

PRESENTACIÓN

Guillermo Ortiz

LA DECISIÓN DE QUE EL MUSEO ANAHUACALLI FUERA EL TEMA PARA LA EDICIÓN de nuestro libro institucional correspondiente al año 2008 resultó al mismo tiempo afortunada y oportuna. Fue afortunada porque se constituyó en un avance del programa editorial relativo a los cuatro museos en los que el Banco de México cumple la función de fiduciario. Como es sabido, esa serie editorial se inició en 2006 con el libro dedicado al Museo Franz Mayer y continuó el año siguiente con la publicación relativa al Museo la Casa Azul de Frida Kahlo. Así, esta serie se enriquece con la presente obra sobre el Museo Anahuacalli de Diego Rivera, que ha resultado con una notable calidad editorial. La realización de este trabajo resultó igualmente oportuna porque se produce poco después de darse a conocer documentos indispensables para llevar a cabo una investigación novedosa sobre el Anahuacalli, es decir, que diga cosas nuevas sobre ese proyecto tan singular de Diego Rivera. La inmensa mayoría de los documentos que contenía el archivo recientemente abierto en la Casa Azul son de Diego. En esa documentación se ha podido encontrar todo lo relativo a la idea y al desarrollo posterior del concepto del Anahuacalli. En particular, ahí se localizaron los planos originales. De ello que en el aspecto de investigación, el presente sea el trabajo de análisis más serio que se haya podido realizar hasta la fecha sobre el tema de este libro.

Los autores que aceptaron contribuir en esta obra son de primer nivel. En el trabajo se cubren los principales aspectos del Anahuacalli que desde sus inicios fue un proyecto complejo, evolutivo y muy ambicioso. Esos textos vienen a confirmar cosas que ya se sabían sobre la figura artística excepcional de Diego Rivera, pero que sigue siendo motivo para nuestra admiración. Al respecto, cabe destacar sobre todo la visión de Rivera para adelantarse a su época y concebir un concepto que ha sido merecedor de un aprecio cada vez más grande. Diego Rivera, podemos constatarlo en varios de los textos que integran el presente volumen, llegó a construir el concepto definitivo del Anahuacalli en forma gradual. Pero el gran artista no sólo tuvo en mente crear un inmueble para que albergara su colección de piezas prehispánicas, su aspiración era la de llegar a constituir un foro múltiple para impulsar la cultura, una verdadera Ciudad de las Artes como el mismo la denominó. Después de un largo periodo de consolidación y mantenimiento, viene la etapa en la que el fideicomiso quiere hacer avanzar al Museo Anahuacalli. Mucho se ha progresado en ese sentido, y hacia futuro el horizonte es amplio para que se avance mucho más.

Es satisfactorio que el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez haya aceptado escribir el prólogo para esta obra. Como es sabido, él es un profesionista muy connotado y una figura de México que no necesita de presentaciones. El prestigio de que goza se explica tanto por sus obras arquitectónicas, su trayectoria como funcionario público y por el valor de sus opiniones respecto a los asuntos relativos a su especialidad. En la primera parte de su texto, el prologuista nos explica la esencia de la solución arquitectónica a que llegó Diego Rivera en el Anahuacalli, con la colaboración de su hija Ruth y de otras personas de su confianza. Esta apreciación se enriquece con la visión que tenía Diego Rivera de la arquitectura como "la matriz de todas las artes plásticas". A partir de ese enfoque, Ramírez Vázquez aporta una contextualización del sentido arquitectónico del Anahuacalli en la historia de esa disciplina. Todo, a manera de que la obra resultara una lección para el presente, "que al reunir todos los factores que la componen" haya logrado crear "una emoción estética de una convivencia múltiple". Así, en el Anahuacalli se tiene "el ejemplo claro de que la arquitectura hay que vivirla en su continente y en su contenido, no es sólo una forma envolvente".

El Banco de México lleva más de medio siglo de fungir como fiduciario en el Museo Anahuacalli, constituido en la forma de fideicomiso por voluntad expresa de su promotor Diego Rivera. El recuento de esa función está descrito en el texto "El Banco de México en el Anahuacalli", de la autoría de dos funcionarios del instituto central. En el cumplimiento de esa encomienda, el Banco de México se condujo desde un principio con gran discreción. Esa política ha tenido su lado positivo, pero también su vertiente indeseable. Esto último, en la medida en que el público escasamente se ha enterado de un servicio que ha resultado benéfico para la cultura de México y para el país en general. El escrito a que me refiero llena parcialmente este vacío de información. En ese texto se

explica que el trabajo que el Banco de México ha realizado en el Anahuacalli se puede separar en tres etapas: la primera, en que los esfuerzos se concentraron en concluir la construcción y preparar al museo para que pudiera abrir sus puertas. La segunda fase fue básicamente de mantenimiento y conservación. Finalmente, en años recientes se ha avanzado hacia una etapa de modernización y expansión, y es en la que se encuentran involucrados actualmente las autoridades del museo, el comité técnico y los representantes del fiduciario.

De todas las colaboraciones que integran el índice de la obra, la que aporta una visión más general es la de Renato González Mello, experto en historia. En su texto discurre sobre las motivaciones que llevaron a Diego Rivera a conformar su colección de piezas precolombinas y a que el edificio del museo tuviera el perfil definitivo que, *grosso-modo*, es el que el visitante puede apreciar en la actualidad. Relata González Mello que Rivera le rechazó a su amigo, el arquitecto Juan O'Gorman, el primer proyecto que le preparó para la entonces llamada "pirámide del Pedregal". La razón era clara: mientras O'Gorman pensó en una propuesta modernista, en un estilo semejante al del conocido estudio de San Ángel, el artista había concebido algo diferente: una propuesta orgánica inspirada en la arquitectura de los pueblos prehispánicos. Esa fue la idea original que inspiró al inmueble ecléctico y singular que hoy conocemos. El otro elemento fue respecto al perfil de la colección que albergaría ese edificio. En relación con este último aspecto, González Mello nos explica, con base en investigaciones inéditas, cómo fue que el grueso de ese acervo se constituyó con piezas prehispánicas del Occidente del país. Cuando en 1946 se inaugura una muestra pionera del arte antiguo del Occidente de México, las piezas exhibidas provenían en su mayoría de la colección de Diego Rivera.

El arquitecto Xavier Guzmán Urbiola es el autor del ensayo "Un espacio para la vida: El Anahuacalli, edificio neoindígena y wrightiano" y se ha convertido en un gran conocedor del inmueble que discurrió Diego Rivera para albergar su colección de piezas prehispánicas. Su bien documentado texto empieza por rastrear los orígenes remotos de ese edificio. Los rastrea primeramente en las influencias que Diego Rivera derivó de la obra del arquitecto estadounidense, Frank Lloyd Wright. No se puede argumentar, señala Guzmán, que haya habido en Rivera un intento por emular o copiar a Wright, pero ciertamente el intercambio de ideas y nociones existió. Continuando con ese tema, Guzmán explica cómo en Rivera el Anahuacalli fue un concepto evolutivo. El primer escalón fue el intento de la pareja Rivera-Kahlo por establecer un rancho en donde pudieran producir sus propios alimentos. Pero de esa idea original, a través de un diálogo con la corriente de la arquitectura orgánica y con el estudio de las culturas precolombinas, el pintor llegó eventualmente al concepto definitivo de "su pirámide en el Pedregal". En ese sentido, el arquitecto Guzmán hace énfasis en lo que significó ese inmueble para el "poderoso río de la

arquitectura neoindígena". Pero como ya se ha comentado, la aspiración de Rivera fue aún más ambiciosa: construir una "Ciudad para las Artes".

El universo de piezas prehispánicas que logró conjuntar Diego Rivera puede analizarse desde perspectivas diversas. Permiten esa aproximación múltiple la riqueza del acervo y su magnitud. La aproximación que logró en su texto Felipe Solís es en general más amplia que el análisis subsiguiente de la autoría de Teresa Uriarte y Mónica Lang. Sin embargo, a pesar de sus diferencias de enfoque, ambos textos pueden considerarse complementarios. Lo son porque refiriéndose al mismo tema lo hacen desde ángulos distintos. Solís, ya se dijo, recurrió a un enfoque más general para aportar una visión panorámica de tan rica colección. Ese autor se acercó a la colección de piezas desde la perspectiva de la civilización en que se produjeron. El criterio tiene un gran fundamento. En el área que los arqueólogos han dado en llamar Mesoamérica convivieron muchas etnias. Diego coleccionó objetos de casi todas ellas, con excepción hecha de la cultura maya. Fue una fortuna que Felipe Solís aceptara colaborar en la presente publicación. En las motivaciones que subyacen en su texto sobresale, en primer lugar, su conocimiento sobre la materia. En segundo, destaca su cariño por el arte de los pueblos prehispánicos.

Anahuacalli

PRÓLOGO

Pedro Ramírez Vázquez

DIEGO RIVERA TUVO EL PROPÓSITO DE ALOJAR LA COLECCIÓN DE piezas arqueológicas que había ido reuniendo en circunstancias siempre distintas, a veces como consecuencia de su propia búsqueda y con frecuencia por adquisición de manera ocasional. El pintor siempre expresó su deseo de construirle a ese acervo una morada con arquitectura nacida del suelo mexicano por su expresión, por el material y por su temática amplia. En su visión nacionalista, Rivera siempre destacó las expresiones de la vida cotidiana del mexicano.

Con esos propósitos básicos quiso que la solución arquitectónica tuviera la congruencia de una obra en que estuviese presente el pasado prehispánico, pero con una expresión actual y contemporánea. Diego solía comentar con su hija Ruth que la arquitectura era un reflejo fiel de las condiciones geográficas, tecnológicas, económicas y sociales del medio y de la época en que, se creaba. Así, el resultado invariablemente es congruente cuando se produce en un medio geográfico transformado por un grupo humano que tiene presente el entorno, los elementos materiales y la naturaleza que lo cobija. Fincado sobre esos principios, el Anahuacalli adquirió un valor especial y nuevo vigor como espacio arquitectónico.

Igual que en lo prehispánico, los volúmenes de la arquitectura del que la arquitectura: “Como todas las artes... es expresión de la sociedad en la cual se produce, cuyas características se reflejan con la fidelidad de un espejo. Además, la arquitectura ha sido siempre la matriz de todas las artes plásticas: las resume todas en sí misma, una edificación, cualquiera que sea su finalidad, es necesariamente un conjunto de formas, colores, volúmenes y espacios, para existir en EL ESPACIO y servir a los seres humanos organizados en sociedad, por lo cual tal edificación tiene la obligación de ser útil y agradable a la humanidad. Si le falta cualquiera de estas condiciones básicas, será desleal a sí misma, es decir, a la arquitectura y a la humanidad.”

La arquitectura tiene como fin construir espacios para que en ellos se desarrolle la vida del hombre. Este principio quedó reflejado en el Anahuacalli, pues se trata de un edificio destinado a alojar y conservar un patrimonio, un legado cultural para el pueblo de México.

La función social del arte es inherente a toda asociación humana. En la tribu, en los imperios, en los grandes impactos contemporáneos, el arte siempre ha tenido su propia expresión y fortaleza. Todo aparece con los mismos valores a través del tiempo; en su realización van aflorando los avances del pensamiento y de la tecnología con que se realizan esos espacios.

Si se logra respetar la verdad en el planteamiento de un propósito, si hay verdad en el valor permanente de los materiales, si hay acierto en las nuevas soluciones constructivas para mantener y exaltar la herencia cultural, el resultado formal adquiere y deja su propia huella de valor estético.

En los diversos volúmenes internos y externos del Anahuacalli está presente el marcado contraste de luz y sombra. En la realización de la arquitectura subsistieron procedimientos y herramientas primitivas, con soluciones tradicionales que requirieron nuevas habilidades desarrolladas de acuerdo con su tiempo.

El artesanado está así presente en las tradiciones arraigadas en el pueblo mexicano. La concepción inteligente del espacio, respetando y exaltando el valor de los vestigios reunidos durante su vida por Diego Rivera, la convierten en una obra siempre actual y contemporánea.

El Anahuacalli es una muestra de cómo hermanar las constantes culturales y las técnicas contemporáneas con la inquietud artística, que orientó la vida del muralista. Con su interés para entender, comprender respetar las huellas culturales que siempre estuvieron presentes en la acción personal y artística de Diego Rivera, factores que heredó a su familia y al mexicano contemporáneo.

En la arquitectura el resultado formal es históricamente consecuencia de una reflexión que hemos heredado todos los constructores desde la época de Vitrubio, que vivió en el primer siglo después de Cristo: el arquitecto “debe ser un profundo conocedor de su oficio y de la forma de vida en la época en la que es actor”.

La creación arquitectónica tiene como misión básica dar forma a todos los espacios en que el hombre actúa durante su vida. La obra arquitectónica siempre tiene que considerar el pensamiento individual y colectivo y armonizarlo con el dominio técnico para la creación de los espacios.

Carlos Pellicer nos aportó una descripción clara de ello cuando narraba la vida ateniense con su intensa convivencia, libre y abierta, de los múltiples personajes que se reunían en esa época en el Ágora, en el templo, en la competencia deportiva, en la actividad física, en la interpretación y actuación de temas y personajes de la poesía y del teatro que en múltiples ocasiones dieron vida al pensamiento y a las expresiones de Homero y de Eurípides.

A través de esas experiencias de convivencia diaria y amplia se fue creando la vida que habría de repercutir en la democracia. Los espacios propiciaban la convivencia y al crearlos se generaba la participación; el espectador convivía con el actor y a través de su representación con el autor. Así se producía la interrelación de la vida ateniense. Contaban por igual el autor, el creador, el espectador y las características del espacio donde se realizaba la convivencia. Todos esos elementos se vuelven presente en el Anahuacalli.

Ninguno de esos factores ignoraba a los otros. Todos integraban la convivencia y al pasar el tiempo, al interpretar aquellos espacios, se hace presente la interrelación con los nuevos hombres y la cultura que los vive. Así se presenta en el Anahuacalli la convivencia de pensamiento y la cultura de los vestigios que se muestran con el impacto que recibe el visitante al contemplarlos.

La arquitectura, como obra de arte, no sólo es el objeto que se crea, es la imaginación, la forma, el material, el color, la luz, los objetos y los testimonios del pasado cultural. La arquitectura es también una lección para el presente que, al reunir todos los factores que la componen, crea la emoción estética de una convivencia múltiple.

En el Anahuacalli están presentes estos y otros conceptos de la arquitectura. En esta obra son evidentes las raíces prehispánicas en sus formas, consecuencia de una reflexión madura de Diego Rivera sobre nuestro pasado histórico y cultural, consecuente con su nacionalismo y con la idea de que poseía un conocimiento claro y preciso de la técnica y de los recursos constructivos de su época.

El Anahuacalli fue creado en una acción conjunta del pintor y de su hija Ruth. En ese espacio se resguarda una de las mayores colecciones de piezas prehispánicas que haya formado persona alguna

en nuestro país. Rivera reunió esa colección a lo largo de 30 años; fue adquiriendo las piezas con el producto de su obra. De las casi 60 mil piezas, tan sólo unas 2 mil se encuentran en exhibición permanente. Los vestigios del pasado que ahí se exponen ofrecen especial importancia para el interés del visitante contemporáneo, pues esas obras ilustran el desarrollo artístico de las diversas culturas del México antiguo.

Decía Diego Rivera que la gran virtud de la juventud era la suerte de tener pocos años, pero con la amplia posibilidad de vivir con intensidad no sólo su presente sino todo el pasado. Su hija Ruth, que estudió arquitectura en el Instituto Politécnico Nacional, fue una profesionalista brillante que entendió las tendencias de su época y las aprovechó al máximo para plasmar en el Anahuacalli las ideas de su padre con un tratamiento contemporáneo. Ruth fue el intérprete genético del propósito de Diego Rivera de mantener viva para todas las generaciones su visión del pasado. Así, el edificio refleja el encuentro de la solución plástica con la fuerza creativa de sus volúmenes y espacios en la presencia renovada del origen geológico con que se construyó el edificio.

EL BANCO DE MÉXICO EN EL ANAHUACALLI.*

**Eduardo Turrent y Díaz
José Luis Pérez Arredondo**

*Se agradecen las ideas y los comentarios de Carlos Phillips Olmedo

HEREDAR ES UNA FORMA DE VIVIR PARA SIEMPRE. ESTO BIEN LO SABÍA Diego Rivera -uno de los grandes artistas universales del siglo XX- cuando heredó dos espléndidos museos al pueblo de México: el Anahuacalli y la Casa Azul en Coyoacán. En estos espacios no sólo el ímpetu del gran muralista trascendió la muerte, sino que el espíritu del pueblo mexicano vive por siempre. Pero de igual forma, heredar implica una responsabilidad tanto para quien da como para quien recibe. Por ello, ambos espacios y las obras de arte que albergan son hoy custodiados por un fideicomiso adscrito al Banco De México.

El Museo Anahuacalli, edificio de gran magnificencia enclavado en la lava del pedregal al sur de la Ciudad de México, contiene en sus diversas expresiones -arquitectura, forma, colores, representaciones- esencia de la admiración y reconocimiento que profesó Diego por la estética prehispánica. Tanto que a la entrada del recinto se grabó la siguiente inscripción: "Devuelvo al pueblo lo que de la herencia artística de sus ancestros pude rescatar, Diego Rivera". Respecto a la temática de la presente obra, cabe destacar tres rasgos que engalanaron en vida a Diego Rivera y que son dignos de evocación. En ese sentido debe mencionarse, en primer lugar, su amor por las piezas de arte prehispánico y su afán por coleccionarlas con constancia. A continuación procede destacar el aprecio que tuvo Diego Rivera por la arquitectura de los pueblos autóctonos y su interés por desentrañar sus secretos y utilizarla como inspiración para impulsar variaciones reformadas de la arquitectura local. El último vector de la empresa cultural que sirve de tema para el presente libro fue el interés de Diego por dejarle al pueblo de México un legado o una herencia cultural.

