

De cómo Diego Rivera volvió a inventar el mundo

SERGIO PITOL

En 1931 Diego Rivera pintó un conjunto de acuarelas con el propósito de ilustrar una edición del *Popol Vuh*, el más rico legado mitológico del mundo quiché, un libro sagrado, una cosmogonía, que da razón del surgimiento del mundo y la creación del hombre. No se trata de una mera reliquia ni de una rareza a secas. Su escritura es capaz aún hoy de transmitirnos su emoción, su magia y sus poderes. Por lo mismo, nadie más indicado que Diego Rivera para integrar su propia visión a la que desprende ese maravilloso relato mitológico. De todos es sabido que desde su regreso de Europa, el pintor se transformó en un recreador apasionado de las civilizaciones prehispánicas y también del mundo indígena contemporáneo, en el cual vislumbraba y presentía la semilla auroral de un futuro radiante.

La edición para la que trabajó Rivera no pudo realizarse. La colección de acuarelas se dispersó. Un editor japonés, Eikichi Hayachiya, realizó treinta años más tarde, en 1961, una edición en Tokio con diecisiete ilustraciones. Tendrían que pasar sesenta y cinco años para que México le hiciera justicia al pintor guanajuatense y cubriera una deuda importante con él. El Museo Dolores Olmedo Patiño, con participación de otras instituciones nacionales, se ha propuesto publicar el *Popol Vuh* con sus ilustraciones.

Nada puede hacer claridad sobre el universo de este pintor; sobre la capacidad y variedad de sus intereses, como la enumeración de sus actividades en cualquier periodo de su vida. Detengámonos en 1931, año en que

Nacimiento de Hunahpu e Ixbaalanque.



pintó las mencionadas acuarelas. Ese año se inició con la conclusión de un mural en el San Francisco Stock Exchange Luncheon Club, de San Francisco, al que dio el nombre de *Las riquezas de California*; expuso una colección de dibujos y óleos recientes en el Instituto de Artes de Detroit; pintó un mural en la residencia de Sigmund Stern, en Fresno, California; pintó en la escuela de Artes de San Francisco, uno de sus más originales murales al fresco: *La creación de un fresco*, donde incluye su famosísimo autorretrato de espaldas, sentado sobre un andamio; regresó a la ciudad de México para concluir el inmenso mural de la escalera central del Palacio Nacional; pintó algunos óleos memorables, entre otros *La canoa en florada*, *Los rivales*, *La ofrenda*, *Paisaje con magueyes*, *Paisaje con cactus*, *Niña endomingada*, *Soldadura eléctrica*, *Fondos congelados*, éste último un mural al fresco, transportable; realizó otros murales transportables para una exposición en el Museo de Arte de Filadelfia; cerró el año con una gran exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Y, como si fuera poco ese intenso vaivén entre algunos de los más prestigiados centros artísticos de Estados Unidos y la ciudad de México, el pintor encontró aún tiempo para dedicar el mes de junio a realizar las acuarelas para lo que debió haber sido una edición del *Popol Vuh*.

¿Qué significación puede tener esa lista de datos en la apretada agenda de trabajo del pintor? ¿Se trata, acaso de una enumeración de efemérides importantes para ser celebradas en el momento adecuado? De ninguna manera: se trata de algo que trasciende los festejos. Es el registro de una actividad creativa que no se concede tregua alguna; los viajes, las exposiciones, la multiplicidad de murales significan por lo menos dos cosas: el reconocimiento internacional de la pintura mural mexicana, en especial en Estados Unidos, país que antes del nacimiento del movimiento muralista mexicano, había mostrado escaso



Hunahpu recupera su brazo.

interés por nuestras artes plásticas. La exposición en Detroit y, sobre todo, la gran retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York demuestran de manera patente la expansión del prestigio de Diego Rivera más allá de nuestras fronteras. La exposición en Nueva York fue la segunda más visitada en toda la historia del Museo de Arte Moderno. A sólo diez años de haber vuelto a su país natal, el triunfo internacional de Diego Rivera es indudable.

