas que han levantado al indio, en vez de los que sólo le aconsejan odio y lo explotan”. Y agrega, el *ateneísta*, el maestro y el pro hispanista que llevaba adentro don José: «Enseñaríamos de esta suerte al indio a honrar lo que transformó el ambiente miserable que en nuestra patria prevalecía antes de la conquista (¡¿?!). Lea cualquiera las crónicas de la conquista; era costumbre, reconocen todos los cronistas, que cada pueblo, cada parcialidad, cada cacique, dispusiese de uno o varios centenares de tamemes, es decir, indios destinados al oficio de bestias de carga, esclavos que sustituían al burro. Y todavía en territorios a donde no penetró la conquista, como en ciertos sitios del interior de Chiapas, subsisten los tamemes, el transporte se hace a hombros de indios». Y remata Vasconcelos: «Si en vez de tanto discurso de agitadores sin conciencia algún buen alcalde les hubiese llevado, en pleno siglo xx, lo que los españoles repartían por el continente desde el siglo xvi, caballos y borricos, ya se habrían acabado todos los tamemes. El burrito africano, el asno español, llegaron a estas tierras a ofrecer su lomo paciente para alivio de los tamemes indios» (Vasconcelos, Breve Historia de México, 1998, págs. 130–131). Este “indio” pre y pos hispánico que se construye don José, es revelador del mismo arquetipo del indio como “miserable”, “esclavo”, “bestia de carga” que prevalece en el fresco de Diego Rivera, sólo que el “indio” del pintor ahí es convocado, “agitado”, para sublevarse de la explotación que muy bien advierte y reconoce don José, que aún prevalecía en lugares remotos y perdidos de México. A propósito, José Vasconcelos en su Breve Historia de México, reconoce también que sus capítulos prehispánicos y coloniales los redactó en su auto exilio en los Estados Unidos, sin contar con las rigurosas fuentes (apenas con algunas Crónicas, tal vez con las del soldado Bernal Díaz del Castillo, figura a la que él admira junto a la de Hernán Cortés). Pero en su versión de ensayista de la Historia, escrita en tres meses, no hay duda que resaltan también las mismas imágenes o arquetipos que Diego plasmó en el Mural, con algo más que el improvisado historiador, ese gran apasionado que fue de México, don José Vasconcelos.



- 537 La entrevista la hicieron en Nueva York y la publicaron en *Times* y en México la citó Mateo Podan en su columna ADMONITORIAS, como *Una entrevista a Diego*. No tenemos el nombre del periódico, sólo es un recorte de periódico con fecha 25 de febrero de 1938. La caracterización de la situación que aludimos se puede ver en su artículo del propio Diego Rivera, simplemente titulado *La situación actual en México*, originalmente publicado en *El Libertador* No. 12 del 1º de Junio de 1927 (Campos de la Rosa, 1999, págs. 21–30).
- 538 A Fernando Ocaranza (1876–1965) el presidente Lázaro Cárdenas lo nombró rector de la Universidad Nacional Autónoma de México para el año 1934–1935. Presionado por el Consejo Universitario, Ocaranza tuvo que presentar su renuncia. No tenemos clara esta historia, pero Ocaranza volvió a aparecer en la vida artística de Diego Rivera en la época en que pintó los murales sobre la Historia de la Medicina en México.
- 539 Podríamos hablar largamente de la actitud de las figuras a través de los múltiples y diversos rostros pintados en el Mural, desde los enmascarados, solemnes, fieros, burlescos, etc. Sólo queremos advertir estos dos rostros que están al final del Mural, como si Diego quisiera mostrarnos su propia anti-solemnidad ante todo lo que ha pintado. Los jóvenes proletarios se ríen de los nazis que están a sus espaldas y Diego también.
- 540 La llamada *Cristiada* o *Guerra Cristera*, es uno de estos “No episodios” de la Historia Nacional”, es decir, del tipo de eventos que deciden callar “los vencedores” de una determinada historia, en este caso el de “los vencedores” de la Revolución Mexicana, aunque tampoco se puede decir que la Iglesia y los Caballeros de Colón fueron aquí “los vencidos”. El tema fue destapado a mediados de la década de 1960’s por el historiador Jean Meyer (1942), quien escribió su tesis doctoral sobre el tema que hasta esos años se mantenía como “asunto archivado” (Meyer, 1994). Meyer concluye que el movimiento cristero con todo y que las bases de su ejército era campesinas, no fue propiamente un movimiento agrarista; pero que a pesar de ir llevado de la figura mesiánica de Cristo-Rey.

Tampoco se puede considerar un movimiento político o sinarquista, simplemente habría sido un levantamiento “autónomo” y campesino del pueblo mexicano, que se sintió agraviado y afectado en sus intereses por el Estado; concretamente del gobierno de Plutarco Elías Calles, quien en supuesto arranque jacobino, habría “mandado cerrar las iglesias”. Los propios Caballeros de Colón, hoy refieren la historia de Jean Meyer, para reclamar un lugar no sólo en la “epopeya del pueblo mexicano”, sino que incluso hablan de este movimiento como la “otra epopeya” o “la verdadera epopeya” del pueblo mexicano. Los Caballeros de Colón ha conseguido que el Vaticano canonizara a ciertos sacerdotes que en su momento fueron fusilados por el régimen revolucionario del general Plutarco. Diego Rivera, en el fresco, ve en estos personajes a la reacción o ultraderecha, pernicioso para el pueblo mexicano, pues fomentaban el fanatismo religioso del pueblo mexicano, a cambio de la salvación en “una Patria Celestial”.

- 541 Publicaron *Defensa, Hombre Libre, Omega*. Los de la Revista de tendencia comunista *Frente a Frente* señalaron fehacientemente a Gerardo Murillo, “el Dr. Atl”, como intermediario mexicano de estas publicaciones, con todo y que había sido amigo de judíos de izquierda como Alfonso Goldschmit. Otro de los acusados de propagandistas del fascismo fue José Vasconcelos. Los nazis también se valieron de la propaganda, revistas cinematográficas alemanas, carteles, lienzos, explotaron “la hora de música alemana en la radiodifusora XEW para la propaganda fascista” (Anónimo, 1936)
- 542 Estos dos discutibles delitos, latrofacioso y sedicioso, fueron frecuentemente aplicados por el gobierno del general Porfirio Díaz, a medida que crecía la sublevación contra su régimen dictatorial. La literatura realista decimonónica, por ejemplo la del canario Benito Pérez Galdós, y la novela social de la revolución mexicana, hicieron uso de los dos sustantivos, por ejemplo en *Los de abajo* (Azuela, 2014), Diego recordó que alguna vez encontró uno de los ejemplares de esta novela, sobre un andamio de la SEP, con dedicatoria para él y autografiada por Mariano Azuela, quien sigilosamente la habría dejado sobre el tablón del andamio.

- 543 La Revista *Frente a Frente*, que fue el Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, dedicó el Número 3, de Mayo de 1936, a denunciar las operaciones del “Pulpo Pardo” en México. En este número tres, publicó fotografías–fragmentos del mural *Faschismo* de Pablo O’Higgins, que este pintó en el Mercado “Abelardo Rodríguez”.
- 544 La película, ambiguamente fuera de lo común, ha permanecido “enlatada”, casi nunca exhibida en “la pantalla chica”, medio que siempre ha sido utilizado para darle al pueblo de México su dosis de ‘entretenimiento’ con un cine plagado de estereotipos de indios virginales, charros valentones, trabajadores honestos, madres abnegadas, galanes religiosos, prostitutas endulcoradas y un largo etcétera. Personajes o figuras cinematográficas que siempre guardan silencio respecto a la atmósfera paternalista y autoritaria que se vivió en México en todas esas décadas de gobiernos pos revolucionarios, en donde estaba entronizada esa “trinidad reaccionaria” que ha pintado Diego Rivera en el Mural, ejecutándolo cuando aún estaba vivo el poder y la influencia de Plutarco Elías Calles y todo lo que este representó y siguió representando, al menos hasta el arribo del ‘Tata’ Lázaro, el general Lázaro Cárdenas y el paternal–autoritarismo se matizó. La película *Dicen que Soy Comunista* se puede ver en la Web (Galindo & Gerzo, 1951).
- 545 Como recuperación de la pintura histórica que era también un género tradicional de la Academia. Una de las reglas era no incluir los también académicos paisajes ya que cada tema se pintaba por separado. Debía dejarse clara la “verdad de la historia”, pues “la historia” siempre “debe corresponder, ajustarse, a un relato preconcebido”, de modo que incluir otros elementos que desviarán podría resultar fatal para el público receptor del “relato pictórico”. Remito a la lectura de *Los Pinceles de la Historia* (Ramírez & Acevedo, 2003).
- 546 En la escalera de la SEP había pintado la escultura de Xochipilli en medio de una tupida selva.