Desde el punto de vista del altruismo, o si se quiere de la preocupación por realizar obras de beneficio colectivo, al Museo Anahuacalli y a la Casa Azul, su paralelo, los motivó un impulso semejante. Sin embargo, desde la perspectiva personal -individual en el sentido más estricto del término- los resortes para ambas empresas culturales fueron distintos. La motivación para constituir la Casa Azul seguramente derivó en buena medida del inmenso amor que Diego le profesó a Frida. Parte también provino, sin duda, de la admiración que tuvo por la obra artística de quien fuera su segunda esposa. En cambio, el gusto de Diego Rivera por las piezas de arte prehispánico fue siempre algo más íntimo, y por supuesto anterior a su relación sentimental y pictórica con Frida Kahlo. Sobre la colección de Rivera, Dolores Olmedo comentó en cierta ocasión: "algunas colecciones célebres se han formado atendiendo a los conocimientos y refinado gusto de grandes artistas, patrocinados por reyes y emperadores; otras, en nuestros tiempos, se han hecho merced a la cooperación de críticos de arte famosos. En el caso de las colecciones de Diego Rivera no ocurre así. Él personalmente eligió con su penetración y sensibilidad extraordinarias, pero no menos con su conocimiento admirable, cada una de las esculturas".¹ En síntesis, el Anahuacalli y la Casa Azul fueron concebidos como empresas hermanas, pero no gemelas. No brotaron del mismo óvulo estético, constructivo y empresarial (en sentido amplio del concepto empresa). Aparte de los resortes artísticos y personales, el concepto del Anahuacalli fue desde su concepción mucho más ambicioso. Lo fue en cuanto a sus alcances, facetas y también en lo relativo a su extensión espacial o si se desea territorial. No se trató tan sólo de preservar para la posteridad un espacio inmobiliario inmensamente entrañable aunque ya edificado, existente. Para llegar a la definición del Museo de la Casa Azul hubo que rediseñar, adaptar y reformar un inmueble, pero no concebir todo un

proyecto a partir de una idea previa y meramente imaginativa. En este sentido -cabe insistir en este aspecto-, la génesis del Anahuacalli implicó un proceso distinto. Esto es, concebir y edificar un inmueble único, sin precedentes, y conservar para las generaciones futuras una reserva ecológica. Ese edificio caprichosamente revolucionario sería el hogar o el albergue para la colección de obras prehispánicas que había acumulado el pintor con tanta perseverancia. Para cerrar el círculo, el espacio todo debería convertirse y conservarse como un gran centro para la promoción de las artes mexicanas.

Por invitación de José Vasconcelos, entonces secretario de Educación Pública, Diego deja París y regresa a México en 1921. En paralelo con otros artistas, recorrió el territorio nacional reencontrándose con sus raíces indígenas que luego representaría en sus murales y obras de caballete. Diego Rivera, junto con José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, entre otros, conformaron un movimiento muralístico mexicano de gran fuerza expresiva que es uno de los componentes históricos esenciales para la comprensión del nacionalismo mexicano en el arte. Al respecto, Miguel Ángel Asturias señaló: "Se repite con frecuencia que la Revolución Mexicana no tuvo un novelista que correspondiera en amplitud y fuerza a la gran gesta encendida como un fanal de luz y de esperanza en el corazón de América. Y reflexionando sobre tal aserto, hemos pensado que los grandes novelistas de la Revolución Mexicana fueron sus famosos muralistas. Y entre éstos el que más honradamente logró la traducción en imágenes de la vida, el pensar y el sentir de su pueblo y de los pueblos americanos de habla española y raíz indígena, fue Diego Rivera".²

El mexicanismo o nacionalismo de Diego Rivera, que se intensificaría y se explayaría después de su regreso de Europa, tuvo raíces profundas, externas e internas, personales e inducidas por el entorno y hasta por la historia. El periplo europeo de Rivera fue intenso, agitado y en ocasiones controvertido. En París, Diego entabló, en particular, una convivencia cercana con una pléyade de expatriados y refugiados. Ese ambiente fue claramente propicio para que fraguara su relación sentimental con Angelina Beloff. En el plano artístico cabe destacar la amistad que cultivó durante ese periodo, y entre muchos otros, con Elya Ehrenburg y con el italiano Amadeo Modigliani. Esos nexos fueron sumamente importantes para moldear la mentalidad de Diego, al igual que el agitado entorno histórico. Aquellos artistas, un tanto a la deriva, habían sido contemporáneos de la Revolución rusa y de la integración nacional italiana. Un impulso básico en ambos procesos históricos fue la búsqueda intensa de la identidad nacional. La idea de volver a los orígenes, de rescatar los valores propios para reconstruir la identidad nacional, estuvo de manera muy importante detrás de esos movimientos. Algo semejante se vivió en México a raíz de la epopeya revolucionaria. Y no hay duda alguna de que en Europa, Diego Rivera debió impregnarse de esos impulsos subyacentes y que los asimiló consciente y subliminalmente. Ello pudo ocurrir porque tuvieron una manifestación particularmente notable en el ámbito que era el suyo: el del arte.³

1921 no fue únicamente el año de su regreso a México, sino también cuando empezó un reencuentro gozoso, intenso e inspirador con el que era su país natal o quizás algo aún más profundo: el inicio de una identificación ontológica con el alma mexicana. Como todo en Diego Rivera, este reencuentro implicó un redescubrimiento que fue madurando en un proceso evolutivo y espontáneo: sin libreto. En un vaivén ininterrumpido, aunque con múltiples pausas, Diego asombra y se deja asombrar. Esas vivencias poderosas e intensas por necesidad se manifiestan con mucha fuerza en las obras que el artista va produciendo con una prolijidad sorprendente. El nacionalismo -el mexicanismo- en la obra de Diego, señala Agustín Arteaga, estuvo impulsado por muchas motivaciones. Sobresalen entre éstas su interpretación de la historia de México y su conocimiento y amor por los grupos étnicos, las culturas prehispánicas, la fauna y la flora. Todos estos elementos se fusionaron para conformar la espina dorsal de su obra muralística. Un momento definitivo en la consolidación de Diego como artista nacionalista, nos confirma Arteaga, ocurre a raíz de su inmersión en el estudio de la mitología prehispánica. El inicio de su colección de piezas de

arte prehispánico no fue una variación muy importante de ese intenso proceso de exaltación de lo mexicano: de lo propio.

En términos del acto fundacional que llevó a la creación del Anahuacalli, lo importante no es la forma definitiva que tomó ese inmueble desde el punto de vista arquitectónico, sino el impulso original. Pocas veces en la vida tan sólo una vivencia personal puede marcar con profundidad la actitud de un ser humano y conducir a decisiones trascendentes. Así ocurrió con Diego Rivera a raíz de que un presidente de México decidió entregar como regalo a quien entonces era el gobernador del Estado de Texas uno de los cuadros de su autoría que pertenecía al acervo de un museo del gobierno. Relatan las crónicas que el incidente le causó a nuestro artista una molestia profundísima, una gran contrariedad. Y no sólo eso, esa experiencia despertó en Diego Rivera una gran desconfianza respecto a la clase política del país, a la cual, por lo demás, nunca le había profesado un gran aprecio. Por esas razones, su decisión de legar en beneficio del pueblo mexicano su colección de piezas prehispánicas, el Anahuacalli y la Casa Azul, debería quedar protegida, blindada, de que pudiera ocurrir en sus entrañas un acto de despojo como el que había despertado años atrás su indignación. Fue para cumplir esos fines de protección y salvaguarda sucesoria que apareció en escena el Banco de México. El Museo Anahuacalli que albergaría la colección de piezas prehispánicas de Rivera se constituyó como un fideicomiso en el cual el Banco de México fungiría como fiduciario. La finalidad del instrumento, consta en el contrato correspondiente, fue la conformación y puesta en marcha de "dos museos públicos".

¿Por qué organizar esos museos que Diego Rivera deseaba legar al pueblo de México bajo la figura legal del fideicomiso? ¿Por qué elegir al Banco de México para que fungiera como fiduciario en el fideicomiso que el pintor decidió establecer para los fines mencionados? En 1953, un año después de la muerte de Frida Kahlo -su segunda esposa-, Diego dona al pueblo de México a través de un fideicomiso la casa donde nació Frida, los derechos de autor de ambos, su colección de piezas prehispánicas y el Museo Anahuacalli que se encontraba en construcción. En el contrato de fideicomiso se estipuló a Diego Rivera como donador y fideicomitente, al pueblo de México como beneficiario y como fiduciario al Banco de México.

Por consejo de sus amigos -entre ellos don Antonio Carrillo Flores, entonces secretario de Hacienda, posiblemente del licenciado Narciso Bassols, quien también fue en un periodo previo secretario de Hacienda y de Educación Pública, y de su amiga Dolores Olmedo, coleccionista y mecenas- Diego Rivera decidió entregar esos bienes en administración al Banco de México. Con ello buscó garantizar, para beneficio del pueblo de México, la permanencia de dicha donación respaldada por el Banco Central del país, cuyo prestigio y solidez siempre fueron indudables. La voluntad del artista fue sin ninguna ambigüedad que los museos que había discurrido fueran permanentes. De ahí el hecho de que se haya creado un fideicomiso con carácter de "irrevocable".⁴ Y dos museos permanentes y un fideicomiso irrevocable requerían claramente de un fiduciario sólido, confiable, imprescriptible, duradero: la elección recayó en el Banco de México.

Transcripción de documento-carta:

Copia.

México, Diciembre 1° de 1905.

Sr. Dn. Teodoro Dehesa, Gobernador del Estado de Veracruz. Xalapa.

Muy estimado y distinguido amigo:

El joven Dn. Diego Rivera ha hecho sus estudios de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, con mucho aprovechamiento, como lo prueba el que ha obtenido la suprema calificación en todos sus cursos. El padre de este joven es un antiguo y excelente empleado del Consejo Superior de Salubridad; pero sus recursos no le permiten fomentar la carrera de su hijo.

Espero que, en consideración a las circunstancias que acabo de exponer, Ud. se servirá impartir su protección al joven Rivera, y por cuanto hiciere Ud. en favor de mi recomendado, quedará más obligada la gratitud de su antiguo y adicto amigo

E. Licéaga.

En esos años, el director general del instituto central era don Rodrigo Gómez, quien ofreció todo su respaldo al proyecto del artista. Asimismo, los licenciados Plácido García Reynoso y Daniel J. Bello, funcionarios de alta jerarquía en esa institución y además abogados, aceptan el cargo de delegados fiduciarios en representación del Banco de México con la autorización de la Secretaría de Hacienda, dirigida en aquel entonces por el licenciado Carrillo Flores. Dato relevante es que la autorización que expidió dicha dependencia para que el Banco de México pudiera tomar el fideicomiso que había discurrido Diego Rivera estuvo firmado por el propio titular de la dependencia: Antonio Carrillo Flores.⁵

Del convenio de fideicomiso irrevocable suscrito por Diego Rivera con el Banco cabe recoger dos asuntos. El primero y de gran importancia, que entre los bienes que el fideicomitente decidió aportar para el Museo Anahuacalli no sólo se contó con la ya multirreferida colección de piezas prehispánicas, terrenos con una extensión conjunta por poco más de 19 mil metros cuadrados y "el edificio de arquitectura mexicana" construido en una porción de esa extensión, sino con un activo de materialización futura:

...los derechos de autor que en el momento de su muerte le correspondan por virtud de la obra plástica o literaria realizada por él durante toda su vida, pues desea que todos los productores de reproducciones, copias, ediciones o en general utilidades de sus trabajos, sirvan para el sostenimiento y desarrollo de los dos museos objeto de este fideicomiso.

El segundo asunto, también de relevancia, fue con relación a la integración del Comité Técnico que Rivera designó para manejar los museos que deseaba crear. Consciente de su papel de patriarca familiar, en ese órgano colegiado quedaron incluidos sus parientes más cercanos: sus dos hijas con sus respectivos cónyuges y su tercera y última esposa Emma Hurtado. En un lugar muy cercano a su parentela, Rivera también nombró a una persona de sus grandes confianzas, su secretaria Teresa Proenza. Como reconocimiento a su amistad y calidad intelectual, el pintor designó al arquitecto Juan O'Gorman -profesionista muy cercano a Diego y Frida-, al poeta Carlos Pellicer -encargado de la museografía inicial del Anahuacalli-, a la señora Dolores Olmedo -patrocinadora de las artes y gran admiradora de la obra de Diego-, y al ya mencionado don Narciso Bassols -persona muy reconocida y además de reconocida filiación izquierdista al igual que el pintor.

Además de la obra prehispánica, Diego Rivera incluyó en su legado otros bienes culturales de gran valor artístico: bocetos de gran formato, dibujos y libretas, entre ellos el realizado para el mural destruido por Rockefeller en Nueva York: "El hombre en el cruce de los caminos". En esa aportación también se incluyó el boceto para "Sueño de paz y pesadilla de guerra", obra de la cual no se conoce su paradero. Este cuadro fue concebido para ser presentado en el Palacio de Bellas

Artes pero fue rechazado por su entonces director, Carlos Chávez, pues la inclusión de la figura de Stalin en la obra le pareció cuestionable.

Desde su establecimiento puede decirse que la vida del Museo Anahuacalli ha estado marcada por una lucha constante. Felizmente esa lucha ha sido exitosa y esta concepción de Rivera ha logrado avances continuos. Una primera etapa de superación en la que todavía pudo intervenir el famoso pintor antes de su fallecimiento tuvo que ver con la renovación del Comité Técnico para que fuera plenamente funcional. En el periodo de 1955 a 1957 no lo había sido a causa de algunas diferencias irreconciliables que se dieron en el seno de ese órgano colegiado por parte de los parientes del propio Rivera. Así, para conseguir la reconstitución de ese órgano, se otorgó en septiembre de ese último año una escritura complementaria del contrato original de fideicomiso. En la cláusula décima de ese instrumento quedó establecida la nueva integración del Comité Técnico: señora Dolores Olmedo (promotora de arte y admiradora de la obra de Diego Rivera), Eulalia Guzmán (famosa arqueóloga), Emma Hurtado (última esposa del pintor), Juan O'Gorman (arquitecto), Carlos Pellicer (poeta, literato y museólogo), Heriberto Pagelson (ingeniero civil y adinerado constructor), Teresa Proenza (secretaria particular de Diego) y Elena Vázquez Gómez (amiga muy cercana del pintor, persona de sus confianzas y correligionaria ideológica). Para cerrar el círculo, Diego designó también como consejeras a sus dos hijas y a su propia persona. En la presidencia del Comité Técnico quedó la señora Olmedo y como director técnico el propio artista.⁶

Cuando se suscribieron esas dos escrituras y al tiempo en que murió Rivera las obras del Anahuacalli se encontraban a menos de la mitad de avance. La conclusión de la construcción del inmueble fue un acto de amor y desinterés por parte de los amigos de Diego Rivera para concretar la voluntad del artista. Los agentes activos de esa tarea fueron O'Gorman, Dolores Olmedo, Pagelson y las hijas de Diego: Guadalupe y Ruth. Entre todas esas personas se dio una división del trabajo muy funcional. La creatividad arquitectónica de O'Gorman y de Ruth Rivera se complementó de manera constructiva con la experiencia en la construcción del ingeniero Pagelson y con la habilidad administrativa de la señora Olmedo. No todo lo que se hizo en esa etapa ha merecido la aprobación de la posteridad -como la forma en que O'Gorman resolvió la cúpula del edificio- pero la construcción se concluyó. A cargo de Eulalia Guzmán estuvo la catalogación del acervo. Ni O'Gorman ni Eulalia cobraron un centavo por sus servicios. Dolores Olmedo además de no cobrar se distinguió por aportar a la obra grandes sumas de su peculio personal.

Diego Rivera reservó en el contrato de fideicomiso como patrimonio para el Anahuacalli terrenos, bienes inmuebles, su colección de objetos prehispánicos y regalías.

Transcripción de documento-carta:

B.M.312/2-5 M,M.M.

BANCO DE MÉXICO, S.A.
DIRECCION CABLEORAFICA: BANXICO
APARTADO 95 BIS
México, D.F.

CONTADURIA

Sr. Diego Rivera.
Palmas y Altavista,
Villa Álvaro Obregón, D.F.
México, D. F. 8 de Octubre de 1937.

Muy señor(es) nuestro(s):

De acuerdo con nuestra carta circular del 1° de Julio de 1932, hemos cargado en su apreciable cuenta, por manejo de la misma en el mes próximo pasado, la cantidad de DOS PESOS CINCUENTA CENTAVOS \$2.50.

De Ud.(s) afmo(s) atto(s) y Ss.
Banco de México S.A.

Sin embargo, no aportó fondos en efectivo para la integración de ese patrimonio. En este punto se marcó una gran diferencia en comparación con la formación posterior del Museo Franz Mayer. Ese hecho determinó que la escasez de recursos líquidos fuera una constante a lo largo de la vida del Anahuacalli hasta la corrección definitiva de ese problema que ocurrió apenas hasta tiempos recientes. En todo ese tiempo enfrentar la insuficiencia de fondos requirió de acciones imaginativas y también de mucha generosidad. Hacia principios de la administración del presidente López Mateos se consiguió con su secretario de Educación, Jaime Torres Bodet, una aportación presupuestal anual al fideicomiso Diego Rivera. Antes de eso, la señora Olmedo, con su gran capacidad de gestión ya había negociado con el gobierno del Distrito Federal que esa autoridad aportara la seguridad policíaca para los dos museos. Y reiteradamente, en todos esos años, el faltante presupuestal fue cubierto desinteresadamente por la señora Olmedo con sus propios recursos.⁷

Desde la perspectiva del fiduciario, esos años estuvieron marcados por dos compromisos: conservar intacto el patrimonio fiduciario y cumplir con los fines del fideicomiso que son los de mantener en servicio a los dos museos. El delegado fiduciario a quien le tocó participar en esa reconstitución del Comité Técnico fue el conocido abogado criminalista Alfonso Quiroz Cuarón, quien prestaba sus servicios en el Banco de México desde principios de los años 1940. Posteriormente, cumplieron esa función en representación del Banco de México al menos los siguientes jurisconsultos: Francisco Borja, Alejandro Olvera, León Prior y Bernardo Martínez Vaca. Alguno de esos abogados, sin que sea posible precisar quién de ellos, intervino en la preparación del contrato de un fideicomiso que se creó para garantizar la entrega por parte del Gobierno Federal de su aportación anual a los museos creados por Diego Rivera. En ese instrumento el fideicomitente fue el Gobierno y el fiduciario el Banco de México.

Otro de los problemas en que tuvo que intervenir el Banco de México en su calidad de fiduciario del Anahuacalli fue en la resolución de algunas dificultades de deslinde de los terrenos del museo que se suscitaron sobre la marcha. El único causante de esas dificultades fue el propio Diego Rivera, por la manera bohemia en que a veces manejaba sus asuntos. El hecho es que en el transcurso de la construcción del Anahuacalli el artista permitió de una manera incidental que algunos operarios que participaban en la obra ocuparan informalmente ciertas franjas de terreno en las zonas colindantes. En su momento el artista no dio importancia a esos hechos, considerándolos triviales. Lo cierto es que posteriormente a su muerte ya no lo fueron tanto. En una ocasión, en un recorrido que se realizaba por los terrenos del Anahuacalli, un vecino se atrevió a disparar sobre la comitiva de la cual formaban parte la señora Olmedo y el abogado José Luis Ortiz

Larrañaga, jefe de la oficina de contencioso en el Banco de México. A causa del incidente, éste regresó a su lugar de trabajo pálido y tembloroso.