Por otra parte, esa lista de actividades permite comprobar la energía creadora del pintor. No se trata de un año excepcional; es semejante a los anteriores y entre los que están por venir los habrá más cargados de trabajo. Su vida se centra indudablemente en la creación, pero también hay que contar con su militancia política, su sistema de relación con el mundo, que no excluye una exuberante vida amorosa, ni tampoco su participación frecuente en polémicas artísticas y sociales. Buena parte del tiempo está destinada a la investigación de los temas sobre los que trabaja. Sus biógrafos comparan a menudo su avidez de saber con la de los pintores humanistas del Renacimiento. Para 1931 Diego es una inmensa figura pública. Un artista consagrado cuya obra y vida suscita la curiosidad de todo el mundo, el entusiasmo de algunos, el odio más negro y la envidia de muchos otros. De algún modo, Diego Rivera se convierte en la imagen de México; resulta un milagro que al serlo, pudiera mantener intacta su capacidad de trabajo. El titánico esfuerzo realizado en un año equivale a una década de labor de otros pintores, a veces a una vida.

Ese año en cuyo desglosamiento me detengo por ser precisamente el de la creación de las excepcionales acuarelas sobre temas del *Popol Vuh*, el artista se encuentra en la plenitud de sus poderes. Está por cumplir los cuarenta y cinco años. Tras él se extiende un mundo de experiencias y de obra. Al contemplar su pasado tenemos de nuevo una sensación de pasmo. Por su intensidad y variedad parecería pertenecer a diez hombres diferentes. Es evidente que Diego no mira hacia atrás; no le interesa. Es un hombre enclavado con firmeza en el presente y un emisario del futuro. Su visión histórica es la de un optimista. Se ha impregnado del impulso de la revolución mexicana. Comparte con los hombres que la hicieron la fe en el porvenir. Ha visto cambios que lo entusiasman; es más, ha descubierto un México sepultado del que no había captado, ni siquiera en su juventud, sus dimensiones, ni la profundidad de sus raíces. Vive el presente como un torbellino y avizora el futuro como el seguro cumplimiento de presagios radiantes. El mundo se abre a él y él lo abraza entusiasmado, convencido de la proximidad de un amanecer de alcances mundiales, de una aurora roja. Si la revolución mexicana ha comenzado a transformar el país, la idea de una revolución internacional tendría que perfeccionar y dar pleno sentido a los primeros pasos dados por México con su movimiento armado, fundamentalmente campesino. Y en la forja de ese futuro deslumbrante concibe como fundamental el papel de América. Las palancas que moverán al continente, piensa, serán la tecnología, la máquina, el desarrollo industrial y su consecuencia inevitable: el proletariado; eso lo proporcionará, por supuesto, Estados Unidos. Pero por otra parte, la que más le entusiasma, el

potencial virgen, primigenio del mundo indígena, cuya memoria será capital en esa realización de la Utopía que él siente cercana e ineludible. Porque, a partir de 1921, después de viajar por Yucatán y Tehuantepec, el deslumbramiento ante los restos de las civilizaciones precolombinas y el colorido, la fantasía y la intensidad de la vida en el Istmo mudaron su visión y movieron algo profundo, y cambiaron de modo definitivo su actitud ante el arte, la historia y hasta la vida cotidiana. El mundo indígena marcará su producción desde ese momento, y determinará una actitud vital que ya no abandonará jamás.

Sus convicciones marxistas creaban en él una atracción por el ritmo trepidante de las grandes ciudades industriales. Dice Cioran: "El hombre es una mezcla terrible porque en cada uno de nosotros coexisten tres, cuatro, cinco individuos diferentes, así que es normal que ellos no concuerden entre sí". En el caso de Diego es posible que esa cifra se quede corta. En él conviven por lo menos una docena de voluntades. Así lo concibió su amigo Ilya Ehrenburg en un libro fantástico donde el pintor mexicano resulta ser el protagonista: *Las extraordinarias aventuras del mexicano Julio Jurenito y sus discípulos*.

Pero en él, el Diego Rivera de verdad, y ese es el milagro, las diferentes voluntades no tienen por fuerza que ser todas antagónicas. El mundo industrial y el pasado prehispánico pueden convivir en perfecta armonía.