- 547 Sólo queremos anotar que en nuestros días persiste esta “metodología” de hacer coincidir mecánicamente las fuentes con los datos arqueológicos o viceversa. Todo se reduce a pensar que no sólo el mito de Quetzalcóatl es un “mito prehispánico”, sino que existió toda una religión y hasta una filosofía de los antiguos mexicanos. El poeta Octavio Paz llegó a plantear una audaz tesis: luego de teocracias poderosas, arribo de bárbaros del norte, nuevos estados poderosos, fundación de Teotihuacán, Tula y de ahí hasta la fundación de México–Tenochtitlán (ciudad imperial). En la historia de Mesoamérica, hubo agitaciones, revueltas “pero no cambios sustanciales” como lo que hubo en Europa, por ejemplo “la transformación del mundo antiguo por el cristianismo. Los arquetipos culturales fueron esencialmente los mismos desde los olmecas hasta el derrumbe final” (Paz, 2009, págs. 20–47). Una cuestión: según el poeta, ni siquiera Teotihuacán fue un imperio, pues no tuvo capacidad Universal de hacerlo (ver sus *Reflexiones de un intruso*).
- 548 La referencia habitual es la del *Códice Florentino* confeccionado o intervenido por el Muy Reverendo Padre fray Bernardino de Sahagún, cuya construcción del mito de Quetzalcóatl es la más difundida. Además existe su versión en la lengua náhuatl, lo que hace más dramático el relato, que fue estudiado por su homólogo del siglo XIX–XX el padre Ángel María Garibay.
- 549 Don Ángel María Garibay, que es el que ha fijado el relato en castellano, no tiene problema por comparar aquí los mitos indoeuropeos y al propio Homero.
- 550 Solo decimos de paso que los exégetas de estos mitos ven en estos las “causas históricas de la decadencia de Tula”.
- 551 Desde luego Don Ángel intenta hacer su propia exégesis de lo que él proponía se trataba de Literatura Náhuatl, y advertía que ahí existían elementos “épicos”, “zagas”, “historias”, a partir de las cuales se podría hacer la historia antigua de los mexicanos, a través de sus poemas y sus

pinturas. Llegó a aseverar que el “corrido” mexicano podía considerarse “el sucesor de aquellas sagas rítmicas de los antiguos”.

- 552 Teorías decimonónicas, por ejemplo impulsadas por Humboldt, que busca “explicaciones científicas”, queriendo salir de la “explicación bíblica” de “las tribus perdidas de Israel”, cuando el judeocristianismo medía el universo con el cartabón de la Sagrada Escritura. Un recuento de estas teorías se puede ver en Cruz Ariana, en el mismo libro de Orozco y Berra (Ariana, 1954, págs. 166–182).
- 553 Reproduciendo los cronistas hispanos, lo que habían hecho los llamados Padres de la Iglesia con los ‘autores’ greco–latinos, que lentamente los “moralizaron”. La cuestión es que en el México pre colombino, no hay textos greco–latinos, aunque insistan los eruditos mexicanistas en ver a Nezahualcóyotl (par contradictorio de Moctezuma II) como el “rey poeta y filósofo” de Texcoco.
- 554 Del náhuatl al castellano lo traducen como Uno Caña Nuestro Venerable Señor.
- 555 Ver por ejemplo la noticia que publicó Tibol en la Revista Proceso en abril de 1990, en dónde se afirma que en 1954, como parte de su reingreso al Partido Comunista, le preguntaron si había pertenecido a alguna organización secreta como las de los Masones, a lo cual Diego contestó que no, pues él sólo había sido comisionado, junto con J. A. Mella, por el partido para investigar los métodos de penetración del Imperialismo yanqui en México y había ingresado a La Hermandad por medio de un funcionario del gobierno, Gilberto Loyo (Tibol, 1990).
- 556 En su momento José Vasconcelos se expresó muy mal de Manuel Gamio a quien consideró un rival al cual le habían puesto como sustituto, pero que no estaba a su altura. Don José, que había escrito *La Raza Cósmica*, ya había hecho su propia propuesta para “integrar” nacionalmente a los pueblos de indios, lo cual iniciaba por consumir la castellanización

iniciada por los evangelizadores en el siglo xvi. Gamio hizo a un lado los métodos vasconcelianos e impulsó los de la Escuela Americana de Franz Boas.

557 El atormentado pintor zacatecano Francisco Goitia, participó en la ilustración del Libro sobre Teotihuacán. Dentro de esta fiebre por la búsqueda esotérica de “los verdaderos mexicanos”, produjo óleos con los títulos siguientes, muy elocuentes: El velorio, El indio triste, El niño indígena, La danza indígena, La pirámide del Sol, Tata Jesucristo. Sobre esta última obra, Alfonso de Neuvillate recuerda las palabras de Justino Fernández: «Siempre que alguien se acerca a ella, si es mexicano se reconoce a sí mismo y si es extranjero le suspende el aliento, porque se encuentra frente a frente, así de sopetón, con lo más profundo y patético del espíritu de México. Y no es poca cosa... Goitia ha creado en esta obra la belleza trágica, la más verdadera [...] que está en el fondo de todas las demás [...] que nos muestra y acerca a lo que es nuestra realidad; la vida y la muerte... un rostro y un gesto como el que ahí se encuentra en vano se buscará en vano se encontrará en la pintura europea (De Neuvillate, 1964, págs. 43-44).

558 La leyenda de Quetzalcóatl está vinculada con la otra leyenda que la misma historiografía decimonónica identificó como la de «Los soles cosmogónicos y la edad del Mundo», que también se basa en la fuentes de los Cronistas y en donde destaca en este caso el conocido Códice Vaticano. Los dioses han apagado 4 soles, o 4 edades del hombre y las mismas veces los hombres han sido restablecidos. Han sido 4 catástrofes o cataclismos desde diluvios hasta rajaduras de la tierra y erupciones de volcanes. Cada una ha tenido una duración. A partir de aquí, las conjeturas de los sabios decimonónicos y de buena parte de los del siglo xx tratan de ajustar el computo, pues dando con el punto “temporal” se podrá determinar cuando inició y cuando finalizará el Quinto Sol y toda la conjetura termina haciendo coincidir la quinta catástrofe con la llegada del “blanco y barbado” Hernán Cortés, al que han confundido Moctezuma II y compañía con Quetzalcóatl.

- 559 En nuestra opinión, esta organización (órdenes) que los estudiosos la sitúan a nivel de profesar una «idea filosófica», si se observa de cerca, sus caminos iniciáticos, tienen semejanza con aquellas sectas de los pitagóricos y aún del pensamiento o metafísica de Parménides.
- 560 No pretendemos simplemente subestimar el trabajo arqueológico generado por la investigación, sólo mostramos que hay usos de la leyenda. Remitimos a los ensayos de don Román Piña Chan sobre Quetzalcóatl, el arqueológico y el de la leyenda, que hizo un magnífico resumen de la investigación y lo presentó desde 1977, desde luego hay más trabajos a “la luz” de nuevas excavaciones en Teotihuacán (Piña Chan, 2012). Pero también y en contraparte, queremos remitir a otro autor, a Guy Rozat en su larga reflexión sobre *Los indios imaginarios, indios reales...* (Rozat Dupeyron, 2002).
- 561 Para los nombres en náhuatl de las armas y de la identificación de los guerreros mexicas, hemos seguido el facsímil del Dr. Antonio Peñafiel, que no oculta su admiración por los valerosos mexicas, en especial de Cuauthémotzin. El Dr. Peñafiel lo publicó en 1903 (Peñafiel, 2015).
- 562 ¿Tal vez Pedro de Alvarado, Cristóbal de Olíd, Gonzalo de Sandoval? No lo sabemos pues Diego Rivera no les ha dado rostro, tal vez porque le interesa resaltar la figura del capitán don Hernán Cortés, la cual sin duda resalta en el centro de todo este escenario de la batalla.
- 563 Es contradictoria la recepción de la imagen de Hernán Cortés. Si se ve dentro del discurso Nacional, es interpretado como el “invasor” y “sanguinario” con desplantes de barbarie. Aunque también se le concede que en su fondo, porta la energía acumulada del “carácter español templado en varios siglos de batalla y aventura”, lo cual le impide simplemente llegar a unas nuevas tierras “conquistadas” a nombre de sus Majestades y simplemente dedicarse a sembrar esas tierras. Así lo ha visto en 1869 por ejemplo el Maestro de América, don Justo Sierra (Sierra, 2009, págs. 32–39). Por fuera de la Historia Nacional, está claro que en la ya

desacreditada Historia Universal tiene un lugar inconfundible, pues junto con Cristóbal Colón inauguran un acontecimiento como pocos los hay, “Descubrir y Conquistar” un Nuevo Mundo.