Un episodio muy importante en la evolución del Anahuacalli tuvo verificativo hacia la década de los años 1980, siendo delegado fiduciario en representación del Banco de México el abogado Emilio Gutiérrez Moller. Con el paso del tiempo, el Comité Técnico se quedó despoblado por la defunción de sus integrantes. Hacia esa época ya habían emprendido la partida definitiva Juan O'Gorman, el ingeniero Pagelson, Carlos Pellicer, Quiroz Cuarón y Ruth Rivera. Entonces, los representantes del fiduciario y los integrantes supervivientes decidieron que había que reconstituir su integración. Para ese fin emprendieron una labor persistente de negociación conciliatoria entre la señora Olmedo y Guadalupe Rivera, quienes nunca habían tenido una relación cordial. Finalmente se llegó a una fórmula de solución que se apreció equitativa. Así, por parte de la señora Olmedo ingresaron a ese órgano colegiado sus hijos Carlos e Irene. Por parte de Lupe Rivera se concedió lo propio con Juan Pablo Gómez Morín y Diego López Rivera. Para elegir al resto de los integrantes Olmedo y Rivera sugirieron respectivamente a seis candidatos, y se eligieron las propuestas coincidentes. De ese proceso derivaron las designaciones, entre otros, de Sylvia Pandolfi (museógrafa), Graciela Romandía de Cantú (historiadora), Carlos García Ponce (dueño de una galería y experto en museos) y Eduardo Matos (famoso arqueólogo).

Transcripción de documento:

COYOACAN, JULIO DE MIL NOVECIENTOS CUARENTA.

LISTA DE LA COLECCION DE ESCULTURA ARQUEOLOGICA MEXICANA (IDOLOS), QUE PERTENECE AL SR. DIEGO RIVERA, HABIÉNDOSE TRASLADADO DE LA CASA DE ESTE, ALTA VISTA Y LAS PALMAS, VILLA OBERGON D.F. A LA CASA DE LA SRA. FRIDA KAHLO, AVE. LONDRES 127 EN COYOACAN D.F. PARA SU SEGURIDAD, POR ORDEN DEL SEÑOR DIEGO RIVERA.

Nota: Esta colección se empacó y trasladó en 48 cajas de madera fuerte, con paja y guata. La enorme mayoría de las piezas empacadas son de barro, con excepción de algunas de piedra que por su valor o fragilidad hubo necesidad de empacar. Las piezas de piedra que se trasladaron sin empaque estarán clasificadas en otra lista, ninguna de ellas se rompió ni sufrió desperfectos. Esta lista no es de clasificación por procedencia, sino únicamente por cantidad de piezas contando en general la totalidad de la colección, y especificando las que se encuentran empacadas y las que están sin empacar. Además haciendo notar que todas las pequeñas figuras de barro colimeñas y de Nayarit que se encontraban en los cajones de dos cómodas de cedro en el estudio del Sr. Rivera, más las que se encontraban sobre las cómodas mismas y muchas piezas pequeñas de jade, jadeita, y barro de diversas procedencias, no están contadas en ésta lista, sino que se hará su recuento aparte y se clasificarán en otra. Lo mismo que otras piezas de importancia y fragilidad excesiva que se pasaron a mano y que aparecerán en su lista respectiva. La colección de ídolos de piedra, en su mayoría grandes que se encontraban en el jardín de la casa del Sr. Rivera, se quedaron al cuidado de la Señorita "Mary Eaton, que habitó la casa desde la salida al extranjero del Sr. Rivera. Su número se especificará también, siendo ella la responsable de esa parte de la colección. Así que ésta lista se dividirá en dos partes, la CASA CHICA, y los de la CASA GRANDE, donde se encontraba la mayoría. Después, se clasificarán por materia, es decir, barro o piedra. Dividiendo la lista en empacados y sin empacar. Las piezas de mayor importancia sin empacar se describirán por su forma plástica, y las pequeñas de barro de Colima y Nayarit solamente se especificarán por su cantidad, por ser muy

difícil describir cada una. Además entrarán en ésta lista la última remesa que trajo el Sr. Esteban Zaragoza y entregó personalmente a la Sra. Frida Kahlo, habiéndolas colocado ésta en lugar aparte de las demás por razón de que su importe no se ha pagado todavía y en realidad espera la decisión del Sr. Rivera para saber si se cuentan en la colección o no.

ÍDOLOS QUE ESTABAN EN LA CASA CHICA.

<u>NÚMERO DE LA CAJA</u>	<u>CANTIDAD DE PIEZAS</u>	<u>MATERIA</u>
1.-	95 (chicas)	Barro (Colima).
2.-	33 (medianas)	“
3.-	115 (chicas)	Piedra.
4.-	30 (grandes)	“
5.-	18 “	“
6.-	11 “	“
7.-	6 “	“
8.-	184 (chicas)	Barro (Colima).
9.-	75 (medianas)	“ (Mich.)
10.-	31 “	“ (varios)
11.-	22 “	“ (Colima).
12.-	12 figuras de perros	“
13.-	11 perros con tortuga	“
14.-	6 perros	“

Terminar la construcción del inmueble principal del Anahuacalli llevó de 1957 a 1964. El museo la Casa Azul abrió sus puertas desde 1958 y esa experiencia resultó fundamental para la posterior organización administrativa de su institución hermana. En 1955 se discurrió en el Banco de México la idea de firmar un contrato de administración con la señora Dolores Olmedo para operar la Casa Azul. Y ése fue el mismo modelo que se adoptó para la administración del Anahuacalli cuando estuvo listo para abrir sus puertas al público. Concluir con dicho acuerdo constituyó un reto aún mayor, por las características específicas del caso. Desde el punto de vista de las posibilidades mercadotécnicas, la sola localización marcaba una gran diferencia entre el Anahuacalli y la Casa Azul en favor de esta última. Y a ello debe agregarse todo lo demás: pago de sueldos, seguros, gastos fijos y, algo muy importante que se ha mencionado pocas veces; el mantenimiento técnico de las piezas. De ahí que la designación en favor de la señora Olmedo como directora del Museo Anahuacalli estuviera en muy buena medida determinada por la experiencia.

La coleccionista Dolores Olmedo fue directora del Anahuacalli durante más de tres décadas. La partida de esa especialista planteó el gran problema de su sucesión. En este punto hubo un antecedente fundamental: el testamento de la propia señora Olmedo. En su momento, ésta dispuso legar en fideicomiso su casa y su riquísima pinacoteca para la conformación del museo que hoy lleva su nombre. Toda vez que ese fideicomiso no pudo constituirse en el Banco de México, el contrato correspondiente se suscribió con Nacional Financiera, quedando la administración del museo así creado a cargo de su hijo, el señor Carlos Phillips. Así, para cuando muere la fideicomitente, éste

último ya contaba con una experiencia muy amplia tanto en su calidad de integrante del Comité Técnico de los dos museos formados por Diego Rivera como en su carácter de administrador del Museo Dolores Olmedo. Consecuentemente, mediante un contrato de prestación de servicios que el Banco de México consiguió suscribir para esos fines, se logró una continuidad muy favorable en el manejo del Anahuacalli y de la Casa Azul.

Al morir Lola Olmedo se renovó el Comité Técnico, el cual quedó integrado como sigue: Graciela Cantú de Romandía, historiadora; Juan Pablo Gómez Morín Rivera, abogado y nieto de Diego Rivera; Emilio Gutiérrez Moller, abogado; Diego López Rivera, productor de cine y nieto de Diego Rivera; Silvia Pandolfi Elliman, historiadora de arte; Roberto Gavaldón Arbide, promotor cultural; Irene Phillips Olmedo, abogada e hija de Dolores Olmedo; Walther Boelsterly, artista y promotor cultural; Carlos Phillips Olmedo, empresario, promotor cultural e hijo de Dolores Olmedo. El organismo es presidido por Carlos García Ponce, empresario y promotor cultural, y la secretaria sigue estando a cargo de Guadalupe Rivera Marín. Se nombra como director general y de administración de los museos a Carlos Phillips Olmedo.

El Comité se propuso continuar con la labor de Lola Olmedo para consolidar como espacios centrales de promoción cultural de México a ambos museos, de acuerdo con los deseos de Diego Rivera. Para el Anahuacalli se trazó un programa en el que se contempla la renovación y actualización museográfica, la restauración de bocetos y dibujos de Diego Rivera, la reconstrucción de las bodegas y la apertura de espacios para ofrecer exposiciones, conciertos, teatro, talleres y conferencias. De la misma manera, se proyecta la creación de un centro de consulta, cuya base será la obra bibliográfica, de más de 3 mil ejemplares, donada por Eulalia Guzmán a Diego Rivera, así como la apertura al público del espacio ecológico.

En suma, "el Anahuacalli ha sido desde sus principios un concepto evolutivo".⁸ En los párrafos previos ya se han relatado de manera sintética algunos de sus principales avances en el transcurso de varias décadas. Un verdadero salto cualitativo se materializó cuando se consiguió poner las finanzas del organismo en números negros. Tanto en el caso de la Casa Azul como del Anahuacalli esto pudo conseguirse al estar en posibilidad de usufructuar en todo su potencial el cobro de regalías para las obras de Frida y Diego. En cuanto a la obra de Rivera, cabe recordarlo, tanto en el primer contrato de fideicomiso como en su escritura complementaria quedó establecida como parte del patrimonio fiduciario la aportación de los derechos de autor que "le correspondieran por virtud de la obra plástica o literaria realizada durante toda su vida". A tal fin, después de la renovación del Comité Técnico, se contrató a empresas especializadas para realizar en todo el mundo el cobro de las regalías por la explotación de la obra del afamado pintor. Desde ese momento, la partida de ingresos por el concepto mencionado ha venido creciendo de manera ininterrumpida.

En el Banco de México siempre ha habido conciencia sobre la trascendencia de la labor de fiduciario que se ha cumplido en la Casa Azul y en el Anahuacalli. Desde un principio el instituto central asumió ese compromiso sin acordar el cobro de comisiones por sus servicios fiduciarios. La justificación ha sido que los apoyos que un banco central preste a la comunidad nacional también pueden materializarse en el campo de la cultura y de la educación. Como se ha comentado, los retos han sido diversos a lo largo de varias décadas y siempre se pudieron superar a satisfacción. Así, desde que se constituyó el fideicomiso se ha asegurado que los bienes fideicomitidos subsistan sin deterioro y que tengan un destino de beneficio público. En lo principal, esto último ha derivado de que los museos permanezcan abiertos. Por todas estas consideraciones, el Banco de México se ha rehusado tan siquiera a considerar la posibilidad de desligarse de sus funciones en fideicomisos de promoción cultural, aunque en la ley se haya abierto la posibilidad para que ello sucediera. En congruencia con el carácter evolutivo que ha tenido el Anahuacalli, en tiempos recientes el organismo ha avanzado a su etapa definitiva de modernidad. La guía ha sido una de las aspiraciones

estéticas que se planteó Diego Rivera durante las últimas etapas de su fecunda vida artística: crear la Ciudad de las Artes. Pero no de las artes universales o de las artes en general: establecer el gran centro para la promoción de las artes mexicanas. El concepto era verdaderamente ambicioso. Por un lado, Rivera pensó en ofrecer a los artistas y a los artesanos mexicanos una sede que les permitiera un desarrollo pleno de sus talentos y de su vocación. Y el apoyo no sólo consistiría en un albergue sino en respaldos de todo tipo, incluyendo el económico. Por el lado del público, Diego imaginó al Anahuacalli como el gran foro para que las masas pudieran apreciar e identificarse en plenitud con el arte mexicano en todas sus manifestaciones. Esto es coronar el sueño de que el pueblo de México estuviera en posibilidad de valorar en toda su extensión la riqueza artística de la cultura de sus antepasados indígenas. Ello, como un paso para sentirse orgullosos de su país, México, y de ser mexicanos.

La base para impulsar al Anahuacalli a su etapa de modernidad definitiva fue la aplicación de un plan de trabajo que en su momento se denominó Proyecto de Renovación, Rescate y Restauración del Museo Diego Rivera-Anahuacalli. Este ambicioso plan tiene fundamento en ocho proyectos específicos cuya aplicación debe apoyarse en forma recíproca. La preparación de esta propuesta se inició en el año 2004 y su aplicación subsiste hasta la fecha. De este gran plan cabe mencionar, en primer lugar, el proyecto de actualización museográfica cuyo desarrollo se inició durante 2006. A continuación procede destacar, poniendo un gran énfasis en su importancia, el proyecto para la restauración de los bocetos de gran formato de Diego Rivera que forman parte de la colección del Anahuacalli y el relativo al establecimiento del parque ecológico con el que soñó Diego. A lo anterior hay que agregar otros tres programas de relevancia para las actividades de difusión cultural y artística dirigidas a grupos de escasos recursos, para el apoyo de artistas que inician su carrera y de actividades para el desarrollo, sensibilización y formación artístico cultural. El círculo se cierra con un programa para proyectos especiales.

Con distintos grados de avance, todos los proyectos mencionados han sido puestos en ejecución desde que se anunció el plan maestro. A guisa de ejemplo, la restauración de los bocetos de Diego Rivera se inició en 2006. En ese año se restauraron 39 bocetos y dibujos que habían sido afectados por la humedad y por los cambios climáticos, y durante 2007 se realizó la segunda etapa de esa restauración en siete bocetos más. Del proyecto para abrir un parque ecológico, una empresa contratista ha entregado ya un plan ejecutivo que incluye varios avances importantes. Entre ellos cabe mencionar un estudio relativo a la flora de la zona, planos para trazar caminos, localización de las áreas de riego y una propuesta de materiales a utilizar para adecuar esa reserva como un espacio que pueda estar abierto al público. Para llevar a buen término este último proyecto, tendrán que conseguirse nuevos apoyos externos en cuya búsqueda han trabajado con intensidad el Comité Técnico, los funcionarios del museo y el fiduciario.

En lo que se refiere a las actividades de difusión artística y cultural, hasta el momento de escribir estas líneas el museo Anahuacalli ha ofrecido en forma gratuita ya más de 350 conciertos y actividades culturales. Además de los conciertos, el Anahuacalli ha sido sede de importantes presencias culturales de los estados de Chihuahua, Oaxaca, Veracruz, Quintana Roo y Guanajuato. El programa para el apoyo de artistas que apenas inician su carrera se puso en ejecución en el año de 2004. Tan sólo en 2007 se presentaron más de 35 exposiciones temporales de artistas en esa condición. Para esos fines se adaptaron en las instalaciones del museo una pinacoteca y una galería. Asimismo, durante ya más de cuatro años se ha dado cabida en el Anahuacalli a colectivos de artistas independientes que en otros ámbitos no encontrarían espacio para desarrollar sus actividades. Finalmente, como un complemento muy importante para llevar a cabo el concepto de la Ciudad de las Artes desde 2004 se acondicionaron espacios para impartir talleres de iniciación artística a personas de todas las edades.

Cualquier reforma, todo proyecto de modificación que se conciba para el Anahuacalli, se hace siempre doblemente difícil. Las complicaciones derivan principalmente del tipo de inmueble que se edificó con base en la voluntad de Diego Rivera, siguiendo con el mayor apego los procedimientos constructivos prehispánicos. Así, nos señala a manera de ilustración Carlos Phillips, el actual presidente del Comité Técnico, que los planes para introducir en el inmueble un nuevo sistema de iluminación y un sistema de seguridad moderno mediante cámaras y alarmas están enfrentando grandes dificultades. Pero esas y otras adaptaciones son necesarias. Las tecnologías para el montaje de museos han cambiado mucho desde la época en que el Anahuacalli abrió sus puertas. En esa línea de acción se ubica también el nuevo proyecto para la actualización museográfica. El proyecto se ha planteado con gran cuidado. Para ese fin se realizó un cuidadoso estudio encabezado por el especialista Renato González Mello, de la UNAM. Las finalidades para ese proyecto son claras: llegar a un acuerdo sobre la mejor forma de distribuir y exhibir las piezas de colección. Asimismo, también hay que renovar el contenido de las cédulas. En otras palabras: modernizar y poner a la altura de los tiempos el discurso iconográfico del museo, incluyendo el acervo fotográfico.

La modernización del Anahuacalli no es producto de la casualidad. Es el resultado de un cuidadoso proceso de estudio, planeación y propuestas al que han aportado tres instancias: las personas que trabajan en la administración del Anahuacalli -ya convertido en centro para el impulso de las artes-, los representantes del fiduciario y los integrantes del Comité Técnico. Siendo este último órgano fundamental para la toma de decisiones, todas las personas involucradas en el esfuerzo de modernización descrito coinciden en un principio: que estancarse significa retroceder. Como ya se ha dicho, el factor guía para el proyecto de modernización del Anahuacalli es la propia concepción que Diego Rivera planteó de tener un gran foro de impulso a las artes. Quizá el proyecto nunca podrá llevarse a la práctica en el sentido casi romántico en el que lo concibió su autor. Pero la propuesta es viable adaptándola a la realidad contemporánea de México. El otro vector de impulso proviene de las posibilidades que va ofreciendo el desarrollo tecnológico. Sin embargo, nada de esto sería factible sin el compromiso con el arte mexicano que mueve a todos los involucrados en el Anahuacalli. Reza un proverbio que el amor mueve montañas. Y cabría agregar a lo anterior: en lo específico cuando se refiere a los valores estéticos de una nación con raíces tan profundas como lo es México.

NOTAS

¹ Dolores Olmedo en "Museo Diego Rivera". *Artes de México*, núms. 64-65, México, 1965, p.20.

² En "Museo Diego Rivera-Anahuacalli", guía del museo preparada por el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada. México, 1968.

³ Entrevista con la Lic. Hilda Trujillo, 12 de abril de 2008.

⁴ Convenio de fideicomiso con carácter de irrevocable constituido por el Sr. Diego Rivera con el Banco de México, S.A., 19 de agosto de 1955, Escritura núm. 19066, cláusulas primera y décima.

⁵ Secretaría de Hacienda y Crédito Público, oficio núm. 101-0772 del 4 de agosto de 1955. Con copia en el convenio de fideicomiso ya citado.

⁶ Escritura complementaria al fideicomiso consignado en escritura 19066 del 19 de agosto de 1955, volumen 1677, número 54637, otorgada ante Francisco Lozano Noriega, Notario 71, 10 de septiembre de 1957, cláusula décima.

⁷ Entrevista con el Lic. Emilio Gutiérrez Moller, 9 de mayo de 2008.