Un ejemplo evidente lo encontramos en los grandes murales al fresco pintados en Detroit entre 1932 y 1933, en especial en uno donde una gigantesca, intrincada y flamante máquina, que podría parecer un homenaje a las posibilidades combinatorias del hierro y el acero, se yergue como una gran



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

y hermética Coatlicue, la dadora de vida y de muerte, de los tiempos modernos. Todo hace pensar que uno de los distintos egos que conviven en el seno del pintor se haya vuelto hegemónico, y que el Yo prevaleciente sobre los demás fuera el del adorador de las culturas indígenas de México, a cuyo servicio se subordinan las varias otras personalidades que alberga el pintor:

Sus años en Europa, su periodo cubista-futurista, sus estudios de los murales bizantinos en Ravena, su deslumbramiento ante la pintura de primitivos y renacentistas italianos, las discusiones en los cafés de Montparnasse sobre arte y política, sus peleas y reencuentros con Modigliani, con Picasso, con Léger y Lipchitz, su convivencia con el convulso mundo ruso en París: pintores, poetas, pensadores, anarquistas, comunistas, místicos, perversos e inocentes hombres y mujeres salidos de una novela de Dostoievski, su juventud en México, su niñez, su contemplación de Posada y sus grabados, el taller del maestro Chicharro en Madrid, las lecciones de José María Velasco en la Academia de San Carlos, su admiración sin límites por Cézanne, una de sus fuentes primordiales, la creación de *La creación*, el mural que pinta al poco de llegar a México, todo eso y más, mucho más, se incorpora a su nueva pintura, a veces de manera visible; otras, las más oblicuas, enterrada en el subsuelo del fresco. En la nueva fase, el mundo indígena es predominante. El dibujo, uno de los atributos de su genio, se transforma: las líneas tienden a curvarse, a deshacerse de aristas, de ángulos, de las rectas imprescindibles al cubismo, para adoptar una redondez para él inédita, y alcanzar una sensualidad de línea y de color ausente en las etapas anteriores de su obra.

Aquel que haya visitado la capilla de Chapingo lo entenderá de inmediato. ¡De qué cálida lujuria, de qué esplendor se reviste la Tierra!, ¡de qué carga de sensualidad y de placer de vida se rodea! El más alto reconocimiento en aquellos años de incesantes proezas fue el del poeta José Juan Tablada, quien en su *Historia del arte mexicano*, publicada en 1927, afirmó: "Las decoraciones ejecutadas por Diego Rivera, en la Escuela Preparatoria, Secretaría de Educación Pública y Escuela de Agricultura de Chapingo, constituyen la obra más fuerte y de mayor sabiduría artística que hasta hoy haya sido ejecutada por los pintores nacionales, y que sería una ejecutoria de cultura para cualquier nación del mundo que la poseyera". ¡Se dice fácil! Tablada no lo compara sólo con sus contemporáneos, sino reconoce su primacía en toda la historia del arte mexicano. No es de extrañar que un poeta tan abierto a lo nuevo lo celebrara de ese modo. Muchas cosas, casi todas, separaban el pensamiento de Rivera del de Tablada. Nada de eso le impidió al escritor admirar su pintura como un mundo de trazos, espacios y colores con validez autónoma. Fue uno de los primeros que supo ver los murales de Rivera, y admirarlos extraordinariamente, ciñéndose a la pintura y prescindiendo del mensaje político.

Bertrand Wolfe advertía, algunos años más tarde, la dureza iconográfica que adquiriría la imagen, tanto de los teóricos como la de los caudillos de la revolución internacionalista, especialmente si coincidían en algún muro con escenas del mundo indígena o con los héroes populares de la revolución

mexicana como Emiliano Zapata o Felipe Carrillo Puerto. El tiempo ha agudizado esa diferencia; el elemento ideológico se vuelve cada vez más rígido a medida que se intensifica la vitalidad de los otros temas.

“Si contemplamos los retratos de Marx y Engels -dice Wolfe-, pintados por Rivera, vemos que son rostros sin vida: clichés, no hombres. Ninguno de los rostros que pintó de Lenin corren mejor suerte: todos carecen de vida”. Y una declaración hecha a Gladys March, incluida también en el libro de Wolfe, puede aclarar esa idea: “Al evocar hoy mi obra, me parece que lo mejor que hice surgió de cosas sentidas hondamente, y, lo peor, de un orgullo del mero talento”.