564 De modo que la frase, ya laminada por el discurso nacional, no la acuñó el moderno guerrillero, Ernesto Che Guevara.

565 Existen incluso “biografías” dedicadas a Cuauhtémoc y todo niño mexicano, al menos hasta la década de 1960, tenía que saber que existió un mexicano que resistió “estoicamente” crueles tormentos, ya que le quemaron los pies para conseguir que revelara en dónde se ocultaban el “gran tesoro de Moctezuma”, codiciado por los conquistadores. Como no consiguieron sacarle nada, fue llevado a *las Hibueras* (Centroamérica) por temor a un nuevo levantamiento, en el camino lo vejaron y finalmente los rudos y vulgares soldados españoles lo colgaron de cabeza en una ceiba. Por eso no es extraño que nuestro guía de Palacio Nacional, al estar interpretando el mural de Diego y ante un público infantil, los interrogue sobre dos figuras centrales en el imaginario infantil mexicano (y de los atolondrados funcionarios), y en un especie de examen de historia les pregunte si saben quién es el viejito medio calvo de pelo blanco o el señor que lleva un traje de águila que sostiene una honda. El arquetipo “mexicano” es contundente.

566 El clímax de la acción sucede cuando, tratando de escaparse, seguramente para preparar la contraofensiva según la discursividad nacional, el héroe junto con “la emperatriz” Tecuichpotzin y otros nobles mexicas, es hecho preso por casualidad por un tal Holguín quien lo lleva a Cortés, esperando gran recompensa. Cuauhtémoc se adelanta a Holguín, le dice que es su prisionero, pero le pide trate con respeto a la “emperatriz” y a las damas; a continuación acerca su mano a la cintura de Cortés y le dice: “puesto que no he sabido defender a mi pueblo, toma tu puñal y mátame”.

567 El relato es conocido por los mexicanos desde su “tierna infancia”, con diversidad de matices. Nosotros aquí hemos empleado la memoria colectiva



y directamente la vulgata que despliega don Antonio Peñafiel en sus “cuadros históricos para la pintura”, que ya es ajeno a la lógica de la Historia Salvífica, pero bien inscrito en la Historia Cívica, su versión no debió resultar extraña para Diego Rivera (Peñafiel, 2015, págs. 123–127).

- 568 Hay que precisar. Se trata de un arquetipo, en efecto. Pero en la medida que ya no pertenece a la lógica de una Historia Salvífica, sino de una Historia Nacional y máxime tratándose de la monumental representación de una Historia materialista, en clave Diego Rivera, ahora se trata de un nuevo sujeto de la historia, es decir que ahora está impulsado por los resortes de la historia nacional o social. Con la salvedad que hemos hecho, que estos personajes apenas alcanzan el estatuto de «históricos».
- 569 Los exégetas modernos de las crónicas, han dado también muchas vueltas tratando de ajustar al “matrimonio” indio, al que incluso clasifican como mayormente estructurado que el matrimonio cristiano, como lo hace por ejemplo don Antonio Peñafiel. Los antropohistoriadores tienen mucha tarea en este capítulo de la historia del matrimonio en México.
- 570 Para ver con mucho más detalle el papel que la representación de la Malinche ha jugado en el discurso de la Historia Nacional, ver un estudio de Fernanda Núñez, *La Malinche: de la historia al mito* (Núñez Becerra, 1998).
- 571 Como dice Fernanda Núñez, es un teatro que no está claro para que lo representa Bernal, pues en “los cuatro años” que traían a los maltrechos prisioneros, cuando ya habían sido “bautizados”, tendrían que “saber” y “entender”, por cuenta propia que “habían de arrepentirse de sus pecados” (Núñez Becerra, 1998, pág. 37). Para los franciscanos y para doña Marina, esto es lo grave, pues es pecado mortal no arrepentirse. Siendo tan estoico como era, en el relato, Cuauthemotzin, ya tan “degradado” a esas alturas, qué más le daba morir en pecado.

- 572 Ver artículo de Guy Rozat La invención de Cuauhtémoc (Rozat, La invención de Cuauhtémoc. Cuauhtémoc. Tan cerca y tan lejos, 2012).
- 573 Por ejemplo, llevando su “analogía” al extremo, para refrendar su gran estima por lo mexicano: «Las instituciones del Imperio de Tenochtitlán eran sabias y bien calculadas, como no lo eran las del de Rómulo, que a cada paso se variaban. En cerca de dos siglos de existencia tuvo Tenochtitlán once soberanos, todos elegidos por una elección regular y bien combinada, al paso que Roma en casi dos siglos y medio o poco más tuvo apenas un monarca y también seis tiranos, cuyo nombramiento tumultuoso era siempre ganado por el hombre más ávido de poder. México tenía también sus establecimientos de instrucción pública para jóvenes de ambos sexos, tenía como Roma sus vestales, y como el cristianismo sus vírgenes consagradas a la divinidad: tenía por último sus matronas que pudieran brillar en nuestros tiempos» (Peñañiel, Algunos cuadros históricos para la pintura, 2015, pág. 112).
- 574 Que ya lo había ensayado por ejemplo Don Samuel Ramos (1897–1959) en *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934). Luego Octavio Paz publicaría *El laberinto de la soledad* (1950) y se reconocería deudor del primero. Reduciendo al máximo a don Samuel: es vago hablar de una “cultura mexicana”, es más bien una “cultura derivada”, se ha “alimentado de la cultura europea”, al hacerse independientes los de la minoría “ilustrada” del XIX identifican cultura con cultura europea (no hispana) y así se fugan de su propia tierra y llegan incluso a despreciar “la realidad de su patria”, generándose una “auto denigración”, detonando lo que sería este fenómeno del “malinchismo”. Don Samuel va más lejos, pero lo dejamos aquí, sólo añadimos que en su momento hizo una defensa, en la Revista *Contemporáneos*, de la obra muralística de Diego Rivera (Ramos, 1987, págs. 19–46). No está “demostrado” que los descendientes de los tlaxcaltecas, ni que todas las mujeres desposadas con los españoles, inmersos en una historia en clave de moral cristiana, hayan padecido esta “autodenigración” (ahí tenemos todo el tema de “las castas”). Si hay “autodenigración” o desprecio a “lo propio de la tierra”, esto nace seguramente

con lo contrario, la sobrestimación de la tierra, pero más precisamente de la Patria (discurso del Estado Nación), pues sí que es muy válida una filia por la tierra oriunda, sin quedarse atrapados en “laberintos solitarios”, o en “jaulas melancólicas”.

- 575 Una de las calles aledañas al Palacio de Hernán Cortés de Cuernavaca, actualmente el Museo Histórico Regional de Morelos (INAH), de esa ciudad de acogedor clima cálido, lleva por nombre Dwight Morrow. El primer contacto que Diego Rivera había tenido con el embajador, no había sido de ninguna manera grato, pues, con motivo de aquella manifestación del 1º. de Mayo de 1929, al protestar frente a la embajada norteamericana, fueron reprimidos por la policía con saldo de obreros heridos. Diego personalmente interpuso una demanda acusando al Sr. Morrow de haber sido el instigador de la violencia. Poco después, en octubre del mismo año, el embajador envió a un emisario con una misión al Palacio Nacional, William Spratlilng, un gringo amigo de Diego, a Palacio Nacional, en donde ya el voluminoso pintor estaba trepado en los andamios pintando *México Antiguo*, y le propuso pintar un Mural en la Ciudad de la Eterna Primavera. Bajo condiciones que Diego planteó y que le fueron concedidas (plena libertad del artista y seguridad personal), el pintor aceptó y se puso a trabajar conjuntamente en los dos Palacios (que en el pasado habían sido proyectados por el mismo Conquistador, imágenes que luego Diego plasmó en uno y otro, consciente el pintor del símbolo independentista que la construcción misma implicó en su tiempo, el desacato del propio Cortés a la Corona Española).
- 576 La maltrecha economía mexicana, vivía las secuelas del desventajoso Tratado de Bucareli, del cual los banqueros norteamericanos habían sacado buen provecho.
- 577 Son las palabras que apunta Bertram D. Wolfe y que en parte recupera también Juan Rafael Coronel Rivera, el primero en *La fabulosa vida de Diego Rivera* (Wolfe, 1986, págs. 215–225).