⁸ Entrevista con el Sr. Carlos Phillips Olmedo, 2 de mayo de 2008.

ESTILOS, HISTORIAS, COMUNIDADES

Renato González Mello

DIEGO RIVERA LEGÓ SU COLECCIÓN DE ANTIGÜEDADES MEXICANAS al pueblo de México, a través de un fideicomiso encargado de administrar el museo que se constituiría para tal fin. Rivera comenzó la construcción de dicho inmueble, al que llamó en un principio “la pirámide del Pedregal”, durante los años 1940. Cuando el artista murió estaba terminada -y aparentemente instalada- la planta baja del Museo, además del estudio. No tenía aún techo. El que hoy existe se instaló por motivos económicos, pues el proyecto original era que el techo fuera de palma. Rivera no quería que el edificio tuviera vidrios en las ventanas. Además, deseaba que todo el conjunto fuese la sede para un centro de enseñanza de las artes. En su noción de las cosas, las artes y la naturaleza no estaban separadas.

Historia, investigación y nación

Comencemos por definir algunos términos. La historia, palabra de origen griego, es una investigación. Se nutre de videncias y objetos, además de especulaciones. Durante los últimos dos siglos se dividieron los saberes humanos: por un lado quedaron las ciencias de la naturaleza; por el otro, las ciencias relativas a las sociedades y a las personas. Sometidas a reglas distintas es frecuente que se hable de estas ramas del conocimiento como “las dos culturas”. Hay una variedad extensa de teorías sobre la manera de “tender puentes” para reunir de nuevo a “las dos culturas”. De un lado del río se encuentra la rama de los científicos naturales y matemáticos, del otro lado, la de los artistas y humanistas.

Diego Rivera tenía en mente una noción firme de “naturaleza” cuando planeó su edificio. En su visión, las artes eran resultado de procesos análogos a la digestión y la sexualidad, y abarcaban a sociedades enteras. Más aún, mientras planeaba su museo Rivera estuvo vivamente interesado en la obra y las ideas de Frank Lloyd Wright y se refirió expresamente a ese arquitecto estadounidense como “ejemplo insuperable” para construir en un terreno rocoso.¹ No olvidemos que el concepto de “naturaleza” es fundacional en el pensamiento de Estados Unidos y en particular para Ralph Waldo Emerson, quien llamó a sus connacionales a reencontrarse con la naturaleza perdida, donde todo era movimiento. Esto es romanticismo. En la cultura estadounidense, el hombre mira en la naturaleza la inocencia que ha perdido para siempre. Lejos de sentirse a gusto, padece nostalgia. Es sabido que Frank Lloyd Wright abrevó de esa forma de romanticismo, y fue dicha inclinación lo que aparentemente llevó a Diego Rivera a interesarse en las ideas del arquitecto norteamericano. A pedido de Luis Barragán, Rivera redactó unas notas sobre la manera en que debía emprenderse la construcción en el Pedregal, y de ahí procede el consenso que llevó al uso de los materiales propios de esta región, como la piedra volcánica.² No sólo eso: son conocidas las ideas de Wright sobre la cueva, como tipo arquitectónico originario, y su postulación de una arquitectura orgánica, liberada de los fantasmas del racionalismo a ultranza, donde “la forma sigue a la función” (un postulado que puede relacionarse con el evolucionismo lamarckiano). Como ha señalado Keith Eggner, al hablarse de influencia no podría señalarse una mera copia de las formas. Como aseguró Luis Barragán en una conferencia pronunciada años después, se trató de una interlocución teórica: un diálogo sobre ideas. Poco se parecen en lo concreto, por ejemplo, la Casa de la Cascada de Wright y el Anahuacalli. No

obstante, la comparación sí es posible, por ejemplo, en la escalera que baja al torrente de agua, en un caso, y al manantial, en el otro.

Rivera marcó su distancia de un estilo arquitectónico modernista, el de Juan O’Gorman, de quien había sido activo promotor durante la década anterior, encargando su casa a dicho arquitecto y recomendándolo para que tuviera a su cargo la construcción escolar en la Secretaría de Educación Pública. El primer proyecto para el Anahuacalli había sido obra del propio O’Gorman. Aunque este último estaba bastante familiarizado -con la obra de Frank Lloyd Wright, y conocía bien la Casa de la Cascada, el pintor y arquitecto mexicano hizo para Rivera el plano de un edificio modernista que sólo muy remotamente podía remitir a las formas prehispánicas que tanto entusiasaban a su mecenas, amigo y maestro. En el Museo Rafael Coronel, en Zacatecas, se exhibe una serie de bocetos en los que no queda duda de que la transformación radical del proyecto primigenio se debió a un cliente insatisfecho, Diego Rivera, y no al arquitecto O’Gorman, cuyo desconcierto ante los bandazos en el gusto de su maestro debió ser considerable.

En la llamada (por él mismo) “pirámide del Pedregal” o pirámide de Diego Rivera”, se puso en juego una ideología romántica que además moviliza a la comunidad.

Siguiendo al sociólogo de la ciencia Bruno Latour, voy a llamar “la comunidad” a las personas, al pedregal, con su fauna y su flora, y a las cosas: los cacharros, vasijas, pedazos de mural y perritos de Colima. La comunidad incluye a los humanos y a los no humanos. La comunidad incluye a las cosas, a las sociedades humanas y a las élites (los artistas, los políticos, los intelectuales, los arquitectos, los poetas y los coleccionistas) sin contraponerlas ni establecer entre las mismas un orden jerárquico. La comunidad, así concebida, nunca tuvo “naturaleza”.³ Todo en la comunidad es una construcción: también el Pedregal que antes de los años 1940 era visto como un terreno baldío y escabroso al sur de la ciudad, que sólo servía para hacer excursiones. Respecto a ese pedregal, que durante la primera mitad del siglo XX estuvo habitado por los muy pobres, hubo tres instancias que en los años 1940 vieron una posibilidad importante para establecer un desarrollo en armonía con la naturaleza: los constructores de Ciudad Universitaria, el arquitecto Luis Barragán, que desarrolló la colonia Jardines del Pedregal, y el propio Diego Rivera, que situó su museo en el otro extremo de ese campo de lava.

En esos tres casos, los arquitectos buscaron maneras de integrar a sus construcciones la piedra volcánica propia de la región. En ningún proyecto se logró ese propósito de manera tan espectacular como en el frontón de la Ciudad Universitaria, de Alberto T. Arai. Sin embargo, esa finalidad también se alcanzó en el Anahuacalli, donde Rivera utilizó a la piedra volcánica para construir todo el edificio. Para esa finalidad se inspiró notoriamente en la obra del artista italiano Giambattista Piranesi, que había cobrado fama en el siglo XVIII por sus extraordinarios grabados que mostraban ruinas romanas. En los grabados de Piranesi, como lo ha señalado Juana Gutiérrez, se muestra siempre una contraposición entre la naturaleza y los edificios: la campiña romana apenas emerge de las marismas para dar lugar a una vegetación chaparra y desordenada. Hay seres que habitan esa zona primitivamente, como si fueran otros tantos vegetales. Los edificios, al ascender, van mostrando el camino del progreso que divide a la civilización de la cultura.⁴

El Anahuacalli comparte ese espíritu imbuido en los grabados de Piranesi, con los que además está en deuda por su eclecticismo; a saber, por el uso de motivos decorativos atribuidos a estilos arquitectónicos distintos. Recordemos que el eclecticismo fue la corriente arquitectónica más importante durante la primera mitad del siglo XX, e influyó en particular la arquitectura oficial o

monumental. El enfoque había sido abandonado para adoptar un estilo moderno más o menos ortodoxo, con mayor vigor que nadie que por parte de Juan O’Gorman. En este sentido, el edificio de Rivera constituye una suerte de retorno. Pero lo que interesa es que el pedregal era invisible como paisaje antes de que los arquitectos y artistas pusieran atención en sus características. Armando Salas Portugal, uno de los fotógrafos que con mayor interés exploró esa región como tema para su fotografía de paisaje, fue requerido en su momento por Rivera, Carlos Pellicer y Dolores Olmedo para plasmar los progresos del edificio y del montaje museográfico.⁵

Aquí es donde vienen entonces a colación las teorías, bastante copiosas, sobre la conformación del inmueble. Rivera tenía un argumento al respecto: decía que bajo la lava solidificada corría un torrente de agua. Era, decía, una fuente de agua de gran antigüedad. Es difícil imaginar qué quería el artista significar con eso, pero el punto se aclara bastante si se recuerda que el Anahuacalli tiene un pozo para bajar a un estanque y que en el terreno hay, en efecto, un manantial. El público puede bajar al pozo que está decorado con figuras de Tláloc. Pensemos, por tanto, en que al construir ese inmueble, la sociedad construye también una noción de la “naturaleza”. Pero esta construcción logra que las piedras, los manantiales, la flora xerófila, los escuincles (me refiero a los perritos) y el paisaje pasen a formar parte de una nueva comunidad.

La colección

La colección de Diego Rivera puede definirse como una “colección de antigüedades”. Los intelectuales del Renacimiento concibieron que la época en que vivían, la que hoy conocemos como Edad Media, llegaba a su fin. Se inventó así la noción de “modernidad” para distinguir lo verdaderamente nuevo de lo anacrónico. Y ese pensamiento provocó la conciencia de una ruptura todavía más radical. Antes, mucho antes, se habían ya levantado edificios y producido obras de arte que ahora iban a servir como modelo para los avances futuros. Y esa época remota ya no tenía continuidad con la modernidad. Ese fue todo el asunto: la modernidad iba a restaurar la claridad sobre los tiempos que, a partir de entonces, comenzaron a considerarse “antiguos”.⁶

En el Continente Americano las cosas fueron distintas. Los europeos que conquistaron el territorio y las sociedades oriundas eran, precisamente, del Renacimiento. Así, tuvieron pocas dificultades para concebir a la “gentilidad”, como llamaron a la época anterior a la conquista, como un tiempo radicalmente distinto. Pero a diferencia del Renacimiento europeo, en América se instauró un régimen colonial basado en la diferencia de castas. Consecuentemente, el concepto de la antigüedad, cuando esa palabra se generalizó durante el siglo XVIII para referirse a las ruinas y a los monolitos, se convirtió en una vasta metáfora para aludir a una relación muy tirante entre las élites blancas y la inmensa mayoría india y mestiza.

La Revolución Mexicana cambió esa ecuación. Los dirigentes norteños que salieron triunfantes de ese movimiento histórico eran esencialmente racistas. Sin embargo, la movilización campesina que encabezaron los hizo conscientes de la complejidad de los reclamos sociales en las sociedades no urbanas, que en aquel tiempo eran la mayor parte del país. Por eso estuvieron de acuerdo en adoptar la ideología del mestizaje, una herencia del evolucionismo porfiriano que no había formado parte de su acervo ideológico original. La ideología del mestizaje era cultivada por profesores e intelectuales de la Ciudad de México y su raíz fue eminentemente evolucionista. El enfoque postula

que las sociedades son progresivamente complejas y se organizan cada vez más. Asegura, además, que este proceso, visible en la evolución biológica, también afecta a las sociedades ya las razas. Y aquí un dato crucial: excluye de la comunidad imaginada de lo “nacional” a quienes queden al margen de semejante integración racial. De esta manera, esa escuela postula como modernos y mexicanos a los mestizos. En cambio, a los criollos blancos y a los indios los construye como “el otro”, como lo radicalmente distinto.⁷ Para simbolizar esa diferencia, la ideología del mestizaje desplazó el problema. El enfoque incorporó una variedad de recursos museográficos y artísticos para referir a los indios, y siempre que fuera posible, a la antigüedad.

He aludido a lo que ocurría en la Ciudad de México, entre los intelectuales de la capital. Otras ciudades importantes del interior tuvieron desarrollos distintos. Al respecto, resulta indispensable hablar de Guadalajara porque la parte más importante de la colección Rivera procede del Occidente de México, y contiene piezas de cerámica de entierros del periodo preclásico y clásico. El hecho no es más que una casualidad, pero la zona donde puede encontrarse esta cerámica, la llamada de las “Tumbas de Tiro”, es la misma en que se vivió, dos mil años después durante las primeras décadas del siglo XX, un proceso muy distinto: la Cristiada. La guerra cristera tuvo como bastiones los estados de Michoacán, Zacatecas, Jalisco, Colima y Nayarit, precisamente las entidades federativas de donde procede la “cerámica de Occidente”.

La Cristiada fue una revuelta campesina. Los cristeros se insurreccionaron en nombre del reinado universal de Cristo Rey. Es decir, en nombre del derecho natural y en contra del derecho constitucional. Dios, decían sus intelectuales e ideólogos, había dictado normas anteriores a las constituciones y a los congresos. Esas normas regían la vida familiar, establecían la propiedad privada y daban a los padres el derecho y el deber de educar a sus hijos en el respeto a Dios. Por eso la Iglesia debía gobernar en los ámbitos de la familia y de la propiedad, que ya existían antes de la llegada de los gobiernos, los congresos y las constituciones liberales. Así, la Cristiada fue en buena medida una disputa sobre la noción de “naturaleza”, pues lo que estaba en juego, por lo menos en lo ideológico, era el concepto de “derecho natural”. Diego Rivera no ignoraba este hecho. Por una parte, pertenecía a la élite jacobina y había sido muy activo en la utilización de símbolos del catolicismo político para impulsar los fines del Estado secular. Además, había estado casado con Guadalupe Marín y la familia Marín, con sólidas raíces en el estado de Jalisco, había accedido a su unión tan sólo bajo la condición de que se hiciera en la forma de un matrimonio religioso.⁸ Aunque olvidado durante la segunda mitad del siglo XX, el conflicto cultural provocado por la resistencia católica fue de enorme magnitud.⁹ Al finalizar el cardenismo, y por motivos que aún es necesario explicar a profundidad, Diego Rivera participó en la campaña electoral de Juan Andrew Almazán, que desafió la hegemonía revolucionaria con apoyo en una alianza con algunos grupos del catolicismo político. Diego Rivera ofreció a Almazán la candidatura presidencial del Partido Revolucionario, Obrero y Campesino, y apareció junto a ese candidato de oposición en alguna de sus manifestaciones masivas en el Zócalo de la Ciudad de México.¹⁰

Cualesquiera que hayan sido sus motivos para sumarse a semejante aventura electoral, Rivera estuvo de vuelta muy pronto en el consenso liberal. En 1941 fue el propio presidente Ávila Camacho quien le encomendó la decoración de los pasillos del Palacio Nacional.¹¹ En su mural del Hotel del Prado, realizado en 1947, el pintor incluyó a Ignacio Ramírez con un papel donde se leía la frase “Dios no existe”. La aventura de Rivera en el almanismo no parece haberle acarreado consecuencias mayores. No hubo un repudio de la magnitud que, por ejemplo, recibió en su momento José

Vasconcelos después de su candidatura contraria a la de Pascual Ortiz Rubio. Tampoco hubo represión, como la que sufrió Siqueiros por una variedad de desavenencias con el gobierno de Adolfo López Mateos. El régimen, sin embargo, no actuó con amabilidad. En 1947, cuando comenzaron las grandes muestras retrospectivas de los artistas mexicanos en Bellas Artes, no fue Diego Rivera el primer homenajeado (como habría sido más o menos normal). Antes que él expusieron Orozco y Siqueiros. Después, sólo hasta 1949 se organizó el homenaje nacional a Rivera. No era mucho tiempo, pero la demora debió pesarle bastante a Diego si pensamos que había tenido hasta ese momento el primer lugar en todo: todo el edificio de la SEP todo el Palacio Nacional, el primero en recibir apoyo diplomático para pintar en Estados Unidos. En muchos sentidos puede decirse que Rivera había sido el artista consentido del régimen.

Es sintomático que en estas circunstancias, cuando Rivera pintó sus murales en los pasillos del Palacio Nacional entre 1942 y 1951, incluyera en las composiciones algunas de las imágenes más maniqueas que se han concebido sobre la conquista de México, con un Hernán Cortés completamente contrahecho por la sífilis y con un grado de idealización de la vida en las ciudades precortesianas en el que nunca antes se había incurrido.¹² Al idealizar la vida precortesiana y al mostrar al conquistador con tintes monstruosos, Rivera estaba tratando de reconstruir una parte de su imagen pública, lastimada por su adhesión al almanismo. Posiblemente aquí, mucho más que en su simpatía por el trotskismo, residió el motivo de que persistiera el largo ostracismo al que lo sometió el Partido Comunista Mexicano. Y fue en estas condiciones, cuando Rivera trataba de reintegrarse al consenso liberal, que comienza a exhibirse su colección de cerámica del Occidente. Probablemente por iniciativa de Carlos Pellicer, Director de Educación Estética en la SEP, se inaugura en 1946 una exposición sobre el arte del antiguo Occidente mexicano en el Palacio de Bellas Artes. La parte más importante de dicha muestra fue la colección de Rivera, aclamada por la calidad de sus piezas y por la clarividencia del coleccionista que había conformado ese acervo al poner atención en una zona hasta entonces poco explorada por la arqueología mexicana.¹³

La intuición de Rivera tuvo, sin embargo, aspectos muy explicables. La Cristiada, que terminó oficialmente en 1929, dejó a la región occidental de México en un estado de zozobra e inestabilidad política (y a veces militar). En 1938, la Segunda Cristiada adquirió en algunas zonas de Jalisco una relevancia más limitada. Según Jean Meyer, las escaramuzas de algunas bandas aisladas con las fuerzas federales continuaron hasta el final de la década de 1930.¹⁴ Y en la medida en que la región se pacificó, comenzó la construcción de carreteras para tener acceso a zonas que antes se podían únicamente alcanzar a lomo de burro, o recurriendo a jinetes muy experimentados.

Se tiene entonces una circunstancia de carácter doble. Por una parte, el fin de la guerra y una región empobrecida por las hostilidades. Por la otra, la construcción de carreteras que, como la Panamericana y la de Guadalajara-Chapala, tarde o temprano habrían topado con alguna tumba de tiro. De acuerdo con un estudio espléndido llevado a cabo por la arqueóloga Gabriela Zepeda, fue en esta época cuando los campesinos de Nayarit comenzaron a extraer “monos” de las tumbas para alimentar, entre otras, a la colección Rivera.