Ese modo de sentir hondamente se revela siempre que toca el mundo prehispánico o al indio contemporáneo, sobre todo si aparecen niños. Desde esa posición percibe la historia. Un texto sobre los aztecas, escrito a principios de los años veinte se inicia de la siguiente manera:

“Este pueblo para el que todo, desde los actos esotéricos de los sumos sacerdotes hasta las más humildes actividades domésticas, era un rito de belleza, para el cual las peñas, las nubes, las aves y las flores (¿qué cosa puede compararse al deleite ante el perfume y el color de las flores?, el amor no es más que una cosa insignificante ante eso, decía un himno) eran motivos de placer y manifestaciones del Gran Material. Para ellos, lo que los ingenuos misioneros e historiadores sacros creían ser politeísmo, no era sino una maravillosa plastificación de las fuerzas naturales, unas en su unidad y múltiples en su infinitud, hermosas siempre en su acción favorable o desfavorable al hombre, positiva o negativa, siempre engendradoras de la vida mediante la transformación del nacimiento: renovación y muerte”.

Su fe se enraizó en ese mundo. No fue una apuesta; eso significaría un cálculo, una forma estratégica de acercarse al triunfo. Se trata de un auténtico deslumbramiento que lo acompañó por el resto de su vida. Su pintura, la mural y la de caballete, vuelve intermitentemente a recrear ese universo, y cada vez que lo hace se percibe esa “emoción hondamente sentida”, de la que le habló a Gladys March. Los objetos que rodearon su vida, su afán de reunir piezas de arte prehispánico, la construcción del *Anahuacalli* que reúne su excepcional colección y la posterior donación al pueblo de México documentan la calidad desinteresada de esa emoción.

Tal actitud y tal pasión tenían por fuerza que escandalizar a la pacata sociedad criolla de la época, a la que Rivera despreció olímpicamente. La presencia indígena en los muros de la Secretaría de Educación le pareció sacrilega a ese México momificado, obtuso, ciego a cualquier novedad artística y a toda apertura moral, sostenido de una autoafirmación surgida del odio al indio, del temor al indio, de la desconfianza ante el indio, de la triste seguridad de sentirse superiores al indio.

Ese sentimiento vincula y unifica a los sectores pudientes, a buena parte de la clase media, mestiza por otra parte, y, en fin, a toda “la gente de razón”. El mismo Vasconcelos, en su época de acercamiento a la derecha radical,



La cabeza de Hun-Hunahpu fructificó en un árbol.

considera al indio como el mayor peligro para cualquier acción civilizadora que pudiera ejercerse en México; la peor casta, la aberración de las aberraciones, es la surgida del ayuntamiento entre indios y judíos, ya que de ella salen los arqueólogos, etnógrafos y todos esos “canallitas” dedicados a estudiar el pasado precortesiano. Durante años la prensa se dedicó a prevenir a los lectores contra el “feísmo” de los muralistas, y a incitar a los estudiantes a destruir los frescos de la Preparatoria y la Secretaría de Educación. El interés que el muralismo despertó en el extranjero y en especial el éxito de Rivera en los Estados Unidos, aturdió a nuestros conservadores. ¿Qué era aquello? Que Edel Ford se hiciera retratar por este pintor y lo convenciera para realizar una serie de murales en el Instituto de Artes de Detroit, era un escándalo; que la familia Rockefeller adquiriera obras de ese gordo vulgar que pintaba “monotes”, y le encomendara la pintura de un mural en Nueva York era un ultraje a México (ni siquiera la destrucción de ese mural los satisfacía), que otros importantes personajes se dejaran seducir; que los museos le compraran obras y celebraran exposiciones suyas los escandalizó, desconcertó, intimidó y finalmente neutralizó.