- 578 Sólo hasta entrado el siglo xx empezó a ser reconocido y “fomentado” el arte popular. Incluso surgió una Secretaría de Fomento para el arte popular, que tuvo su origen dentro de la SEP y en esto hay que ver la mano de los Best Maugard y de los Roberto Montenegro, aunque Clemente Orozco hablara de estas “industrias” como *mexican curios* y Diego Rivera le llamara “baterismo”, pues decía que Vasconcelos había puesto a los pintores a copiar los “diseños” de las bateas (cuencos de madera decorados y laqueados) para ser transportados a los decorados de las paredes de los edificios públicos por él proyectados.
- 579 Los retratos también son otro tema.
- 580 Tal vez la “moda” empezó con Hernán Cortés, que “obsequiaba” a los caciques las camisas españolas de manta de algodón, el sencillo ropón.
- 581 Don Antonio alude a los alumnos de Miguel Noroña que modelaron al rey Itzcóatl, a Xicoténcatl, a Cuauhtémoc y Moctezuma II. Y propone temas de pintura, de cuadros históricos, desde *El desembarco de los españoles en la costa del Golfo*, hasta *La muerte de Cuauhtémoc*.
- 582 Hay que recordar que durante el siglo XIX se asistía a un cambio en la manera de mirar, que se tornó “realista”, que dio un giro radical con la emergencia de la fotografía.
- 583 Ha existido un esmero en investigar este tipo de “realismo histórico y arqueológico” de Diego Rivera. Un estudio pionero en tal sentido es el que presentó la Revista Arqueología Mexicana en su Edición Especial 47 (Mexicana, 2012).
- 584 En el estatuto de Estado República está implícito el de ciudadano, pues pretende abolir el poder por servidumbre. La República Mexicana, fundada desde el siglo XIX, desde las proclamas de abolición de la esclavitud (Hidalgo y Costilla), hasta el bien entrado el siglo XX, no ha parecido aceptar plenamente el estatuto de ciudadano. El presidente es concebido

formalmente como “el primer ciudadano”, pero en los hechos ha sido una especie de Monarca o algo parecido. En 1960, un portero del Palacio Nacional fue a informar al Presidente, Adolfo López Mateos, que en el portón había “unos que protestaban y que decían que eran unos ciudadanos, que exigían audiencia con el Señor Presidente” (Carlos Monsiváis).

- 585 Aunque también, la espiga entre los masones simboliza la Esperanza o la Templanza.
- 586 Para entendernos en lo que estamos sugiriendo. Desde nuestro punto de vista, B. Sahagún, guardando las proporciones y las escalas históricas, es el equivalente de los llamados Padres de la Iglesia, San Ambrosio, San Agustín, Gregorio Magno, el mismo Lactancio, etc. que en su época se encargaron de purgar todos los libros paganos, es decir, de moralizar toda la literatura de los autores grecolatinos, como decimos, de poner la hoja de parra a los desnudos mármoles de la antigüedad. Cabe decir, que hasta apenas hace poco, se les ha dejado de llamar solamente “padres de la Iglesia”, para identificarlos más ampliamente como «Padres fundadores de Europa» o de occidente (p. ej. en Jacques Le Goff).
- 587 No podemos pasar inadvertida la crítica historiográfica actual hacia la lectura nacionalista de la historia que se ha hecho de las Crónicas de la Conquista, que muchos soslayan. Ver p. ej. Guy Rozat (Rozat, La invención del testimonio, 2013, págs. 135–160).
- 588 Como estos que utilizó don Antonio Peñafiel para sus descripciones de trajes militares y civiles, el Libro (Matrícula) de Tributos (14 hojas de papel maguey pintadas por las dos caras y sus diez y seis de papel europeo); la “Pintura de Xochipilla” (una tira de papel de maguey de 3 metros veintiséis centímetros de largo y cuarenta y uno de ancho); el Códice de Mendoza, etc. Y que hoy en día siguen siendo objeto de estudio, entre los investigadores que aprovechan las tecnologías modernas. Hay que recordar aquí, la labor de un pionero de la investigación e interpretación seria y meticulosa de estos documentos pictográficos, que no los

entendía simplemente como «fuentes para la historia de... México», don Joaquín Galarza, a quien alguien llamó “el Champollion mexicano”, que atisbó la complejidad de su desciframiento, en vista de la intervención del teo(logos) cristiano (Iturriaga, 2004).

589 Con los Inquisidores, Diego Rivera ya llevaba acumulada su Galería de Retratos, de los personajes de la Historia Nacional (Cortés, Las Casas, Pedro de Gante, Vasco de Quiroga, Sahagún, el pelirrojo Pedro de Alvarado y a partir de aquí ira en ascenso).

590 Los atuendos ‘indios’ serán reivindicados y revalorados e impulsados por el indianismo redivivo. Por ejemplo por personajes no precisamente indios como Frida Kahlo de Rivera. Ha existido también la invención de los “trajes regionales” conjuntamente con los “bailes”, que fueron de la época del nacionalismo del Presidente Lázaro Cárdenas. Mucho más adelante, incluso será una moda entre cierta clase hippie de los años de 1960, entre los antropólogos afloró en los 70.

591 En el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, aun se puede ver un óleo llamado *La Plaza Mayor de México* o *El Paseo del Virrey* (s. XVIII).

592 A los dos curas los protegen los insurgentes, de derecha a izquierda: Francisco Javier Mina, Mariano Matamoros, Hermenegildo Galeana, Ignacio Allende, doña Josefa Ortiz de Domínguez, hay más de estas figuras (estampas) incluyendo las de los falsos independentistas como el pseudo Emperador Agustín de Iturbide que le dio por reconstruir al Imperio Mexicano–Azteca. Todos están bajo un nuevo estandarte, el de la Virgen de Guadalupe, “la morenita del Tepeyac”, madre de los mexicanos, que la está portando don Guadalupe Victoria (el “primer Presidente mexicano). Abajo, nuevamente la gran Águila Guerrera. Un espacio, también *Horror Vacui*, apretujado de símbolos patrióticos, por lo tanto de elementos arquetípicos. El secretario de Educación Pública, José Vasconcelos tenía en el personaje Francisco Xavier Mina a su mejor

héroe. En la escena, Miguel Hidalgo da “El Grito de la Independencia”, es decir, convoca al magro pueblo a independizarse de la Corona de España. Abajo a la izquierda también de frente al pueblo, el hijo de Hernán Cortés, Martín Cortés también llama a las armas, en una especie de “grito de la pre independencia”.

593 Viene también a la memoria un diálogo que tienen en Zaragoza, Juan Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière, que realizan un documental del cineasta. Cuando pasan por la Basílica, se detienen y comentan sobre el fervor que se tiene a la Virgen del Pilar y la comparan con la Virgen de Guadalupe y dicen convencidos que la Virgen del Pilar “es más poderosa que la mexicana”.







## TRABAJOS CITADOS



- Acevedo, E., Torres Carmona, L., & Sánchez Mejorada de Gil, A. (1999). *Diego Rivera. Textos Polémicos (1921–1949)* (Vol. I). México: El Colegio Nacional.
- Acevedo, E., Torres Carmona, L., & Sánchez Mejorada de Gil, A. (1999). *Diego Rivera diserta sobre su extraño arte pictórico* (Vol. II). México, México: El Colegio Nacional.
- Acevedo, E., Torres Carmona, P., & Sánchez Mejorada, A. (1999). *Diego Rivera. Obras. Correspondencia* (Vol. III). México, México: El Colegio Nacional.
- Aguilar, R. D. (25 de marzo de 1963). El “Anahuacalli”, Sueño del Pintor Diego Rivera, ha sido concluido. *Excélsior*.
- Aguilar, R. D. (21, septiembre de 1963). El Arte Mexicano Ante el Mundo.
- Aguirre Beltrán, G. (1973). Introducción a El Problema del Indio. En V. Lombardo Toledano, *El Problema del Indio* (págs. 7–47). México: SepSetentas.
- Albiñana, D. (22 enero de 1927). ABC en Méjico. Aclaración que no aclara. *ABC de Méjico*. pág. 7, Columna.
- Alfred, H. B. (1989). *La definición del arte moderno* (Vol. 86). Madrid, España: Alianza Forma.
- Almadía. CONACULTA Dirección General de Publicaciones. (2013). Prólogo a Vladimir Mayakovski. Mi Descubrimiento de América. En V. Mayakovski, *Mi descubrimiento de América* (O. Korobenco, Trad., pág. 166). México: Almadía. CONACULTA. Cartografías.
- Ametova, M. y. (2012). *Construir la Revolución. Arte y Arquitectura en Rusia 1915–1935*. Barcelona, España: Fundación “La Caixa”–Turner.
- Anda, R. d. (Productor), Magdaleno, M. (Escritor), & Fernández, E. (Dirección). (1947). *Río Escondido* (Película). México: Raúl de Anda SA.