La región occidental del territorio comparte con el resto de México algunas contradicciones. Me interesan las relativas a las nociones de raza. En Michoacán existen numerosas comunidades campesinas que, merced a su fidelidad a algunos rituales tradicionales, reconocen una identidad india. En Jalisco, aunque la historia social del siglo XIX indica la existencia de poblaciones nutridas

definidas como “indias”, la cultura del siglo XX evade esa identidad. Las construcciones identitarias que proponen las élites criollas de Guadalajara evaden toda noción de indianidad, siendo una de las pocas ciudades de México donde pueden encontrarse, como en Perú, monumentos a los colonizadores. Las élites del Occidente y del Norte no fueron muy afines a reivindicar un pasado antiguo que les diera legitimidad. El mestizaje fue en esas regiones una doctrina particularmente exitosa, pero podemos hablar de un mestizaje fundamentalmente contrario al indigenismo. Y en esta medida, aunque en Jalisco y en Nayarit existen desde muy temprano museos y estructuras legales para conservar el patrimonio arqueológico, el énfasis estuvo de preferencia en lo estético (en la recuperación de las piezas por sí mismas) y no, como ha ocurrido en el centro, en la reinterpretación de los contextos arqueológicos.

Los campesinos que alimentaron la colección de Rivera encontraban las tumbas a través de una observación atenta de la superficie. Tanto la aparición de tepalcates como las distinciones de color, textura y pureza de los diferentes tipos de suelo les permitían ubicar las habitaciones, incluso la raza urbana de las antiguas poblaciones del Occidente. Estos campesinos, cuyos padres posiblemente se habían levantado en armas contra el gobierno una o dos décadas antes, desarrollaron así un método para localizar las tumbas en relación con las ciudades.

Después de los hallazgos vendían las piezas a muy bajo precio a intermediarios de Guadalajara. Tal vez por una condición de pobreza aguda, no se plantearon utilizar el acervo al que tenían acceso para representarse a sí mismos. Sin embargo, lograron establecer una tipología cuyos nombres son fantasiosos aunque basada en una observación muy minuciosa de los cacharros y monos que resultaron así clasificados como “egipcios”, “chinescos”, “de Jalisco” y así por el estilo. Pero es claro que esta taxonomía respondía a un destinatario: el mercado.¹⁵

Los hombres desnudos

Hagamos un alto para tratar de entender las cosas que se han puesto en movimiento alrededor de esta colección. Hubo un par de pueblos campesinos en Nayarit que apoyaron una parte de su magra economía mediante la atención de la demanda de piezas arqueológicas de un señor llamado Diego Rivera que vivía en la capital. En el escenario aparece también un poeta que tiene un puesto en la SEP, Carlos Pellicer. Tal vez Pellicer haya enfrentado dificultades para homenajear a su amigo el pintor, pero no tuvo restricciones para exhibir con bombo y platillo la colección de antigüedades que había formado. En ese escenario hay, asimismo, una multitud de intermediarios y vendedores en el camino entre Santiago Ixcuintla, Guadalajara y la Ciudad de México. El círculo se cierra con la gran variedad de figuras de cerámica que ha permanecido en el subsuelo durante cerca de dos mil años.

También se movilizan unos terrenos antes despreciados que se ubicaban en el sur del Valle de México. Con la vista puesta en la Universidad, en el fraccionamiento del Pedregal y en el Museo de Diego Rivera vendrán a constatar la pertinencia del enfoque los fotógrafos, otros artistas (como Joseph Albers) e intelectuales de todo el mundo. Frank Lloyd Wright visita al Anahuacalli en 1952.¹⁶ Diego Rivera se articula de nuevo, por última vez, y como testimonio de esa resurrección se toman fotografías que lo muestran en su museo-mausoleo, luciendo un aplomo completamente inusitado para esa época. En esas imágenes no parece que Diego se encuentre a la defensiva. Parece que el Partido Comunista ya no le reclama sus desvaríos. Parece que sus gestos para la reconciliación serán

finalmente aceptados. Parece que recobrará la salud, convencido, como está, de que la ciencia soviética puede curar todo mal.

Cuando en 1946 se inaugura la exposición Arte precolombino del Occidente de México aparece en escena un agente nuevo y muy importante: Paul Kirchoff, un profesor alemán que tres años antes, en 1943, había acuñado una idea que iba a servir en el futuro para designar a los pueblos antiguos de México y de América Central. Fue ese alemán quien habló primero sobre “Mesoamérica”: una vasta región cultural que espacialmente comprende desde Centroamérica hasta el norte de México y cronológicamente desde la antigüedad hasta nuestros días.¹⁷ En el catálogo de la exposición, después de algunos pasajes más o menos convencionales (sobre la falta de fuentes escritas, nuestro desconocimiento de los pueblos que hicieron el arte de Occidente, etc.), Kirchoff plantea que el arte funerario de Occidente no había sido religioso ni político. Por alguna razón, ha decidido que esa cerámica es naturalista y realista, es decir, que retrata la vida cotidiana: “El rasgo más llamativo y probablemente el más fundamental, estriba en el hecho de que el arte de esta zona no parece representar dioses o por lo menos, víctimas para el sacrificio con disfraz de dioses, como lo hace en gran parte el arte del resto del México antiguo. Las representaciones se contraen a seres humanos como tales, imitando cuidadosamente sus rasgos físicos, sus vestiduras, adornos y armas, posturas y actitudes, estas últimas de una gran variedad, común a toda la zona”.¹⁸

Así, con base en esa presunción, el profesor alemán asegura que las clases más favorecidas en aquellas sociedades desaparecidas se dividían en tres grupos: “los desnudos, los de vestidos policromos y los de taparrabo”.¹⁹ Esto es: según Kirchoff las diferencias entre las figuras no podían explicarse por motivos rituales o estilísticos. Las figuras eran realistas, y por lo tanto podía presumirse que si aparecían desnudas, era porque así se habían caracterizado en vida. Y esto probablemente se relaciona con otra afirmación: que entre los pueblos antiguos era aceptada la homosexualidad. Las figuras aparecían, dice, teniendo relaciones sexuales. Y esto se debía a que eran pueblos que gozaban de una libertad desconocida en el siglo XX. Seguramente por esa razón, Carlos Pellicer se permitió apuntar en el prólogo del catálogo: “Por la libertad de expresión con que estos pueblos se manifestaron plásticamente, podemos deducir su sorprendente desarrollo espiritual”.²⁰

“Estos pueblos”

Así los califica Pellicer. Dichas naciones y pueblos son comunidades imaginadas: construidas mediante procesos de interacción tan complejos como los que llevan, por ejemplo, a la invención del Pedregal o a la postulación de un pueblo antiguo, desnudo y sexualmente libérrimo. Debe entenderse que en toda esta historia no hay nada natural: ni el Pedregal ni los vestigios arqueológicos ni los campesinos ni los pueblos. El “pueblo”, la masa uniforme caracterizada por su alienación del poder económico y político, conforma un fantasma que en ese año de 1946 resulta muy importante. Es el año en que se va a constituir el Partido Revolucionario Institucional sobre las cenizas del Partido de la Revolución Mexicana cardenista. Y el nuevo partido, el PRI, tendrá una relación histórica con lo popular: ese espectro colectivo al que invocará mil veces, aunque la lógica misma de su organización busque canalizarlo, controlarlo y, en última instancia, excluirlo. Muy pronto, en 1949, Eulalia Guzmán iba a declarar que unos restos encontrados en el pueblo guerrerense de Ixcateopan eran, nada menos, que los de Cuauhtémoc. El hallazgo es oportuno,

habida cuenta que en 1946 se habían encontrado los restos de Hernán Cortés en el antiguo Hospital de Jesús Nazareno, ocultos desde principios del siglo XIX.²¹

Podemos, por lo tanto, hablar de una “política de los huesos”. El régimen corporativo establece un mundo simbólico entre los muertos y trata de encontrar su nueva efigie recurriendo a los cadáveres de los ancestros. Así la colección Rivera viene a ser utilizada para representar lo “popular”, para poner en el juego las representaciones de la indianidad. En pocas imágenes resulta este sesgo tan claro como en la fotografía que se reproduce aquí, con una figura que viste calzón de manta, porta un fusil y lleva un pin de Lázaro Cárdenas. Se trata de una de las figuras de Mezcala, famosas por sus formas simples, que recordaban la escultura de Constantin Brancusi. Rivera simplemente la vistió con un disfraz de soldado revolucionario, aunque recordemos que él mismo, al final del sexenio de Cárdenas, había apoyado una candidatura de oposición.

Entra pues en juego una representación singular de lo popular. Las figuras de Occidente permiten imaginar a las sociedades rurales, pero a pesar de que los campesinos que habitaban esa región en el siglo XX habían sido muy reacios al control del Estado (o tal vez justo por eso), la reconstrucción no busca los contextos, no postula la continuidad de las culturas (como sí lo hace Manuel Gamio en su monumental estudio sobre el valle de Teotihuacán), sino que reconstruye la vida cotidiana a partir de las figuras halladas en las tumbas. Kirchhoff deja ver el enfoque con toda caridad, cuando dice: “estas gentes, desaparecidas hace ya mucho tiempo, empiezan a cobrar nueva vida para nosotros, precisa y paradójicamente a través de su culto a los muertos para el cual servía su rica cerámica”.²² Rivera procedió de la misma manera cuando utilizó como fuentes para la composición de uno de sus murales en el Palacio Nacional sus propias figuras. No utilizó la información de la superficie: los tepalcates, que ponían en evidencia la traza urbana, los hornos donde se cocieron las piezas. Todo ello habría obligado a romper las ideas sobre la continuidad, y en cambio llevan a problematizar la articulación de todas esas fuerzas en torno a un saber campesino acerca de las tierras: mezcladas o finas, rugosas o verdes, rojas o amarillas.

Estilos e historia

Diego Rivera dibujó un extenso inventario de sus figuras de Occidente. La uniformidad cromática de las piezas lo llevó a concentrarse en la forma. Lo hizo fascinado con la continuidad y ondulación de la línea, lo cual resultó coherente con su manera tardía de composición, que a veces coquetea con el *art nouveau* y sus líneas ondulantes.

Los primeros montajes de la colección se hacen a partir de una selección realizada por el propio Rivera, después asumida y extendida por Carlos Pellicer con base en criterios “estéticos” o formales”. Esto significa dos cosas. En primer lugar, tanto Rivera como Pellicer estuvieron muy interesados en la dimensión simbólica que adquirirían los objetos en un contexto contemporáneo. No les importa demasiado que sus atribuciones de sentido sean validadas por arqueólogos, eruditos y especialistas. Asumen que el significado de las piezas es evidente por sí mismo y que no se contraponen con las tradiciones simbólicas europeas. Así, por ejemplo, en una fotografía que probablemente se tomó en el propio estudio del pintor, se asocia a la figura conocida como “el acróbata” con una máscara del sol. Con ello, estas dos figuras de Tlatilco resultaron resignificadas a través de un filtro cuya relación con la simbología de los antiguos es bastante discutible. En dicho arreglo, el acróbata une el cielo y

la tierra. Élie Faure, un historiador del arte anarquista y muy amigo de Rivera, había escrito años antes que la vida social estaba hecha de contrastes sumamente violentos, el más importante de los cuales separaba a la multitud de los individuos.

El acróbata simboliza a maravilla la posición del hombre frente al universo que es preciso ordenar. Burla el peso que lo arrastra, y el peso mismo acrecienta, por una sublime paradoja, la soltura, la ligereza, la libertad de sus movimientos. Se comprenderá de pronto el Arte y la Historia si no se pierde de vista al acróbata.²³

Desde luego, los habitantes antiguos de Tlatilco no oyeron hablar de Élie Faure, no conocieron a Diego Rivera y no sospecharon nunca que sus cacharros fueran a ser empleados dos mil años después para semejante alegoría. Miguel Covarrubias, persona muy cercana a Rivera durante la formación del acervo, pensaba aparentemente que Tlatilco había sido una sociedad igualitaria de campesinos, que en algún momento había quedado subyugada por una aristocracia olmeca venida de otras tierras.²⁴

Lo de “olmeca” había sido acuñado por el propio Miguel Covarrubias. En una intervención suya durante la mesa redonda sobre mayas y olmecas celebrada en 1942,²⁵ Covarrubias había defendido la idea de una identidad cultural a partir de su unidad estilística en las antiguas zonas arqueológicas del Golfo de México, como La Venta y San Lorenzo. Sin embargo, el concepto era muy ambivalente. El “estilo” resultaba, precisamente, la evidencia de que los “olmecas” habían sido una sociedad opresiva y aristocrática. Además, se trataba de una categoría que rebasaba toda clase de fronteras y límites. Covarrubias creía, y Rivera lo secundaba en esa creencia, en el “difusionismo”, una teoría muy desacreditada hoy en los medios académicos y según la cual el avance de las culturas antiguas de Mesoamérica se debió a la inmigración de navegantes que procedían de Asia o del Pacífico Sur (una región, esta última, sobre la que Covarrubias había publicado un libro ilustrado importante). El fundamento para esta hipótesis, sin duda endeble, eran las semejanzas formales entre algunos estilos artísticos de uno y otro lado del Pacífico.²⁶

La anterior teoría ejerció una fascinación explicable sobre artistas que, como Covarrubias y Rivera, habían sido agentes de un intercambio cultural asiduo entre México y Estados Unidos, o entre México y Europa. Para ellos, las artes podían ser el vehículo para relaciones de poder brutales, pero también para la articulación del “pueblo” y la “nación”. Así, Rivera pensó en el Anahuacalli como un dispositivo gigantesco para dominar esas fuerzas y administrarlas.

Pasado o futuro

No sorprende, en vista de todas las ambivalencias descritas, que el Anahuacalli parezca atraído por fuerzas opuestas. Cosmopolita, pero regional; monumento de inspiración romana, oriental y mesoamericana; centralista, pero referido al extremo occidental de México; monumento dedicado a la sociedad secular, pero al mismo tiempo pensado como cenotafio del pintor. En una de sus salas el museo muestra en el techo un Ave Fénix, símbolo de resurrección y renovación. Monumento semejante a una fortaleza, pero cuyo proyecto original evadía los límites estrictos entre el interior y el exterior. El eclecticismo de Rivera se hizo patente aquí, tanto o más que en sus pinturas. La avidez con que ese artista se apropiaba de recursos estilísticos, cacharros y proyectos incompatibles con el fin de hacerlos compatibles, podría ser la metáfora de algo distinto: una tensión entre el pasado y el

futuro. No el presente, sino el futuro. Sin embargo, hay algo de totalitario en esta conformación. En su postulación de una Ciudad de las Artes, Rivera parece haberse inspirado en la ciudad ideal proyectada por el Doctor Atl;²⁷ Empero, el edificio, se refiere de mil maneras a la arquitectura antigua, y fue concebido y construido para albergar una colección de antigüedades. Lo que se vuelve imposible es plantear alguna relación entre el presente y el pasado; es decir, entre el espectador y la colección, entre el visitante y el edificio. La evocación del futuro (por así decirlo), genera un exceso de tiempo y vuelve trivial el tiempo del visitante.

NOTAS

¹ Eggener, Keith, "Towards an Organic Architecture in Mexico", en Alfosin, Anthony, *Frank Lloyd Wright, Europe and Beyond*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 179.

² *Ibid.*, pp. 166-183.

³ Para la noción de "comunidad" me apoyo en Latour, Bruno, *La esperanza de Pandora; ensayo sobre la realidad de los estudios de la ciencia*, tr. Tomás Fernández Auz, Barcelona, Gedisa, 2001.

⁴ Gutiérrez Haces, Juana, "Capricho piranesiano", *El Alcaraván*, boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Oaxaca, Vol. III, Núm. 10, julio-agosto-septiembre de 1992, p. 17.

⁵ Laura González Flores, "De retos y exploraciones; palabras e imágenes de Armando Salas Portugal", en Felipe Leal, coord., *Morada de lava. Armando Salas Portugal. Las colecciones fotográficas del Pedregal de Sam Angely la Ciudad Universitaria*, México, UNAM, 2006, pp. 21-40.

⁶ Settis, Salvatore, editor, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1984-1986; en especial el volumen 1.

⁷ Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 217-225. "Él es ansia de unidad y, al mismo tiempo, su promesa. Porque sólo ante el mestizo aparece la necesidad de la nación una, sólo él puede garantizarla."

⁸ Wolfe, Bertram D, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, New York, Knopf, 1939, p. 202.

⁹ Aún es vigente el texto de Jean Meyer, *La Cristiada*, México, Siglo XXI, 1999.

¹⁰ Sosa Elizaga, Raquel, *Las códigos ocultos del cardenismo, un estudio de la violencia política, el cambio social y la continuidad institucional*, México, Plaza y Valdés-UNAM-Posgrado, p. 398.

¹¹ Tibol, Raquel, *Diego Rivera ilustrador*, México, SEP, 1986, p.61, hace un recuento pormenorizado de la reconciliación.

¹² Para un análisis y una cronología de dichos tableros, ver Coronel, Juan, "Diego Rivera, el iluminado", en Raquel Tibol et al., *Los murales de Palacio Nacional*, México, BBVA-Américo Editores, 1997. Pp. 135-157.

¹³ *Arte precolombino del Occidente de México*, México, SEP 1946.

¹⁴ Sobre el particular, además de la obra de Meyer va citada, puede verse Sosa, *op. cit.*, pp. 491-496.

¹⁵ Zepeda García Moreno, Gabriela, tesis, CIESAS Guadalajara, *Guardianes y moneros, patrimonio arqueológico y supervivencia campesina en el sur de Nayarit*, México, 2000.

¹⁶ Eggener, *op. cit.*, pp. 166-183.

¹⁷ Kirchoff, Paul, Mesoamérica. "Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales", *Acta Americana I* (1943): 92-107.

¹⁸ *Arte precolombino del Occidente de México, op. cit.*, pp. 67-68.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 50-51.

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

²¹ Sobre los restos de Cuauhtémoc, ver Olivera de Bonfil, Alicia, *La tradición oral sobre Cuauhtémoc*, México, UNAM, 1980. En cuanto a los restos de Cortés, ver Martínez, José Luis, *Hernán Cortés*, México, Fondo de Cultura Económica-UNAM, 1990, pp. 788-795.

²² *Arte precolombino del Occidente de México, op. cit.*, Pp. 50-51.

²³ Faure, Élie, *Historia del arte, el espíritu de las formas* (tr. Margarita Nelken), Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 171.

²⁴ Coe, Michael, "Miguel Covarrubias", en Carrasco, David, ed., *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 277-278.

²⁵ *Mayas y olmecas: segunda reunión de mesa redonda sobre problemas antropológicos de México y Centro América*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Sociedad Mexicana de Antropología, 1942, pp. 43-49.

²⁶ Covarrubias, Miguel, *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas*, New York, Knopf, 1954, p. 11-72, Navarrete, Silvia, *Miguel Covarrubias retorno a los orígenes*, Tovalín Ahumada, Alberto, editor. México, Universidad de las Américas, 2004, p. 511, reproduce un documento que demuestra la adhesión de Rivera al difusionismo de Covarrubias.