No conozco las circunstancias que incitaron a Rivera a pintar esta serie de acuarelas para ilustrar un edición del *Popol Vuh*, ni qué razones intervinieron para que ese proyecto no lograra llevarse a cabo. Lo único que sé de cierto es que el pintor dedicó el mes de junio de 1931 en documentarse y realizar ese trabajo. La calidad de las acuarelas, su belleza, su imaginación portentosa, hacen de ellas uno de los puntos más felices de las nupcias que el pintor contrajo con las culturas aborígenes, y a la vez representa un diálogo perfecto entre dos entidades antagónicas: sujeción y libertad. El *Popol Vuh*, el libro sagrado de los quichés, es un texto mágico, una cosmogonía,

una obra de fundación. A finales del siglo XVII fray Francisco Ximénez, un clérigo andaluz vecindado en Chichicastenango, encontró en su curato los papeles que lo contenían. Se trata de un relato maravilloso sobre la creación del mundo y la aparición en él del hombre. Luis Cardoza y Aragón resume bellamente la significación de esta obra portentosa:

“No me cautiva sentir (en este libro) el buen castellano, me cautiva sentir el pensamiento indígena, el pulso remoto de mi sangre. Por su fabulación, el *Popol Vuh* no pierde, ni en las versiones menos felices, su poder de encantamiento. Como la Biblia, es un conjunto de textos sagrados y profanos, con proporciones heroicas, en donde fermentan dioses, hombres y animales, en un ambiente mágico que envuelve el origen del mundo, del hombre y de los dioses. Mito, leyenda, historia: edades de la mente del hombre”.

Afirmar que la creación de estas acuarelas puede definirse como un diálogo perfecto entre la sujeción y la libertad es una referencia al cuidadoso estudio no sólo del libro sagrado de los quichés sino también de los códices mayas, en especial el *Codex Dresdensis* y el *Codex Tro-Cortesianus*. El pintor sujeta su visión a los refinados y complejos dibujos que los amanuenses mayas realizaron antes del arribo de los españoles. Los dioses de Rivera llevan los mismos atuendos y plumajes y tienen los rasgos semejantes a los que aparecen en los códices. Las figuras de dioses, hombres y animales aparecen siempre de perfil. La perspectiva ha quedado abolida. Rivera acata con el mayor respeto esas características, respeta los cánones prehispánicos como si

*La saliva de Hun-Hunahpu
fecunda a la doncella.*



se hubiera impuesto la creación de un nuevo código que relatara las historias contenidas en el *Popol Vuh*. ¡Pero qué inmensa libertad en esa sujeción, qué fantasía desbordada, qué deslumbrantes composiciones!

El pintor se siente, eso es más que evidente, en su mundo: el del mito y el de los primeros días de la creación. Todo queda sujeto a las reglas y al mismo tiempo transpira la mayor libertad. Rivera se convierte en un demiurgo que ha de crear todo a partir de cero. La experiencia es alucinante. El carácter abstracto, remoto, cosmogónico, de las antiguas leyendas contenidas en el libro sagrado le permiten la más extrema libertad. Hay un aura lúdica que es la contraparte del hieratismo del código. Las leyendas se lo permiten; él nada tiene que violentar, sólo dejarse ir por el pulso y el ritmo del relato. En el *Popol Vuh* la creación del hombre no ocurre en un sólo instante como pasa en el Génesis bíblico. El hombre resulta de una serie de experimentos, todos fallidos salvo el definitivo.

Los dioses mayas distaban de ser omniscientes: hicieron al hombre de barro y no tuvo resistencia, fue hecho de madera y su estar en el mundo careció de sentido: le faltaba el habla, fue hecho al modo de los monos y no dio más que para ser mono, hasta que se le confeccionó con maíz, y de ahí salió el hombre con todas las virtudes soñadas por aquellas esforzadas deidades. Y en esas transformaciones, en ese hacer y deshacer muñecos hasta llegar a lo humano, Diego se extasía, juega, sueña, construye y desconstruye, logra perfectas abstracciones, llega al corazón del mito, se vuelve maya, se vuelve un quiché de los tiempos primigenios, respira el aire de los primeros días de la creación, y, al mismo tiempo, marca una pauta absolutamente contemporánea, medularmente americana y decididamente universal en espíritu. Veo y re veo estas acuarelas y no dejo de sorprenderme. Encuentro en ellas una concentración de todos los poderes del artista, una emoción profunda, el misterio contenido en el texto y el goce cósmico de crear, una vez más, el mundo.