- Antonio, A. H. (1997). *Corrido Histórico Mexicano. Voy a cantarles la historia (1810-1924)*. México, México: Porrúa “Sepan cuantos...”
- Anónimo. (2 febrero de 1927). No Ofende a España las Leyendas de los Cuadros de Diego Rivera. *El Universal*, pág. 11.
- Anónimo. (4 febrero de 1927). Diego Rivera Está Herido. Cayó de un andamio en la Escuela de Chapingo. —Fue trasladado a la capital— Los médicos le apreciaron una fractura en el cráneo. *El Universal*.
- Anónimo. (23 marzo de 1952). Importancia de la exposición de arte en París. *Novedades*.
- Anónimo. (3 abril de 1926). Terminó Diego Rivera su Obra en Educación. Los frescos que decoran el segundo patio se encuentran ya concluidos. *El Universal*.
- Anónimo. (4 abril de 1952). Nuestro tesoro artístico ya llegó a N. York. Figuran objetos que tienen edad de 3,500 años. *El Nacional*.
- Anónimo. (25 julio de 1927). El Director de una Escuela Castellana. *Excélsior*, pág. 5, 1ª. sección.
- Anónimo. (1936). El Pulpo Pardo Sobre México. *Frente a Frente* (3), 14-15.
- Anónimo. (14 septiembre de 1952). Triunfo del Arte de México en Estocolmo. Galería Liljevalch. *El Popular*.
- Anónimo. (5 noviembre de 1926). Diego Rivera Pintará la Escalera de Palacio. La Historia de Nuestra Vida Nacional Condensada en una Obra Pictórica. *El Universal*, pág. 5, 1ª. Sección.
- Anónimo. (5 noviembre de 1926). El Charro y la Tehuana. Diego Rivera asegura que en el símbolo de México está encarnado en estas figuras. La Tehuana es más bella que la china. *El Universal*, págs. 1-8.

- Ariana, C. (1954). La cruz en América: sus símbolos y agüeros. En M. Orozco y Berra, *Historia Antigua y de las Culturas Aborígenes de México* (págs. 166–182). México: Ediciones Fuente Cultural. Librería Navarro.
- Atl, D. (1 abril de 1952). La Exposición Mexicana en París. *Excélsior*.
- Atl, D. (5 julio de 1952). Severas Críticas a la Exposición de México en París. Las hizo ayer al regresar a ésta, el famoso pintor *Dr. Atl*. *Excélsior*.
- Autor, S. (19 septiembre de 1964). El “Anahuacalli” ya pertenece al Pueblo. *El Universal*, pág. sin página.
- Avilés, R. (23 mayo de 1952). México en París. *El Nacional*.
- Avilés, R. (17 mayo de 1952). México en París. La exposición de arte mexicano. *El Nacional*.
- Azuela, M. (2015). *Los de abajo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Báez Macías, E. (2009). *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos), 1781–1910*. México, México: Espiral. Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM.
- Baschet, J. (2008). *L'iconographie médiévale* (Vol. 161). París, Francia: Gallimard. Folio histoire.
- Benítez, F. (2 agosto de 1952). Los Aztecas Conquistan la Ciudad de París. III El Punto Neurálgico de la Exposición: La Pintura Contemporánea. *Novedades*.
- Benítez, F. (31 julio de 1952). Los Aztecas Conquistan la Ciudad de París. Un Triunfo del Pueblo Mexicano. *Novedades*.

- Best Maugard, A. (2002). *Método de Dibujo. Tradición, Resurgimiento y Evolución del Arte Mexicano*. Guanajuato: Ediciones la Rana. Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato. Colección Artes y Oficios.
- Bisconti, E. (1 noviembre de 1962). La exposición mexicana en Roma. *Excélsior*.
- Bozal, V. (1987). *Diego Rivera*. Madrid, España: historia 16 Ediciones Quorum.
- Coronel Rivera, R. (2006). *Una historia esencial del hombre*. México, México: Taschen. CONACULTA. INBA.
- Brading, D. A. (2004). *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*. México, México: Fondo de cultura económica.
- Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo*. (F. R. Martín, Trad.) Madrid, España: Tecnos–Alianza.
- Campos de la Rosa, R. (1999). *Diego Rivera. Textos Polémicos (1921–1949) (Vol. 2)*. México: El Colegio Nacional.
- Canetti, E. (1982). *Masa y Poder*. Barcelona, España: Muchnik Editores.
- Cárdenas N. J. (1980). *Vasconcelos, visto por la Casa Blanca*. México: Editores de Comunicación, s. A. (ECO).
- Cardiel Reyes, R. (Enero–junio de 1978). La pintura cubista de Diego Rivera. *Revista Mexicana de Cultura*, 1(1), 107–123.
- Cardona Peña, A. (1980). *El monstruo en su laberinto*. México, México: Diana s. A.
- Cardoza y Aragón, L. (1983). *Malevich. Apuntes sobre su aventura icárica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Monografías de Arte/9.

- Castañón, A. (2009). *Alfonso Reyes. Cartas Mexicanas (1905–1959)*. México, México: El Colegio de México.
- Chapa, A. (2010). *Epopéya del Pueblo Mexicano. Los Murales de Palacio Nacional*. (C. Ediciones, Ed.) México: Chiapa.
- Chapela y B., G. (13 de Julio de 1965). El Taxista a Quien Inmortalizó Diego Rivera. El Genial Muralista Pensaba Hacer de él un Dirigente Obrero y Ahora Suspira por su Desorganizado Gremio. *Novedades*.
- Chávez Silva, E. (2000). Presentación y Prólogo al Catálogo de los Archivos Documentales de la Academia de San Carlos (1900–1929). En F. R. Elizabeth, *Catálogo de los Archivos Documentales de la Academia de San Carlos, 1900–1929* (págs. 11–17). México, México: Difusión Cultural de la UNAM.
- Cogniat, R. (6 abril de 1958). El Arte Mexicano Contemporáneo. *Excélsior*, pág. ¿ ?
- CONACINE (Productor), & Bracho, J. (Dirección). (1974). *En busca de un muro. La historia del artista José Clemente Orozco*. (Película). México.
- Coronel Rivera, J. C. (2006). El triunfo de la cultura mestiza. En L.–M. Lozano, & J. R. Coronel Rivera, *Diego Rivera. Obra mural completa* (págs. 28–33). Madrid, España: Taschen.
- Coronel Rivera, J. R. (2006). La visión histórica de Diego Rivera. En L.–M. Lozano, & J. R. Coronel Rivera, *Diego Rivera. Obra Mural Completa*. México: Taschen. CONACULTA. INBA.
- Coronel Rivera, J. R. (2007). Una historia esencial del hombre. En L.–M. Lozano, & J. R. Coronel Rivera, *Diego Rivera. Obra Mural Completa*. México, México: Taschen. CONACULTA. INBA.
- Coronel Rivera, J. R. (2007). *Palabras Ilustres. (1886–1921)*. (Vol. I). México, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Estudio Diego Rivera.



- Coronel Rivera, J. R., Rivera, D., & et.al. (2007). *Diego Rivera. Palabras Ilustres (1921-1957)*. México: INBA. Museo Estudio Diego Rivera. Editorial R. M.
- Cortés Cavanillas, J. (29 octubre de 1962). Exposición Arte Mexicano desde la antigüedad hasta nuestros días. *Excélsior*.
- Covarrubias, J. E. (2007). *Niceto de Zamacois. Vindicación de México* (Vol. 144). México: UNAM Biblioteca del Estudiante Universitario.
- Culturacolectiva.com/por-mi-raza-hablara-el-espiritu-jose-vasconcelos/#sthash.7fop6mAi.dpuf.  
(30 junio de 2014). Recuperado el 14 febrero de 2016, de culturacolectiva.com/por-mi-raza-hablara-el-espiritu-jose-vasconcelos/#sthash.7fop6mAi.dpuf: <http://culturacolectiva.com>
- Debroise, O. (1979). *Diego de Montparnasse*. México, México: Fondo de Cultura Económica. Secretaría de Educación Pública. Cultura SEP.
- Debroise, O. (1985). *Diego de Montparnasse*. México: Fondo de Cultura Económica, SEP, Lecturas mexicanas No. 83.
- Defiende un Grupo de Intelectuales la Proyección del Arte Mexicano. (23 octubre de 1965). *Excélsior*.
- De la Cabada, J. (1 de Mayo de 1936). ¡Yo Soy Camisa Dorada! Cuento. *Frente a Frente*, pág. 24.
- De la Fuente, B. C. (1990). *Fragmentos del pasado. Murales prehispánicos*. México, México: Antiguo Colegio de San Ildefonso. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. CNCA. INAH. Grupo TMM. Grupo MASECA.
- De la Maza, F. (1974). *Del neoclásico al art nouveau y Primer viaje a Europa* (Vol. 150). México, México: SepSetentas.