²⁷ Medina González, Cuauhtémoc, *Una ciudad ideal: el sueño del Doctor Atl*, tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1991. Sin embargo, atribuir esta tensión entre el pasado y el futuro al Anahuacalli es una idea que debo agradecerle a Marco Barrera.

UN ESPACIO PARA LA VIDA

El Anahuacalli, edificio neoindígena y wrightiano

Xavier Guzmán Urbiola

DIEGO RIVERA HIZO UNA “LECTURA” TEMPRANA, PRÁCTICA Y PERSONAL de las teorías que Frank Lloyd Wright fue estructurando a lo largo de los años sobre la arquitectura. Es interesante descubrir a México en las ideas de ese arquitecto estadounidense y observar su posterior adaptación al país. Por otro lado, son tres las etapas en que evolucionaron las concepciones que el propio Rivera, siguiendo a Wright, fue prefigurando entre 1942 y 1957, y que subsecuentemente utilizó para levantar el Anahuacalli.¹ En este texto se reconstruye en primer lugar esa gestación de ideas, para después hacer un análisis del edificio.

Los Kaufmann

Edgar Kaufmann hijo vivió en la Ciudad de México entre 1937 y 1938 con el deseo de conocer de primera mano la experiencia de los muralistas, pues aspiraba a hacerse pintor. Entabló cierta amistad y conformó una cadena de intereses con Diego Rivera y Frida Kahlo. Por conducto de Rivera, el joven Kaufmann trabó además contacto con Juan O’ Gorman, pues al contemplar sus murales en el aeropuerto, también le interesó la obra de ese arquitecto y pintor. En 1938 el norteamericano regresó a Pittsburg, donde residía. El vástago Kaufmann no llegó a formalizar una carrera como creador, pero gracias a su interés y fortuna se transformó en protector de artistas y críticos. Influyó primeramente en su padre, el millonario del mismo nombre, para que ambos invitasen a uno de los muralistas que recién había conocido. Edgar Kaufmann padre era el patrono de la Asociación de Jóvenes Judíos de su ciudad y deseaba mediante la donación decorar con frescos la sede de aquella agrupación. Su primera opción fue Diego Rivera, pero al no aceptar éste la invitación se inclinó por O’Gorman.²

En la correspondencia entre Edgar Kaufmann hijo y Diego Rivera queda claro que aquél debió platicarle en México sobre la casa cuya construcción había encargado su padre a Frank Lloyd Wright. Es obvio el interés que despertó en Rivera la hoy famosa Casa de la Cascada o Casa Kaufmann. El intercambio epistolar entre ambos se inició en junio de 1938. En sus cartas Kaufmann mencionaba diversas comisiones, hablaba de la compra de una escultura de Mardonio Magaña, le enviaba a sus amistades para que conocieran al artista mexicano, pero le trataba en especial el caso de unos bocetos que le había encargado a Rivera para fabricar unos tapices. En la primer misiva, contestando una anterior de Rivera, Kaufmann le señaló: “finalmente hoy estoy en posibilidad de mandarle toda la información que necesita. Estoy enviándole un paquete en separado en el que podrá encontrar 27 fotografías montadas que muestran varias vistas de la casa, las cuales, creo, le ayudarán a formarse una idea más completa sobre su concepción. Naturalmente, queremos que las utilice libremente ... En el paquete pequeño encontrará también tres fotografías más pequeñas en las que se muestran detalles de mi propia recámara, que creo le interesarán, así como sobre el piso y los desniveles en la misma habitación, las que supongo le permitirán entender las dimensiones expresadas en el sistema métrico y en pulgadas”. Por último lo alertaba: “la única advertencia que podría hacerle sobre las fotografías es que dan lugar para que la casa aparente ser más dramática e

imponente de cómo es en la realidad. El inmueble se encuentra en un lugar en que es imposible obtener perspectivas no distorsionadas por los lentes de las cámaras.”³

No se trataba de imágenes inocentes. No eran tomas realizadas con una mirada superficial y aunque no estén firmadas, son fotografías profesionales elaboradas por un conocedor o arquitecto y de un género preciso: la fotografía de arquitectura. En dichas imágenes se presentan conjuntos y detalles: las rocas penetrando en las habitaciones como soporte de chimeneas o incluso burós. La manguetería, el paisaje a través de las ventanas, el mobiliario, las manijas y por supuesto, los espacios interiores y exteriores a cascada y la disposición de la casa, sus placas horizontales y verticales en aquel acantilado con la composición adaptándose al terreno irregular y consecuente con el sitio en que se emplazaba, primer dictado de lo que algunos entenderían por arquitectura orgánica.

Desde 1893 y a lo largo de los años, Wright, además de construir, también reflexionó y escribió sobre su profesión. Los escritos de los arquitectos cobran sentido sólo a la luz de sus realizaciones, suelen ser propagandísticos y con poco rigor. Wright definió lo que concebía como arquitectura orgánica.⁴ Sin embargo, está por verse lo que sus lectores y analistas entendieron. Más allá de su sistema ornamental, sus abstracciones geometrizaras tomadas de formas naturales, su exigencia de unidad entre el edificio y el mobiliario, sus ideas en torno a la autenticidad de los materiales y la función expresiva de las formas, Wright exigía integrar los edificios a su sitio. Desde 1908 había señalado: “un edificio debe aparentar nacer de modo natural desde su emplazamiento y debe modelarse armónicamente con sus alrededores.” Para el momento en que Kaufmann hijo envía aquellas fotos a Diego Rivera, Wright había ya estructurado las dimensiones sociales de sus creencias cuando en 1936 escribió: “la arquitectura orgánica debe promover la generación de un mejor modo de vida”.⁵

Diego Rivera, Juan O’Gorman y la arquitectura orgánica

Entre 1929 y 1932, O’Gorman construyó en México para sus primeros clientes, Diego Rivera y Frida Kahlo y a manera de experimentos, los primeros ejemplos de arquitectura funcional lecorbusiana. No obstante, hacia 1935, a sus 30 años de edad, se hallaba ya desencantado de esa arquitectura moderna y radical, pues la sentía pervertida por el dinero. O’Gorman empezaba a reflexionar sobre los descubrimientos con los que se podría reconstruir el país y en ese respecto hacía una serie de asociaciones con la ideología de izquierda. Mientras O’Gorman ponía el acento en la calidad habitable sin grandes gastos, los promotores inmobiliarios corrompían los descubrimientos y los aplicaban a lograr una mayor ganancia con un mínimo de inversión. Fue entonces cuando abandonó la arquitectura y se dedicó a la pintura.

Teniendo estas ideas en la cabeza, O’Gorman conoció a Edgar Kaufmann hijo. Acto seguido, éste lo invitó a Pittsburgh a mediados de 1939, pero no en calidad de arquitecto, sino como pintor. Ese norteamericano consideró que los murales del aeropuerto, dado su antifascismo, eran el tipo de pintura y mensaje adecuados para decorar la sala de recepción y el vestíbulo del edificio que tenía en mente. Así, a fines de 1939 O’Gorman y su esposa, Helen Fowler, viajan a Estados Unidos y permanecen siete meses en ese país hasta mediados de 1940. Aunque O’Gorman entregó el proyecto para los 12 frescos solicitados, esos murales nunca llegaron a realizarse.⁶ Sin embargo, aquel periplo tuvo una secuela inimaginable para O’Gorman y la arquitectura mexicana.

Los fines de semana, O’Gorman solía visitar Bear-run, Pennsylvania. Alertado por Rivera, conoció a detalle y se sorprendió ante la casa de campo de Edgar Kaufmann padre, la Casa de la Cascada (1935-1939) y que estaba a la sazón recién concluida.⁷ Se trataba de la que devendría en la obra fundamental y manifiesto construido de la arquitectura orgánica. Los observadores más atentos empezaron a ver en esa construcción una propuesta contraria al funcionalismo lecorbusiano, insensible y neoacadémico.

Así, en mayo de 1940 O’Gorman le escribe a Frida Kahlo: “fuimos de turistas a la casa de campo de los Kaufmann, muy tres piedras. Comodidad por todos lados. El guest room a donde nos alojaron es precioso. Vista de arboleda, floresta, tulipanes y otras pinches flores ... Cae por su propio peso que estamos contentos y en plena admiración de todas estas carajadas”.⁸ El lenguaje desenfadado y coloquial que compartían O’Gorman y Kahlo desde la preparatoria, no debe engañar acerca de la fuerte impresión que aquella residencia causó en el arquitecto. Todavía en 1973, treinta y tres años después, pensaba: “es de una belleza magnífica, probablemente [una] de las más bella[s] que hay en el mundo”.⁹

Es evidente que ante el interés de Rivera, a pesar de no haber visitado la Casa de la Cascada, O’Gorman asimiló sus experiencias y al volver a México fue quien como profesional de la construcción, debió ampliarle sus explicaciones sobre aquella casa, así como abundar sobre las perspectivas e importancia de aquel tipo de arquitectura. El propio O’Gorman escribió en varias ocasiones sobre la importancia de su encuentro con dicha arquitectura y qué lo motivó a hacer en lo personal. Claramente, esa influencia llevaría a O’Gorman a construir su casa en San Jerónimo número 162 (1948-1952),¹⁰ obra que el propio Wright conocería y elogiaría en 1952. Al respecto, baste tan sólo con recordar que en 1973 ese arquitecto se lamentaba al expresar: “posiblemente, si hubiera practicado las enseñanzas de Wright, en vez del funcionalismo, habría dejado en mi patria una obra más importante”.¹¹ Aunque en descargo de O’Gorman, cabe decir hoy que entre 1929 y 1932 Wright no era precisamente el guía a seguir. Sin embargo, Wright tuvo esa gran capacidad conmovedora de inventarse y reinventarse varias veces, renovándose siempre.

Por lo relatado hasta aquí y por la fecha de construcción de la Casa de la Cascada, no parece haber existido un contacto anterior entre Rivera y Wright, al menos en relación a la arquitectura del segundo. Sin embargo, desde las décadas primera y segunda del siglo XX, Wright tenía puesta su atención en la arquitectura mesoamericana y colonial. Los estudiosos citan el caso del Hotel Imperial en Tokio (1916-1922),¹² obra en que a partir de fotografías de ruinas y excavaciones, el famoso arquitecto estadounidense recreó decoraciones abstractas y cripticas mezclando lo japonés con lo prehispánico en una amalgama desconcertante y bellísima. Más evidentes son tres casas en la costa oeste de Estados Unidos, en las que Wright levantó, como homenaje, copia y recreación, a veces de manera literal, cresterías, remates, acroteras y paramentos toltecas y mayas.¹³ Pero Wright no sólo construyó obras que expresaban su admiración por el México prehispánico. También escribió sobre la fuerte impresión que le habían causado los conventos y las misiones fundadas por fray Junípero Serra y el padre Latour en el norte de nuestro país y el sur de Norteamérica y; por supuesto, cómo esa tradición debía recuperarse y actualizarse. Señaló Wright en 1932 a propósito de la casa Miniatura: “el tipo de edificio sureño brinda protección del sol en España y México, incluso a la indiscreción, tanto que debemos ahora proporcionar ese tipo de solución en las casas del sur de California. Así, puesto que nos está llegando la arquitectura proveniente de las viejas misiones de California, debemos transformar las características de las casas del medio oeste, aunque sea tarde y

a pesar de sus actuales misiones... Debemos emular el brillo del sol de los edificios de fray Junipero, copiar su mobiliario, copiar sus jardines, emular su estilo y comprar sus antigüedades.”¹⁴

Por tanto, hacia 1939-1940 el terreno estaba ya fértil para que tuviera lugar el contacto entre Rivera y Wright; ambos estaban sensibilizados recíprocamente con relación a la cultura de su contraparte. No hacía falta más que un detonante que los pusiera en comunicación. Rivera, como se verá adelante, estaba interesado en el estudio y recuperación sólo del mundo prehispánico, en tanto que Wright deseaba absorber todo el pasado mexicano. No conocemos la correspondencia que intercambiaron Diego Rivera y Frank Lloyd Wright durante los trece años de 1939 a 1952. Una vez que aparezcan esas cartas, serán fuente indispensable para completar la explicación que aquí se intenta.

Un rancho

En 1944 la periodista estadounidense Gladys Stevens March entrevistó a Diego Rivera. Según se sabe, durante esa entrevista el pintor concibió la idea de preparar con la ayuda de esa reportera un libro testimonial. En 1945 March pasó seis meses en México recogiendo el testimonio de Rivera y, los subsecuentes años, hasta 1957, regresó al país durante los veranos. No fue el único libro de este tipo que Diego Rivera dictó. Sin embargo, al releer hoy Diego Rivera. *Mi arte y mi vida*,¹⁵ redactado respetando la primera persona, el texto parece traslucir cierta frescura, verosimilitud y respeto por los testimonios vertidos. En ese recuento también es posible distinguir entre la fantasía del muralista y lo que es información comprobable, la selección de las historias que editó e incluyó March y hasta la manera en que Rivera eligió presentarse.

En *Mi arte y mi vida* Diego Rivera explicó, no podemos saber con exactitud cuando pero es seguro que después de 1945, algo interesante sobre su relación con el Anahuacalli. Señaló el artista en ese testimonio que fue entonces cuando empezó a sentir que “la aventura de [su] vida llegaba [al] fin”.¹⁶ Enseguida se refirió a la circunstancia de la muerte de sus padres y sus conjeturas sobre la cercana posibilidad de la suya. Como consecuencia, se manifestaba preocupado por aquello que no había logrado realizar. Lo obsesionaba pintar “Tenochtitlán, la antigua capital de México, como había sido originalmente”, tarea que llevó a cabo durante agosto de 1945.¹⁷

“El segundo sueño había durado treinta y cinco años -continuaba Rivera- y fue renovado por la destrucción desencadenada en todas partes por la guerra. Era construir una casa para mi colección antropológica, que había empezado a reunir desde mi primer regreso a México en 1910”.¹⁸ Y a continuación abundaba: “así, cuando las bombas amenazaban nuestras vidas y hacer pintura parecía algo extravagante, Frida y yo comenzamos a construir un extraño tipo de rancho. Allí pensábamos producir nuestros propios artículos alimenticios: leche, miel y verduras, mientras nos preparábamos para construir nuestro museo. En las primeras semanas (levantamos) un establo para nuestros animales. El lugar que escogimos estaba cerca de Coyoacán, precisamente encima de una capa de lava. Los cactus emergían con profusión de las grietas entre las piedras. La naturaleza había hecho el paisaje del lugar como a propósito para nuestros deseos, y decidí que nuestra casa estuviera en armonía con su trabajo.”¹⁹

Hay que destacar la asociación y enfrentamiento que, desde su humanismo y su compromiso social y político, Rivera hacía entre guerra, destrucción y culto a la muerte, versus paz, construcción y

proyectos para celebrar la vida. Por otro lado, resulta también notorio que aquella dicotomía si bien lo llevaba al pacifismo, también lo conducía a definir, poco a poco, proyectos heterodoxos: “extraños y extravagantes”, según sus propias palabras. Sin embargo, como puede leerse en la obra citada, en primer lugar esa pasión lo hizo imaginar no sólo un museo, sino un rancho que se transformaría en “casa para su colección”. La mente de los hombres muchas veces sigue enredosas líneas curvas con respecto a objetivos no perfectamente claros y directos. Es obvio que estábamos ante una idea en evolución. A mayor abundamiento ---y por sí la fantasía de Rivera, así como la selección de las palabras del muralista captados por March pudiesen no convencer--- existen testimonios orales de los viejos vecinos del pueblo de San Pablo Tepetlapa. Algunos recuerdan, aún hoy, que los trabajos no se iniciaron para un museo, sino para una “granja, con vacas, sí señor ... alguna de las primeras se llamaba La Pájara.”²⁰ Pero además, existen proyectos de la inspiración de O’Gorman en que así se le denominaría, y en dos cartas de septiembre de 1942 y marzo de 1944, ese arquitecto y Javier Rojo Gómez hablan de “la casa que se va a construir en la ‘Granja del Pedregal’ ubicada en San Pablo Tepetlapa”²¹ Estas referencias son por lo menos evidencia de la indefinición (que padecía el proyecto durante sus inicios. Por último, también cabe destacar la presencia temprana y clara de cierta influencia de las ideas de Wright sobre los planes constructivos de Rivera: “decidí que nuestra casa estuviera en armonía con [el] trabajo de [la naturaleza, el paisaje y el terreno].”

El siguiente dato interesante se refiere al momento de inicio de aquella aventura. Hoy sabemos que la compra de los terrenos empezó, y seguramente también los proyectos relacionados con la granja o rancho, no en 1942, sino en 1939; es decir, por lo menos tres años antes del arranque de la obra del Anahuacalli. Por tanto, no es aventurado conjeturar que al menos ese fue el lapso que duró la granja, contando, por otro lado, con que, tras el primer atentado contra León Trotsky (24 de mayo de 1940), Rivera llegó en junio del mismo año apresuradamente a San Francisco y no volvería a México sino hasta febrero de 1941.²²

Pero también es claro que fue a principios del año 1941 cuando se desechó la idea del rancho o granja y se optó por otra más ambiciosa. Como se verá, hubo incluso otro paso anterior al museo, el cual llevó a Rivera a explorar el pensamiento mágico y lo que entendía por arquitectura orgánica, en extraña conjunción y amalgama, por lo demás muy sugerente.