- De la Torriente, L. (1959). *Memoria y Razón de Diego Rivera* (Vol. II). México, México: Renacimiento, s. A.
- De Neuvillate, A. (1964). *Francisco Goitia, precursor de la escuela mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones.
- De Valle Arizpe, A. (1936). *El Palacio Nacional de México. Monografía Histórica y Anecdótica*. México, México: Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores.
- De Zamacois, N. (2007). *Vindicación de México (Antología)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Diego, R. (1999). *Correspondencia*. (Vol. III). México, México: El Colegio Nacional.
- Domínguez Assiayn, S. (1930). Filosofía de los Antiguos Mexicanos. En B. Ortiz de Montellano. México: Fondo de Cultura Económica. *Revistas Modernas Americanas*.
- Duchet, M. (1975). *Antropología e historia en el siglo de las luces*. México: Siglo XXI.
- Editorial. (12 marzo de 1952). Diego Rivera Lanza Ataques Porque su Mural no va a París. *Excélsior*.
- Editorial. (13 marzo de 1952). Rivera, Criticado por los Pintores Revolucionarios. *Excélsior*.
- Editorial. (31 marzo de 1962). La apertura fue un acontecimiento extraordinario. *Excelsior*.
- Editorial. (14 septiembre de 1964). Dejó Diego Rivera Gran Colección de Esculturas. La Casa de Anáhuac Rica en Obras de Arte. *El Universal*, pág. no indica.
- Editorial. (19 septiembre de 1964). El "Anahuacalli" ya Pertenece al Pueblo. *Excélsior*.

Editorial. (22 noviembre de 1952). *Novedades. Diego Rivera, con Frases Expresivas se Llama a sí mismo Traidor Inmundo*".

El Triunfo de las Escuelas al Aire Libre. (9 de Diciembre de 1925). *Excelsior*, pág. 12, 2a. sección, 5a. columna.

emmanuel.ucla. (s.f.). <http://swinton.tumblr.com/post/20998004939/estas-son-estampas-de-lin%C3%B3leo-del-artista-leopoldo>.

Recuperado el 16 mayo de 2017, de <http://swinton.tumblr.com/post/20998004939/estas-son-estampas-de-lin%C3%B3leo-del-artista-leopoldo>: <http://swinton.tumblr.com/post/20998004939/estas-son-estampas-de-lin%C3%B3leo-del-artista-leopoldo>

Fell, C. (1989). *José Vasconcelos. Los años del Águila (1920-1925)*. México: UNAM Instituto de Investigaciones Históricas (Serie Historia Moderna y Contemporánea-21).

Fernández, A. (1986). *El Indio Fernández. Vida y Mito*. México: Panorama Editorial.

Ferrer de Mendiola, L. (9 abril de 1952). Diego Rivera, sus Cualidades y Defectos. *Excelsior*.

Fink J., A. (Productor), Magadelo, M., Fernández, E. (Escritores), & Fernández, E. (Dirección). (1943). *María Candelaria (Amor indio)* (Película). México.

Finley, M. I. (1999). *El mundo de Odiseo* (Vol. 158). México: Fondo de Cultura Económica. Breviarios.

Florescano, E. (2002). *Historia de las Historias de la Nación Mexicana*. México: Taurus Aguilar.

Fondo de Cultura Económica. (1981). *Contemporáneos (Junio de 1928-Agosto de 1928)* (Vol. I). México: FCE Revistas Literarias Mexicanas Modernas.

- Fondo de Cultura Económica. (s.f.). Indios. En F. d. Económica, *Revistas Literarias Modernas. Contemporáneos VI, VII*.
- Francastel, P. (1988). *La Figura y el Lugar* (Vol. 81). Barcelona, Catalunya, España: Laia–Monte Avila Editores.
- Frías, H. (2006). *Leyendas históricas mexicanas y otros relatos* (Vol. 494). México: Porrúa. “Sepan cuantos...”.
- Fuentes Rojas, E. (2000). *Catálogo de los Archivos Documentales de la Academia de San Carlos (1900–1929)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Galindo, A., Gerzo, G. (Escritores), & Galindo, A. (Dirección). (1951). *Dicen que soy comunista* (Película). México.
- Gamio, Manuel. (1897). *Decreto de Porfirio Díaz. Protección de Monumentos Arqueológicos Nacionales*. México: Serie Documental Manuel Gamio.
- Gamio, M. (1966). *Consideraciones sobre el problema indígena*. México: Instituto Indigenista Interamericano. Serie Antropología Social 2.
- Gamio, M. (2006). *Forjando Patria* (Vol. 368). México: Porrúa. “Sepan cuantos...”.
- García Cubas, A. (1904). *El libro de mis recuerdos. Narraciones Históricas, Anecdóticas y de Costumbres Mexicanas anteriores al actual estado social, ilustradas con más de trescientos fotgrabados*. México, México: Imprenta de Arturo García Cubas. Hermanos Sucesores.
- Garibay, Á. M. (1987). *Historia de la Literatura Náhuatl* (Vol. 1). México: Biblioteca Porrúa.

- Gómez, M. R. (2013). *Textos inéditos. Diego y sus mujeres*. (I. T. COLPOS, Ed.) Guadalajara, Jalisco, México: Colegio de Postgraduados. Universidad Autónoma de Chapingo.
- Gómez, M. R. (2013). *Textos inéditos. Diego y sus mujeres*. Guadalajara, Jalisco, México: Printing Arts México.
- González, M. Á. (18 marzo de 1952). En su Residencia de Coyoacán, Tiene Diego Rivera su Engendro Comunista. *Novedades*.
- González Mello, R. (2003). Estudio preliminar. En L. Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*. México, México: Landucci, UNAM, IIE.
- González Mello, R. (1965). La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XVII (67), 21–68.
- González Mello, R. (2005). Los murales en la Secretaría de Educación Pública. En L. –M. Lozano, & R. y. Coronel Rivera, *Diego Rivera. Obra mural completa* (págs. 28–33). México, México: Taschen. CONACULTA. INBA.
- Guzmán, M. L. (2002). *La Querrela de México*. México: Planeta, CONACULTA.
- Hemeroteca. (5 noviembre de 1925). En la piedra de los sacrificios. *Excélsior* , págs. 5, 1ª.
- Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes. Gobierno del Estado de Tamaulipas. CONACULTA. Fundación COLPOS. (2013). *Textos inéditos. Diego y sus mujeres*. Texcoco, Estado de México, México: Editorial del Colegio de Posgraduados. Universidad Autónoma de Chapingo.
- Iturriaga, Y. (26 de Septiembre de 2004). [www.jornada.unam.mx/2004/09/26/sem-cara.html](http://www.jornada.unam.mx/2004/09/26/sem-cara.html). Recuperado el 16 de Junio de 2017, de [www.jornada.unam.mx/2004/09/26/sem-cara.html](http://www.jornada.unam.mx/2004/09/26/sem-cara.html)

- J. Fink, A. (Productor), Emilio Fernández, M. M. (Escritor), & Fernández, E. (Dirección). (1943). *María Candelaria* (Película). México.
- Jiménez Moreno, W. (1954). Cronología de la Historia Precolombina de México. En M. Orozco y Berra, *Historia Antigua y de las Culturas Aborígenes de México* (Vol. I, págs. 55–58). México: Ediciones Fuente Cultural. Librería Navarro.
- Johansson K., P. (Diciembre de 2007). Tira de la Peregrinación (Códice Boturini). Estudio introductorio. *Arqueología mexicana*(26), 6-74.
- Juanes, J. (julio de 1980). Diego Rivera: pintor de templos de Estado. (P. d. Crítica, Ed.) *Palos de la Crítica*(1), 57–71.
- Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. Puebla, Morelia, México, Puebla, Michoacán, DF, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades. Editorial Itaca. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Secretaría de Difusión Cultural.
- Juanes, J. (2015). *Vanguardias Artísticas Ruso–Soviéticas. Revolución en la Revolución*. México: CONACULTA Museo del Palacio de Bellas Artes Fundación Mary Steet Jenkins Amigos del Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Kahlo, F. (1945). Sin Título. (pág. 7). México: s/e.
- Kutéischicova, V. (7 de Enero de 1968). Diego Rivera y Vladimir Mayakovski. ¿ ?
- La Academia y Diego Rivera. (9 enero de 1927). *El Universal*, pág. 10, Sec. 1a., Col. 4.
- La Fábrica Editorial. (2009). *Cartas de París. Alexander Ródchenko*. Madrid, España: La Fábrica Editorial.
- Leal, F. (20 enero de 1935). Los frescos de García Cahero en el Paso EU.

Licerio Valdez, A. *Xavier Guerrero, pintor nacido en mi tierra*, (primera parte).

Licerio Valdez, A. (29 junio de 2014).

<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1013459>

Recuperado el 20 de 05 de 2015, de

<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1013459>

Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. (Mayo de 1936). El fascismo sangra al proletariado Mexicano. La jornada del 20 de Noviembre de 1935. *Frente a Frente*(3).

Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. (Mayo de 1936). El Pulpo Pardo sobre México. *Frente a Frente*(3).

Lombardo Toledano, V. (1973). *El problema del indio*. México, México: SepSetentas No. 114. Secretaria de Educación Pública.

Lozano, L. -M., & Coronel Rivera, J. R. (2006). *Diego Rivera. Obra Mural Completa*. Ciudad de México, México: Taschen. CONACULTA. INBA.

Macías, C. (1991). *Plutarco Elías Calles. Correspondencia personal (1919-1945)* (Vol. I). México: Fondo de Cultura Económica. Instituto Sonorense de Cultura. Gobierno del Estado de Sonora.

MacNulty, W. K. (2006). *Masonería. Símbolos, secretos, significado*. Barcelona: Electa. Random Hause Mondari, SA.

Magaloni Kerpel, D. (1990). *El arte en el hacer. Técnicas de pintura mural*. México, México: Antiguo Colegio de San Ildefonso. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. CNCA. INAH. Grupo TMM. Grupo MASECA.

March, G. (1991). An Experiment in Cannibalism. En G. March, *Diego Rivera. My art, my life. An Autobiography* (págs. 20-21). New York, EEUU: Dover Publications, Inc.

March, G., & Rivera, D. (1992). *My Art My Life: An Autobiography*. New York, Estados Unidos: Dover Publications.

Márquez Romay, L. (1947). <https://es.pinterest.com/explore/pel%C3%ADcula-rio/>. Recuperado el 16 mayo de 2017, de <https://es.pinterest.com/explore/pel%C3%ADcula-rio/>: <https://es.pinterest.com/explore/pel%C3%ADcula-rio/>

Mexicana, A. (Diciembre de 2012). Diego Rivera y la arqueología mexicana. El mundo prehispánico en la obra de Diego Rivera. *Arqueología Mexicana* , 10–88.

Meyer, J. (1994). *La Cristiada: la guerra de los cristeros*. México: Siglo XXI.

Meyer, J. (1999). *La Cristiada 1. La guerra de los cristeros (1926-1929)* (Vol. 1). México; Madrid; Buenos Aires: Siglo XXI.

Morante López, R. B. (1990). *El Pintor prehispánico*. México, México: Antiguo Colegio de San Ildefonso. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. CNCA. INAH. Grupo TMM. Grupo MASECA.

Moyssén, X. (1996). *Diego Rivera. Textos de Arte* (Vol. I). México: El Colegio Nacional.

Moyssén, X. (1996). *Diego Rivera. Textos de Arte* (Vol. II). México: El Colegio Nacional.

Moyssén, X. (1999). *La Crítica de Arte en México, 1896–1921. Estudios y Documentos II (1914–1921)* (Vol. II). México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

Museo casa Diego Rivera. Centro de las Artes de Guanajuato. Instituto Estatal de la Cultura. CONACULTA. INBA. (2012). *Marte R. Gómez y Diego Rivera. Historia de una Colección*. Guanajuato, Guanajuato, México: Ediciones La Rana.



- Museo Nacional de Arte, Fundación Villacero. (2009). *Alfonso Reyes y los territorios del Arte*. México: Editorial R. M.
- Noguez, D. (2009). *Lenin dadá* (18o ed.). Barcelona: Ediciones Península.
- Núñez Becerra, F. (1998). *La Malinche: De la Historia al Mito*. México: INAH Colección Divulgación.
- Orozco y Berra, M. (1954). *Historia Antigua y de las Culturas Aborígenes de México* (Vol. 1). México: Librería Navarro. Ediciones Fuente Cultural.
- Orozco y Berra, M. (1954). *Historia Antigua y de las Culturas Aborígenes de México* (Vol. 2). México: Librería Navarro. Ediciones Fuente Cultural.
- Orozco, J. C. (1970). *Autobiografía*. México, México: Era.
- Orozco, J. C. (2002). *Autobiografía*. México, México: Planeta/CONACULTA. Ronda de Clásicos Mexicanos.
- Paz, O. (1987). *México en la Obra de Octavio Paz* (Vol. III *Los privilegios de la vista*). México, México: Fondo de Cultura Económica. Arte de México. Letras mexicanas.
- Paz, O. (2009). El Arte de México. Materia y Sentido. En H. Tajonar, R. Vargas, & otros, *Materia y Sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz* (págs. 20-47). México, Distrito Federal, México: Museo Nacional de Arte Landuci.
- Peñafiel, A. (2015). Atavíos, adornos, coronas y otros complementos del vestido. En A. Peñafiel, *Indumentaria antigua mexicana. Armas, vestidos guerreros y civiles de los antiguos mexicanos. México 1903* (pág. 30). México, México: Miguel Ángel Porrúa. La Serie Historia.
- Piatnitzki, O. (¿ ?). *Rompiendo la noche. Memorias de un bolchevique*. México, DF: Ediciones Pavlov.

- Piemonte, N. (28 de Mayo de 1986). Los pintores jóvenes que atacaban a Diego Rivera hoy lo alaban, afirma Federico Silva. *El Universal*.
- Piña Chan, R. (2012). *Quetzalcóatl. Serpiente Emplumada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Portilla León, M. (s.f.). <https://books.google.com.mx/books?id=8T6Jy81aaj4C&pg=PA49&ots=sOPCIaWSMc&dq=Salvador%20Dom%C3%ADnguez%20Assiayn&pg=PA49#v=onepage&q=Salvador%20Dom%C3%ADnguez%20Assiayn&f=false>. Recuperado el 23 mayo de 2017, de Pages displayed by permission of UNAM. Copyright.: <https://books.google.com.mx/books?id=8T6Jy81aaj4C&pg=PA49&lpq=PA49&dq=Salvador+Dom%C3%ADnguez+Assiayn&source=bl&ots=sOPCIaWSMc&sig=-cOLSpLiErC9ZpCdR1Kkzw5s36s&hl=es-419&sa=X&ved=oahUKEWjk4JP9qobUAhUprVQKHW8hDasQ6AEIJjAB#v=onepage&q=Salvador%20Dom%C3%ADngu>
- Prampolini. (1964). *La Crítica de Arte en México en el Siglo XIX*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Prats, A. (20 junio de 1963). “El Anahuacalli”. Legado de Diego Rivera. *Excélsior*, pág. no indica.
- Prats, A. (26 junio de 1964). La exposición de arte mexicano. *Excélsior*.
- Prieto, G. (1930). Indios. En B. Ortiz de Montellano, *Contemporáneos* (págs. 233-253). México: Fondo de Cultura Económica.
- Raby, D. L. (1974). *Educación y revolución social en México* (Vol. 141). México: SepSetentas.
- Ramírez Beltrán, R. T. (julio de 2014). *pálido punto de luz*. Recuperado el 9 de mayo de 2017, de <http://palido.deluz.mx/articulos/1887>

- Ramírez, F., & Acevedo, E. (2003). *Los Pinceles de la Historia. La Fabricación del Estado (1864–1910)*. México: Museo Nacional de Arte INBA UNAM–IIE CONACULTA.
- Ramírez, J. M. (24 junio de 1962). Desayuno. *El Nacional*.
- Ramos, S. (1987). *El perfil del hombre y la cultura en México* (Vol. 92). México: Lecturas Mexicanas. Secretaría de Educación Pública.
- R. E., D. (28 diciembre de 1963). El Anahuacalli, Síntesis de la Admiración. *Excélsior*, pág. no indica.
- Revueltas, J. (1980). *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (Vol. 17). México, México: Ediciones Era.
- Revueltas, J. (1985). *Ensayos sobre México*. México: Era.
- Reyes Alfonso, H. U. (1986). *Alfonso Reyes. Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia (1907–1914)*. (J. L. Martínez, Ed.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A., & Guzmán, M. L. (julio de 1999).  
<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/dos-cartas-antonio-caso>  
 Recuperado el 02 de junio de 2015.
- Reynoso, M. M. (19 mayo de 1952). Exposición de arte mexicano en París. *El Universal*.
- Ripellino, A. M. (2002). *Mayakovsky y el teatro ruso de vanguardia* (Vol. 4). Sevilla, España: Doble J Colección Arte/Historia.
- Rivera, D. (Marzo de 1924). Asesinato de Carrillo Puerto. *El Machete. Órgano del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores, escultores y Grabadores revolucionarios de México* (1).