Un templo

Son bien conocidos el interés y la admiración que despertaron en Diego Rivera las culturas prehispánicas.²³ Se sabe que a partir de 1921 esos sentimientos se complementaron con un fuerte amor y obsesión de coleccionista. Aquella avidez fue creciendo a la par que aumentaba el número de sus piezas. Se sabe que Lupe Marín quebraba algunas de esas piezas durante sus disgustos. Es bien conocida la anécdota sobre la sopa de ídolos que le preparó en cierta ocasión a su marido, puesto que resentía la falta de apoyo económico. También son conocidos los testimonios acerca de las adquisiciones en costales sin revisar, las sumas enormes de dinero que gastó,²⁴ los intercambios que realizaba²⁵ y la identidad de sus proveedores.²⁶

A su coleccionismo pronto agregó Rivera un fuerte interés informativo y analítico. Los estudios que motivaba su colección embebían al artista permitiéndole idealizar el pasado prehispánico. Después de casarse con Frida Kahlo en 1929 la colección siguió creciendo. En julio de 1932 O’Gorman finalizó

la construcción de las casas y estudios para Rivera y Kahlo en San Ángel. En esa época, con el fin de inventariar y fotografiar las piezas, Rivera se apoyó en su suegro encargándole un trabajo que no era pesado al tiempo que lo distraía, dada la reciente muerte de su esposa.²⁷ El matrimonio Rivera Kahlo empezó a habitar sus nuevas casas al regresar de Nueva York en diciembre de 1933. El área intermedia, bajo el estudio -que fue proyectada como galería de arte, puesto que al paso de los años, entre 1934 y 1940, casi no recibía compradores- se destinó a guardar la ya para entonces respetable colección de piezas prehispánicas, lo cual parecía ser una opción planeada por el propio Rivera.²⁸

En el año de 1940, cuando Rivera viaja apresuradamente hacia San Francisco, le encarga a Kahlo, estando divorciados, dejar en el estudio de San Ángel únicamente las piezas grandes y empacar el “idolaje”, como lo llamaba él, o el “tesoro de Moctezuma”, como lo llamaba ella. La finalidad era almacenarlo en la Casa Azul de Coyoacán.²⁹

Más tarde, entre febrero de 1941 y mayo de 1942, al regresar Rivera de San Francisco modificó la idea que tenía sobre la construcción para San Pablo Tepetlapa. Se olvidó del rancho. Levantaría un templo, fruto de sus conocimientos sobre la arquitectura Prehispánica, construiría un lugar que además serviría de alojamiento para la colección. Sin embargo, no sería un museo, sino un espacio sagrado. El proyecto se inició en mayo de 1942. Fecha que ronda la que quedó asentada en la bibliografía como inicio para esa obra.³⁰

A fin de entender este interés y aspiración, cabe aclarar que Diego Rivera no sólo estudiaba las piezas de su colección como objetos estéticos y arqueológicos, sino que deseaba, puesto que había coqueteado con los rosacruces³¹

y dado que leyó con pasión libros como *La rama dorada*, disponerlas según los ritos de aquella agrupación, devolviendo a las piezas su dimensión divina y su sentido de deidades. Juan Coronel cree que en compañía de Manuel Gamio llegaron incluso a realizar ritos subrepticios en algunas zonas arqueológicas, entonces semi abandonadas. Lo consecuente, por tanto, era construir no un museo, sino un templo para alojar a las deidades representadas en las piezas de la colección que había logrado reunir. Por otro lado, no era la primera vez que Diego Rivera proyectaba arquitectura.³²

Se trataba de edificar un espacio para la vida, un espacio que lograra ser significativo: un templo. ¿Qué mejor que hacerlo con arquitectura prehispánica actualizada? De nueva cuenta, entroncaban ahí las ideas de Wright con los intereses de Rivera. Ya se vio cómo Wright ponderó y valoró las arquitecturas de cada lugar donde construyó. Sus otros dictados, se dijo también, iban dirigidos a entender las arquitecturas locales. La finalidad nunca fue reproducirlas en otros tiempos, con otros materiales, sistemas constructivos y en otras realidades económicas y sociales, sino a partir de su entendimiento, lograr modernizarlas y lo más importante: hacer evolucionar esa arquitectura local.

Existen un par de bocetos realizados por Rivera que parecen las primeras plantas que esquematizó para su futuro templo. Olvidaba la racionalidad y privilegiaba lo simbólico. En opinión de Juan Coronel, dividió un gran cuadrángulo en cuatro cuadrantes y sus vértices, orientados a los cuatro puntos cardinales, estarían dedicados cada uno a una deidad (el maíz, el fuego, el agua y el viento). Ahora bien, uno de esos bocetos resulta imposible de leer con claridad. Es obvio que el vértice sureste fue el dedicado al agua, puesto que ahí se ubica aún la fuente. De haber sido así, queda claro que en el boceto también estaría dedicado a la lluvia. Los restantes tres vértices no pueden leerse. Es posible que esos elementos fueran cambiando. Otro aspecto a destacar es cómo Rivera definió

un centro y una disposición de los muros en forma radial a la vez que estableció una especie de protección. A pesar de todo, llama la atención la disposición geométrica.³³ El otro boceto es un apunte, pero la representación privilegia de nuevo al centro, dejando de lado el dibujo racional, explicativo y claro.³⁴ De cualquier manera, en ambos es evidente la intención simbólica, la racionalidad y el uso de ejes que, sin embargo conserva y que hacen que la disposición y el edificio sean académicos.

Rivera arrancó la construcción en mayo de 1942. Existe la foto del día en que llevó a cabo una ceremonia casi íntima y colocó la primera piedra. Enseguida, los trámites empezaron a menudear. Las compras de terrenos grandes se extendieron hasta 1947.³⁵ Entre 1942 y 1951 se hicieron múltiples avalúos a diversas porciones para el pago del impuesto predial.³⁶ O’Gorman solicitó en septiembre de 1942 la aprobación de los planos para la construcción de “una casa habitación ...en Tlalpan 1º y 2º en San Pablo Tepetlapa”³⁷ y los alineamientos, localización y trazo se hicieron en mayo de 1943.³⁸ En marzo de 1944 ese arquitecto tramitó la licencia de construcción y la licencia para levantar la barda de una “casa habitación y estudio”.³⁹ Durante el trámite se empezó ya a hablar de una “casa artística en beneficio de la cultura mexicana”,⁴⁰ aunque como obvia fórmula eufemística para obtener la exención de impuestos.

Mención aparte merece otro proyecto de Juan O’Gorman, fechado entre febrero y marzo de 1944, para una casa habitación y estudio en los terrenos de Tlalpan I y 2. Se trataba de una torre rematada por una cubierta prismática muy acusada, que en la planta baja alojaría depósitos para las colecciones en grandes pasillos, áreas para habitación y un gran estudio iluminado en la parte superior.⁴¹ Habiendo sido atractiva esa propuesta de O’Gorman, no era lo que Rivera esperaba y el proyecto se olvidó. Más tarde, si bien hacia 1945 Rivera y O’Gorman firmaron juntos otro proyecto muy cercano al que finalmente se levantó, es evidente que fue de la autoría de Rivera. En este proyecto aparece ya el perfil general del edificio actual con sus tableros y talúdes, la disposición de los muros y vanos casi como los conocemos con sus perfiles y claroscuros característicos simétricamente y los aparejos generalizados de piedra. Lo único que llama la atención es la cubierta de palapa modernizada que el pintor había imaginado para el último nivel, y la cual, como es sabido, no llegó a realizarse con seguridad por los problemas de mantenimiento, dado lo percedero de los materiales pensados para ello, la intemperización y los vientos. Sin embargo, la propuesta era poderosamente atractiva por su plasticidad y ligereza.⁴²

Rivera y el Dr. Atl se conocían desde que coincidieron en la Academia de San Carlos. Aunque el tapatío era once años mayor, en 1902 regresó a México de Europa haciendo explicaciones llenas de vida sobre el arte moderno. Rivera, de 16 años, seguramente lo escuchó con gran atención. Tiempo después, ambos artistas empezaron a hacer excursiones. El Pedregal de San Ángel se convirtió en uno de sus lugares preferidos.

Aquel llamado “malpais”, entonces cada vez más cercano a la Ciudad de México, brindaba un paisaje de expresión estética telúrica. Las crestas de la lava petrificada se recortaban contra el cielo y el paisaje se complementaba con una vegetación que combinaba los cactus, palos bobos, pirues y diversas especies de suculentas, biznagas y sauharos. Durante los primeros cuarenta se unió a esas excursiones Luis Barragán. Este ingeniero, después de construir unas casas pintorescas e interesantísimas en su natal Guadalajara, había emigrado hacia 1936 a la ciudad de México y ahí levantó, ya como arquitecto, construcciones funcionales, elegantes y finas, muy diferentes a las que

construyó O’Gorman. No obstante, ambos coincidieron en su decepción respecto de la arquitectura lecorbusiana. Pero hacia 1945, cuando Barragán abandonó aquella arquitectura alcanzando a O’Gorman, el tapatío no viró hacia la pintura, optó por transformarse en desarrollador inmobiliario. Es fácil imaginarlos a todos de paseo por aquel paisaje de rocas dibujando y platicando. Más tarde se unió a esos periplos un joven fotógrafo, Armando Salas Portugal, a quien Barragán había conocido en 1944 a raíz de una pequeña muestra de sus fotografías que se montó en el Palacio de Bellas Artes. Algunas fotos de ese periodo muestran a Barragán y al Dr. Atl acompañados de grupos de atractivas norteamericanas, inclinación que también compartieron con Rivera.

Barragán discurrió comprar unos terrenos en aquella zona volcánica para desarrollar un fraccionamiento. Desde 1943 había edificado unos jardines en El Cabrío, San Jerónimo. Hacia 1943 Rivera redactó unos “Requisitos para la organización de El Pedregal”,⁴³ parece plausible que por encargo de Barragán, con el objeto de auxiliarlo a desarrollar las ideas que tenía en mente.⁴⁴ En ese texto Rivera explicó lo económico que resultaba cimentar en la zona, cómo debía hacerse la división de terrenos tomando en cuenta la conformación rocosa de la lava, y argumentó sobre la necesidad de que se tratase a esas formaciones rocosas con el máximo respeto, pues constituían la esencia del lugar. Rivera definió la extensión mínima para cada lote en una hectárea y estableció que las casas no pudieran ocupar más de una sexta parte (Barragán lo ajustó después a media hectárea y no más del 10% de área construida); las casas serían de piedra volcánica y sería igualmente recomendable utilizarla en las bardas, pues era el material del sitio, con lo cual se obtendrá la homogeneidad”. Rivera aceptaba el uso del concreto, hierro y cristal y se negaba a la utilización de la teja; en cambio aceptaba los techos de paja para lograr un contexto moderno y tradicional a la vez. Asimismo, el artista pensó en un consejo normativo, en una reserva de cactáceas, en ciertos límites para las alturas de las codificaciones y ponía como ejemplo la Casa de la Cascada de Wright “realizada en un terreno rocoso pues demuestra la posibilidad de las condiciones y su resultado práctico.”⁴⁵ Las ideas de Rivera se completaron con lo que la factibilidad constructiva de la época fue imponiendo: era lógico que se pensara que las casas fueran consecuentes con sus terrenos específicos e incluyeran en sus diseños interiores y exteriores las rocas de lava y depósitos de ceniza petrificados. Las avenidas y calles se trazarían por los lechos bajos de los depósitos de material ígneo. Dado que se respetaron las formaciones rocosas, fue imposible meter drenaje e instalaciones ocultas, pues ello implicaría dinamitar, además del gasto incosteable que ello hubiese significado. El fraccionamiento Jardines del Pedregal se planificó hacia 1945, se empezó a publicitar y a vender poco más tarde (1949-1953) y se deduce que se urbanizó en el ínterin.⁴⁶ El proyecto resultó un gran éxito económico y estético. Wright y la Casa de la Cascada estaban presentes en la mente de Rivera y Barragán cuando lo concibieron. Pero lo interesante, además, es imaginarlos trabajando de modo paralelo, uno en el Pedregal de San Ángel desarrollando un fraccionamiento para las clases pudientes, el otro en San Pablo Tepetlapa, levantando un templo. En el caso de O’Gorman, tercero del grupo, lo encontramos cuatro años después racionalizando sus conceptos y construyendo una cueva habitable en avenida San Jerónimo 162. En México, las lecturas y las diversas asimilaciones y maneras de entender los textos de Wright y sus aplicaciones daban para levantar un desarrollo urbano elegante, una pirámide y una caverna modernizada.⁴⁷

Justo en aquel momento y de la misma manera ---no podía haber sido de otra forma--- el Rivera consecuente con sus ideas decidió que su templo fuera desde sus raíces sensible. Así, optó por cimentarlo llegando hasta la segunda capa de lava, como se sabe la parte más dura, y sin tocar a la

tercera. Se evitó cualquier gasto oneroso en la cimentación. En ese mismo orden, de la primera capa, la superior, donde se encuentra la piedra más bofa, se extrajo durante la excavación la roca de capacidad mecánica similar y suficiente para las bardas, muros, paramentos y pavimentos. El pintor explicó todos estos conceptos en un dibujo y el boceto correspondiente confirma cuán actualizado se encontraba en torno a los conocimientos geológicos, geotécnicos y sobre el hundimiento del Valle de México por la extracción de agua del subsuelo.⁴⁸

Algo no ya de templo, sino de cueva, conserva la planta baja del Anahuacalli. Rivera y O'Gorman compartieron ese interés. En Mesoamérica las cuevas eran lugares sagrados porque ahí nacían los dioses. Baste observar, como lo hace notar Juan Coronel, que al entrar al Anahuacalli, Coatlicue recibe a los visitantes en la losa de la cubierta y que de manera simbólica los devora y recuerda que se está entrando a una caverna. Se trata de un espacio cargado de hierofanías, es una gruta, una tumba. El propio Rivera manifestó en diversas ocasiones que a su muerte quería que se le enterrara en ese lugar. Pocos saben que ese inmueble tiene por su parte posterior, al nivel del sótano, el acceso a una gruta, a un refugio, al corazón original del edificio. Se puede entrar, pero se encuentra tapiada después de la primera cámara y no se sabe qué hay detrás. El concepto es claramente el de una pirámide modernizada y académica, sobre todo en su planta baja, con todo y su centro sagrado, inviolable y oculto, aunque éste no es el único. Existe por lo menos otro en la planta baja. Eran los dictados de Wright transformados en espacios rituales.

Frida Kahlo escribió en noviembre de 1943 acerca de los avances del Anahuacalli confirmando los argumentos expuestos y utilizando el sustantivo como sujeto: "su pirámide en el Pedregal crece cada día más magnífica."⁴⁹

Es por todo ello que algunos autores anglosajones actuales, como Hayden Herrera y Keith Eggner, encuentran al Anahuacalli extraño, tenebroso, de atmósfera opresiva como espacio para eventos violentos sucedidos en el pasado. Claramente, el Anahuacalli se inscribe dentro del poderoso río de la arquitectura neoindígena que viene desde los ejemplos decimonónicos en que la usaron para conmemorar a Benito Juárez con diversos monumentos. A partir de ahí pasa por la estupenda arquitectura de Manuel Amábilis, continua con él mismo, y entre 1957 y 1958, siguió con las casas de Suchil (1957) y Cantil (1958) del arquitecto Enrique Yáñez, no por casualidad tan cercano a Rivera. La primera de esas casas se encuentra casi vecina. Por último, remata con el Heroico Colegio Militar del arquitecto Agustín Hernández (1974-1976).⁵⁰

No obstante, el siguiente paso de Rivera hace olvidar el pensamiento mágico, devuelve la racionalidad y se aleja de (pero de ningún modo olvida) las ideas de los templos, de los rosacruces, de la arquitectura original de los pueblos y de la arquitectura orgánica. Es el momento en que Rivera discurre ampliar el proyecto y construir una Ciudad para las Artes.

Una Ciudad para las Artes

Rivera explicó ampliamente sus intenciones para este tercer momento evolutivo de sus ideas acerca del proyecto. El texto titulado "Exposición para un proyecto para la Ciudad de las Artes" debió ser redactado entre 1945 y 1950.⁵¹ Hacia esa misma época, Rivera dio el testimonio a March derivando hacia la idea de una casa para su colección antropológica y un museo. En 1966 O'Gorman comentó también ese mismo artículo.⁵² La idea del museo se imponía. Hay que tener en cuenta que hacia la

mitad del siglo XX aún no existía en México un espacio moderno para que se pudiese presentar una gran exposición de piezas y vestigios de las culturas prehispánicas. Además, existe también otro dato abrumador: Rivera llegó a reunir hacia el final de su vida entre 59 y 60 mil piezas arqueológicas.⁵³ ¿Dónde alojarlas salvo en un recinto especial?

Diego inició la presentación de su sueño haciendo un elogio al terreno y al paisaje donde se ubicaría un conjunto de edificios y plazas. Decía que la construcción debería adaptarse al terreno y contexto, pues para ser auténticamente mexicana formaría con aquellos una unidad como lo habían hecho las arquitecturas autóctonas durante veinte siglos. El estilo, por tanto, sería “genuinamente mexicano sin pretender ninguna imitación ni restauración de lo antiguo”, sino “la continuación de esa tradición, para ligar un gran pasado con lo que queremos que sea un gran futuro de México.” Hubo entonces tres postulados de Wright presentes en el proyecto: adaptación al sitio, búsqueda de una arquitectura propia y el entronque con el pasado se hacía no para copiarla, sino para hacerla evolucionar.

Enseguida, Rivera pasa a describir los edificios que había imaginado. En primer lugar, el Museo de Arte Mexicano en Acción, que contaría con nueve recintos. A continuación una gran plaza de mil metros por lado, que en su centro tendría un teatro al aire libre destinado a espectáculos de danza y música masivos.⁵⁴ La decisión de concentrar ahí las representaciones conjuraría la complicación de que las fiestas locales se desarrollaran a lo largo y ancho del país en diferentes épocas del año. Ese hecho hacía imposible aún para los mexicanos y ni qué decir para los extranjeros, poder conocerlas y disfrutarlas. El enfoque era consecuente con sus ideas de no estudiar nuestro pasado tan sólo etnográficamente, sino actualizándolo y devolviendo su esencia a las fiestas y a los ritos cívicos y prácticos, así como vivos. “El teatro -señaló Diego- estaría dispuesto de manera semejante a los recintos que desempeñaron funciones análogas en el México antiguo, como los templos de Quetzalcóatl; el lugar del santuario de esa antigua Divinidad de la Luz, el Aire, la Cultura, Artes y Ciencias, estaría ocupado por un templo en el estilo de aquellos pero dedicado al culto a la patria”(sic.). Concluyó por último el pintor que todo aquello sería de interés para los artesanos y los profesionales de las bellas artes, así como para mexicanos y extranjeros.

La plaza estaría rodeada de “soportales de tipo arquitectónico mexicano, anteriores a la invasión europea ... contruidos por pilares unidos por platabandas, soportando techos planos.” Dichos portales de techos planos, así como el aspecto de la arquitectura neoindígena que imaginaba, se plantearon en un boceto de Rivera, poco conocido.⁵⁵ En esos soportales se alojarían “talleres de artesanos”, que se dividirían no según su número, los requerimientos de espacio, las necesidades de insumos y equipo o por una lógica racional. De nuevo, inmerso Rivera en argumentos simbólicos y estéticos, escribió respecto a este asunto: “se dividirán según la orientación de la construcción en: norte, sur, oriente y poniente, correspondiendo a las regiones del país”(sic.). Rodeando a aquella plaza se ubicarían, además, un “Museo de Arquitectura, de la Música, de la Danza, del Teatro, salas de Conciertos, Teatro Experimental... incluyendo el cinematógrafo.” “Los recintos de las artes comprenderán un taller escuela libre... que tendrá el carácter de escuela libre ocupándose de los procedimientos técnicos y sus adelantos en conexión con la ciencia, y la industria contemporáneas y los métodos de difusión de la utilidad social.” Esos talleres para artistas “se concederán gratis, igual que a los artesanos, por concurso.” La Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto Politécnico Nacional, el Gobierno de la Ciudad, la Presidencia y las Cámaras de Diputados y

Senadores dispondrían de cierto número de talleres “como recompensa a artistas que ellos mismos diseñen.” Todo ello se completaría con un gran “local de exposiciones permanentes.