- Rivera, D. (23 agosto de 1925). Una conferencia de Diego Rivera. *Revista de Revisitas*, 70.
- Rivera, D. (1996). Mardonio Magaña, campesino. El más grande escultor mexicano contemporáneo. En D. Rivera, *Diego Rivera. Obras. Textos de Arte* (Vol. I, págs. 131–133). México, México: El Colegio Nacional.
- Rivera, D. (1996). El espíritu gremial en el Arte. En D. Rivera, *Textos de Arte* (Vol. I). México, México: El Colegio Nacional.
- Rivera, D. (1996). *Obras. Textos de Arte* (Vol. I). México, México: El Colegio Nacional.
- Rivera, D. (1999). “Disertación de Diego Rivera sobre la técnica de la encáustica y del fresco”. En *Diego Rivera. Textos de Arte* (pág. 328). México, México: El Colegio de México.
- Rivera, D. (1999). Exposición de Motivos Para la Formación del Plan de Estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México. En D. Rivera, *Diego Rivera. Textos polémicos (1921–1949)* (Vol. 1, págs. 40–47). México: El Colegio Nacional.
- Rivera, D. (1999). Lo que dice Diego Rivera. En D. Rivera, *Textos polémicos (1921–1949)* (Vol. 1, págs. 48–52). México: El Colegio Nacional.
- Rivera, D. (1999). Manifiesto a los Obreros y Campesinos de México. En D. Rivera, *Diego Rivera. Textos polémicos (1921–1949)* (Vol. 1, págs. 53–58). México, México: El Colegio Nacional.
- Rivera, D. (1999). Asesinos. En *Textos Polémicos (1921–1949)*. México, México: El Colegio Nacional.
- Rivera Marín, G. (1989). *Un Río dos Riveras. Vida de Diego Rivera, 1886–1926*. (E. Patria, Ed.) México, México: Alianza Editorial Mexicana.

- Rivet, P. (29 julio de 1952). Significación del éxito del arte mexicano en París. *El Universal*.
- Rodríguez, A. (7 abril de 1962). Triunfo del arte mexicano en París. *El Nacional*.
- Rodríguez Prampolini, I. (1964). *La Crítica de Arte en México en el Siglo XIX*. México: Imprenta Universitaria. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Estudios y Fuentes del Arte en México.
- Rozat, G. (2001). *Los orígenes de la nación. Pasado indígena e Historia Nacional*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.
- Rozat Dupeyron, G. (2002). *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la conquista de México*. México: Biblioteca Universidad Veracruzana. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Rozat, G. (2001). *Los Orígenes de la Nación. Pasado Indígena e Historia Nacional*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.
- Rozat, G. (Agosto de 2012). La invención de Cuauhtémoc. Cuauhtémoc. Tan cerca y tan lejos. 40–51.
- Rozat, G. (2013). La invención del testimonio. (M. INAH–Veracruz, Ed.) *Graphen. Revista de Historiografía* (5), 135–160.
- Scherer García, J. (12 abril de 1961). En la Casa Mágica de Diego. *Excélsior*.
- Secretaría de Educación Pública. (27 septiembre de 2013).  
[www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1\\_Cronica\\_de\\_la\\_inauguracion1#.WPz1cOU\\_I](http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_Cronica_de_la_inauguracion1#.WPz1cOU_I)  
Recuperado el 10 de Enero de 2016, de Secretaría de Educación Pública.
- Sierra, J. (2009). *Evolución Política del Pueblo Mexicano* (Vol. 515). México: Porrúa  
“Sepan cuantos...”

- Siqueiros, D. A. (?). *No Hay Más Ruta que la Nuestra. Importancia Nacional e Internacional de la Pintura Mexicana Moderna. El Primer Brote de Reforma Profunda en las Artes Plásticas del Mundo Contemporáneo*. México: Talleres Gráficos de la Secretaría de Educación Pública, 1945.
- Solsona, B. (5 abril de 1962). El mexicano, un arte comparable al griego, dice el embajador helénico. *Excelsior*.
- Soustelle, J. (8 julio de 1952). México tiene tanto porvenir como pasado. La exposición mexicana en París. *Excelsión*.
- Stachelhaus, H. (1991). *Kasimir Malewich. Un conflicto trágico*. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- Steiner, G. (enero de 2008).  
<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/una-mirada-alfonso-reyes>  
 Recuperado el 20-04-17 de enero de 2015.
- Tablada, J. J. (2000). *Obras Completas. Arte y artistas* (Vol. VI). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios.
- Tibol, R. (1979). *Diego Rivera: arte y política*. México, México: Grijalbo.
- Tibol, R. (28 de Agosto de 1982). *www.proceso.com.mx*. Recuperado el 15 abril de 2017, de <http://www.proceso.com.mx/134191/el-mois-es-de-freud-en-version-de-frida-kahlo>
- Tibol, R. (7 abril de 1990). [http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page\\_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=154789](http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=154789). Recuperado el 5 junio de 2017, de <http://hemeroteca.proceso.com.mx/>
- Tibol, R. (2007). *Diego Rivera, luces y sombras*. Barcelona, México: Lumen, memorias y biografías.

- Todo Colección*. (1997). Recuperado el 23 mayo de 2017, de [http://cloudio.todocoleccion.online/coleccionismo-revistas-periodicos/tc/2014/04/24/12/42866617\\_124601.jpg](http://cloudio.todocoleccion.online/coleccionismo-revistas-periodicos/tc/2014/04/24/12/42866617_124601.jpg)
- Torres, J. (2 noviembre de 1962). Ante la muestra de arte mexicano el público de Roma abandonó su frialdad. *Excélsior*.
- Torriente, L. d. (1959). *Diego Rivera. Memoria y Razón. Libro de la Experiencia* (Vol. II). México: Renacimiento.
- Valabrègue, F. (1994). *Kásimir Sévérinovitch Malévitch, Une vie d'artiste*. Marseille: Emages en Manoeuvres Editions.
- Vasconcelos, J. (1998). *Breve Historia de México* (Vol. 10). México: trillas. Biblioteca José Vasconcelos.
- Vasconcelos, J. (2001). *El Proconsulado*. México: Trillas.
- Vasconcelos, J. (2012). *La Raza Cósmica* (Vol. 719). México: Porrúa. "Sepan Cuantos..."
- Vasconcelos, J. (2000). Mi último diálogo con Antonio Caso. En J. Vasconcelos, *El Desastre*. México: Trillas, *Linterna mágica* No. 28.
- Vasconcelos, J. (2006). *Ulises Criollo*. México: Porrúa (Sepan cuántos, No. 730).
- Vázquez, S. G. (2 de Noviembre de 1929). Las locuras de Vasconcelos. *El Nacional Revolucionario*, pág. 3; sección II.
- Wolfe, B. D. (1986, 2ª Impresión). *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México, México: Diana. SEP.

Xavier, M. (1999). *La Crítica de Arte en México, 1896–1921. Estudios y Documentos II (1914–1921)* (Vol. II). México, México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

Zorrilla, R. (19 octubre de 1952). La Exposición Mexicana de Estocolmo Tuvo más Éxito y Mejor Acogida que en el Mismo París. *Arte*.

Zorrilla, R. (19 de Octubre de 1952). La Exposición Mexicana en Estocolmo Tuvo más Éxito y Mejor Acogida que en el mismo París. *El Nacional*.

Zuno G., J. (1967). *Historia de las Artes Plásticas en la Revolución Mexicana* (Vol. I). México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.