Lo interesante es observar cómo hubo en Rivera un hilo conductor desde el “Plan de estudios” que presentó en 1929 para la Escuela de Artes Plásticas hasta el momento en que escribió el texto citado. Rivera enfatizó la interdisciplina que buscaba fomentar entre las diversas especialidades, el trabajo colectivo y la formación en talleres donde la práctica se complementaría con la teoría.⁵⁶

Rivera destacó en forma especial el proyecto del museo y de nuevo, de modo wrightiano, explicó cómo debía cimentarse el edificio y remató asegurando que: “la variedad topográfica del terreno, que se respetará en todo caso, impondrá a la construcción una variedad de niveles que sin producir ningún aumento de costo, dará a su arquitectura un especialísimo carácter y una gran belleza”.⁵⁷ Algo sobrevivió en el proyecto final sobre la idea de un terracedo. Se comprueba cuando al recorrer el edificio, observamos el nivel de la fuente interior del Anahuacalli, la concavidad de la plaza central y aún los desniveles del interior de las bodegas en que la lava penetra al interior de los recintos.

Nueve años después de la muerte de Rivera y a dos de la inauguración del Anahuacalli, O’Gorman comentó ampliamente el proyecto del muralista. Al igual que Rivera, O’Gorman insistía en incluir dentro de la cultura problemas complejos que provenían de sus lecturas de los textos de Wright. Declaró en alguna ocasión a un reportero que Rivera aspiraba a lograr que “la Ciudad de las Artes fuera el ejemplo arquitectónico de una pequeña ciudad, hecha con los elementos artísticos de México y la tradición prehispánica.” Así, Rivera levantó el Anahuacalli pensando en “crear el centro de donde arrancara esa corriente arquitectónica,” pues deseaba que México “tuviera su arquitectura propia,” ya que lo “que se hace ahora es importado.” Y continuó: “quería prestigiar a México haciendo con elementos de nuestra tradición prehispánica, diera un ejemplo al mundo de esa capacidad artística e histórica (*sic.*). Escuelas donde se viva lo mexicano, con habitaciones para los artistas y estudiantes, talleres donde se trabajara pintura mural, mosaicos, etcétera. Una ciudad que por su contenido estético, ligada a la tradición prehispánica, tuviera para México un sentido nacional de importancia.”

Enseguida O’Gorman iba hasta el fondo del asunto. Había cierta tristeza y queja en sus palabras cuando afirmaba contundente: “la médula del problema es la reinstauración, la actualización de la tradición prehispánica en la arquitectura moderna.” Rivera quería “que México tuviera sus propias expresiones y que los arquitectos hicieran un esfuerzo para expresar a México” y no que reflejaran grotescamente la cultura importada personificada en el tipo de edificios que construía Mies van der Rohe y que los mexicanos copiaban. Después ponía un reto colosal en boca del artista. Rivera, al contrario, quería que “México diera un ejemplo al mundo de cómo un país, por medio de su propia tradición y al entenderse a sí mismo, podría [ni más ni menos] que sacar a la arquitectura de un callejón sin salida.” De ahí, regresaba con cierta melancolía a recordar la necesidad de preservar nuestra identidad por medio del arte: “esa ciudad, con sus escuelas y talleres, podría conservar nuestra artesanía” y nuestras tradiciones. “Al impulsar todos los artistas populares, estimulando su producción, se podría ligar a los artistas con la obra del pueblo. Sacar a los artistas jóvenes de las escuelas académicas y vincularlos con la verdadera producción popular del arte. Y ese rescate de nuestras riquezas es importantísimo ... El arte es la expresión de la vida y las necesidades culturales de un pueblo son tan importantes como el pueblo mismo... El pueblo de México ha sobrevivido a la miseria, porque ha conservado su tradición. Esto ya lo dijo Alfonso Caso... Gracias a que ha sabido

conservar tenazmente su tradición, el pueblo ha podido sobrevivir porque la conserva como arma de lucha por la vida”.⁵⁸ Y O’Gorman termina su explicación quejándose con franqueza y sin eufemismos de cómo ante sus ojos toda esa riqueza se perdía: pintura mural popular, retablos, judas ...

Durante el periodo de 1944 a 1955, entre la situación del Diego Rivera consciente de su madurez que construye el Anahuacalli, que continúa pintando el Palacio Nacional, y el Rivera viudo tras muerte Frida Kahlo al mediar julio de 1954,⁵⁹ así como el Rivera enfermo de cáncer que viaja a la URSS, en agosto de 1955, hubo por lo menos dos momentos en que viendo venir la muerte escribió un par de cartas dramáticas. Entre ambas misivas mediaron 11 años de separación y sin embargo, hay en ellas un símbolo distintivo, una comunión de urgencias ante las eventualidades. En esos dos mensajes Rivera solicitó poner a salvo, entre otras cosas, sus terrenos de San Pablo Tepetlapa, su museo y su colección de piezas arqueológicas. La primera de estas cartas se encuentra manuscrita de puño y letra de Rivera tomando como base un sobre de desecho. La fechó la noche del 20 de junio de 1944 y el destinatario fue Frida Kahlo. El mensaje abrió con una frase lapidaria: “me está doliendo el corazón”. A continuación, le hacía a Frida una relación rápida de los bienes que poseía y remató diciendo: “reclámalos, son para ti”... “lo mismo que los terrenos, las casas y mis ídolos y cuadros.” Cerraba con su firma y con una línea patética a la vez que práctica: “esto tiene valor de testamento.”⁶⁰

En agosto de 1955 se firmaron las escrituras relativas a la constitución del Fideicomiso Diego Rivera. Así la segunda carta referida debe verse como complemento de esta decisión. En ella, fechada el 19 de julio de 1955, Rivera se dirige a Elena Vázquez Gómez, Teresa Proenza y a sus dos hijas, Guadalupe y Ruth. Se trata de una carta más meditada. Ante la inminencia de la operación para extirparle un epiteloma canceroso y dado que puede presentarse una “solución natural final,” explica cómo y a dónde deberán trasladarse sus restos, y nuevamente encarga el destino de “las piezas de escultura prehispánica, [que deben] pasar al edificio del Museo del Pedregal, el cual quedará bajo un patronato.”⁶¹

De agosto de 1955 a abril de 1956 Rivera viajó a la URSS para someterse a la operación mencionada y a un tratamiento contra el cáncer. Los domingos por la mañana o por la madrugada, los albañiles de la obra del Anahuacalli que esperaban las llamadas telefónicas de su patrón para recibir instrucciones y darle sus reportes de trabajo. Pero esa no era la única forma en que el pintor se mantenía enterado de los avances del proyecto. También escribía a su hija, la arquitecta Ruth Rivera, al por entonces marido de ella, el también arquitecto Pedro Alvarado, y a Teresa Proenza, su secretaria y persona de todas sus confianzas.⁶²

El edificio

El edificio, tal como lo vemos actualmente, no puede sino reflejar los cambios de concepción descritos, los diferentes intereses, las ideas subsecuentes que Rivera fue elaborando y con base en las cuales puso manos a la obra para construirlo. Hoy, al recorrer el inmueble y observarlo, se hace evidente por un lado que su construcción no la dirigió un arquitecto, Juan O’Gorman, según confesión propia, sólo le ayudó a Diego “en la parte técnica de la construcción.”⁶³ Ahí se encuentra la razón de la factura desigual, sobre todo en el corte de la piedra, en los aparejos, disposición y en

la selección del material. Pero asimismo, el no contar con la participación de un arquitecto redundó en otras virtudes. Se trata, por ejemplo, de un edificio atrevidísimo que posee alcances enormes.. Rivera intentó algo tan desmedido que pocos profesionales del proyecto y de la construcción hubiesen aspirado a hacer. En cambio, Diego simplemente lo llevó a cabo: se decidió a marcar un rumbo propio para nuestra arquitectura, rumbo que permanece hoy casi inexplorado y olvidado. Es una arquitectura académica, simbólica, exótica, decimonónica y valentísima.

No sólo eso, se sabe que los colados de losas y su demolición posterior se debieron a investigaciones en marcha, con pruebas por ensayo y error para llegar a una solución constructiva y decorativa óptima. A partir de esos ensayos, Rivera y O'Gorman empezaron a usar piedras intemperizables de colores para decorar losas y paramentos. De ahí surgió una tendencia fecunda de integración plástica incluyente del muralismo, la escultopintura y la arquitectura.

En el lapso de 1942 a 1957 Rivera dedicó gran parte de su tiempo y dinero a esta obra. Son infinidad las cartas en que Diego Rivera y Frida Kahlo solicitan apoyos a diversas autoridades, no sólo para las exenciones de impuestos y prediales,⁶⁴ sino para ayudas y subsidios por medio de materiales de construcción (básicamente piedra, varilla y cemento), con los cuales continuar una empresa que rebasaba sus posibilidades económicas.⁶⁵ Todas esas peticiones se hacían bajo el argumento de que Rivera había decidido donar el edificio y su colección al pueblo de México.⁶⁶ Se trataba de un ofrecimiento atractivo para el gobierno. Un particular como Diego Rivera, que distaba de ser adinerado, se enfrentaba a continuas dificultades para concluir una obra con un sentido social de esa magnitud. Los obstáculos redundaron en suspensiones sucesivas de los trabajos, dotaciones morosas de materiales de calidades distintas, y contratistas y operarios eventuales. Pero si además se agregan a lo anterior los cambios de concepción y por tanto de proyecto a lo largo de los años, se explica la gran cantidad de muros que fueron ajustándose durante la obra, sobre todo en la planta baja. Muros cortos que se hicieron crecer, tanto a lo ancho como a lo alto; muros que se agregaron posteriormente; muros a los que se les cegaron vanos (puertas o ventanas); muros que se modificaron sobre la marcha. Hubo otra circunstancia: la piedra y el dinero se acababan y, por consecuencia, se detenía la obra. Así, fue frecuente que al llegar el nuevo material o al lograr sacarlo del propio sitio, venía con otra calidad, tamaño o era de otra cantera, no tanto con colores diferentes, pero sí con cortes diversos. Si se suman todos los factores descritos, las dificultades, circunstancias y el tiempo transcurrido desde el inicio de la obra hasta su inauguración, más bien sorprende que se haya logrado darle unidad a su edificio.

Los primeros croquis del terreno lo muestran rematando el viejo camino al pueblo de San Pablo Tepetlapa. Por tanto, la idea original (amén de la conurbación que ha tenido lugar a partir de entonces), implicaba acceder a la propiedad y enseguida descubrir como peatón, no como automovilista, el edificio recortado contra el paisaje rocoso e irregular. Por la posición del inmueble y la ubicación del acceso, la percepción del visitante quedaría condicionada de abajo hacia arriba y recortada contra el Ajusco. Se desconoce la fecha en que se cambió el nombre del camino a San Pablo Tepetlapa por el de calle Museo, hecho con el que se abrió también esa vialidad al tránsito de vehículos. Ello implicó cortar en dos la propiedad de Rivera para darle continuidad a esa vía. Pero más importante para el edificio, resultó que se modificara el acceso racionalizándolo y con ello la percepción que su creador había deseado inducir originalmente. Todo lo anterior debió ocurrir cerca del momento en que el Anahuacalli se preparó para recibir visitantes a gran escala, esto es antes de 1964.

La planta del Anahuacalli es compleja y hasta laberíntica. La baja contiene un bosque de columnas y muros de diferente grosor. Los más anchos son los que contienen ahogada en su interior la estructura portante de concreto armado. El inmueble conserva mucho de la planta simbólica y académica de templo: tres crujías, dos paralelas a los extremos y una perpendicular al fondo del acceso. La entrada no está a eje, sino cargada al costado oriente. La escalera remata el acceso pero con un leve desfase al poniente. Los cuatro vértices se conservaron como “cámaras” y es evidente y sintomática la persistencia de altares, no para colocar piezas, sino para adorar deidades. La caverna que contiene a la fuente a una profundidad mayor, es aún hoy un espacio que impone. A él se llega con reverencia y a la vez, es extraño, con simpatía. Algo íntimo y sagrado sucede ahí todavía. Es el otro lugar de la hierofanía. En la planta del primer piso, la intermedia, se mantuvieron los cuatro vértices como “criptas” y se cuenta con cuatro salas de exhibición. De esas salas, las dos pequeñas van al sur y las mayores son longitudinales, estando una claramente más integrada al espacio central. En este nivel existe un estudio generoso, que Rivera nunca vio techado, con una excelente iluminación para presentar obras de gran formato. O’Gorman construyó la cubierta posteriormente. La planta del segundo nivel tiene forma de “U”. Ahí se integraron las “criptas” a las salas longitudinales y se mantuvo a las pequeñas repitiendo la disposición de las inferiores. Todas estas salas se benefician del paisaje de los alrededores, especialmente las orientadas al sur y al poniente ya que tienen por fondo al Ajusco.

Juan O’Gorman dijo alguna vez que “antes de morir, Rivera me encomendó proyectar la terminación del edificio del museo... de acuerdo con sus ideas, diseños y croquis, que respeté en la medida de las posibilidades. De suerte que hice los proyectos del último piso, de los corredores en forma de “U” y de la techumbre de la sala central de 14 por 14 metros... de concreto especial.”⁶⁷

El respeto que O’Gorman dice haber puesto por delante es evidente en todos los trabajos. Sin embargo, no ocurrió así en la solución de la cubierta. La que Rivera había imaginado era más ligera, pues se conocen sus ideas con precisión. Existen por lo menos dos cartas en que las enunció.⁶⁸ En ambas explicó a Ruth Rivera y a Pedro Alvarado la importancia del Ajusco para la solución de su proyecto y como éste debía por su esbeltez “rimar con la nariz del Pico del Águila”. Rivera pensó en “un coronamiento ligero”, pues “la pirámide truncada” debe tener “un nuevo cuerpo que dé al edificio un carácter vertical,” que contraste “con el carácter horizontal conseguido y con el paisaje.” Para la solución propiamente técnica, pensó en un perfil metálico ahogado en concreto y “el plano inclinado-vertical de láminas ligeras de mármol delgado o tecalli, el techo propiamente de láminas de concreto precoladas ... o bien colando en el sitio con el mismo procedimiento.” Diego deseó, por último, que la cubierta rematara en un pararrayos.

Frente al concepto descrito, la solución de O’Gorman resultó más rígida, tosca y, pareciera, más fiel a su proyecto, que ya hemos mencionado, para la casa y estudio que había presentado a Rivera en 1944. En contraste, conocemos la propuesta ya mencionada, firmada por Rivera y O’Gorman, relativa al ensayo de soluciones para el problema de la cubierta. Para ese fin, cabe recordarlo, Rivera sugería colocar una gran palapa, más plástica, aunque con el problema de lo perecedero del material para cubrir la estructura de muros.⁶⁹ La solución propuesta por el muralista era la descrita en 1945 u otra que fuera por el camino de la explicada por él en 1955. Es evidente que la realizada por O’Gorman no resultó tan acertada, por pesada, rígida y poco plástica, en comparación con las dos anteriores. No obstante, hay que subrayar que las decisiones que tomó estuvieron dictadas por el costo y la parte constructiva que O’Gorman nunca perdió de vista.

Para entender el alma del edificio que discurrió Rivera hay que observar las viejas fotografías en que se muestran los armados de las columnas y las losas con la finalidad de imaginar la estructura y la obra muerta que hay detrás. Sólo posteriormente se forró la estructura en la planta baja con roca volcánica del lugar, y en los paramentos superiores con piedra braza cortada de un tono más claro y con mayor densidad.

En alzado, el perfil, claroscuros, remates y las combinaciones de macizos y vanos, resultan en un conjunto severo, adusto, seco. Frida Kahlo dijo que ese edificio “simulaba una gran cactácea”.⁷⁰ Son característicos de ese inmueble sus grandes taludes rematando en un tablero central, al que le sigue otro talud, pero en sentido inverso. Se trata de un gran glifo construido. Es una pirámide teotihuacana o tolteca modernizada y académica.

El énfasis en las entrantes y en los salientes de la piedra resulta casi expresionista y el efecto del cuerpo de piedra resulta efectivamente horizontal, lo que contrasta con la cubierta que, al ser vertical, debió quedar armonizada y equilibrada con su escala. Rivera llegó a decir, evidentemente con un tono humorístico, que se trataba de una “combinación de estilos azteca, maya y ‘Rivera tradicional’.”⁷¹

Es bien conocida la fórmula con la que Rivera y O’Gorman acordaron darle un acabado decorativo a los intradós de las losas. Ello se hizo por medio de piedras intemperizables al colocar los dibujos con las piedras sobre la cimbra, para enseguida hacer un colado fino sobre el que se ponía al fraguar el armado de varilla y por último el colado grueso. Se sabe que los primeros experimentos para este procedimiento no fueron satisfactorios. Por lo tanto, una vez hallada la solución definitiva, demolieron las primeras losas, las cuales fueron desechadas como ensayo. Lo que no se sabe es que en estas segundas losas, en las definitivas que podemos ver hoy, Rivera decidió dejar unos tragaluces generosos que pueden verse documentados en fotografías antiguas. Nunca resolvió el artista cómo permitir el paso de la luz sin colocar vitrobloc, y a la vez su uso como firme y piso por la parte superior de modo que no representara un peligro. Finalmente, Rivera optó por cegar esos tragaluces mediante unas tapas que hoy es posible distinguir en la decoración. La otra solución para las ventanas fue en especial afortunada. Colocó en los vanos piedras en cortes verticales simulando un ritmo fino que cerrara los ventanales amplios sin dinteles horizontales sino angulares. Es evidente que Rivera se resistió a colocar manguetas y cristal. La decisión consistió en utilizar una piedra de tecalli en lajas tan delgadas como traslucidas y lograr así el empate con la piedra. El resultado de la difusión de la luz resultó extraordinario y da al ambiente interior una luz tenue, difusa, severa, promotora del recogimiento.⁷²

Asimismo, es casi desconocido un túnel y unas decoraciones con piedras intemperizables que se hallan en su cubierta, la cual corre del costado del acceso original al terreno que cortó la calle Museo. Se trata de un pasadizo de dos metros de ancho por dos de alto y diez de fondo, que se encuentra tapiado al final. ¿Qué función debía tener? ¿Cuándo se hizo? ¿Adónde llega? ¿Se trata de una decoración de Rivera, o sólo es suyo el dibujo y sus ayudantes lo realizaron? ¿La parte oculta está decorada? La porción de la losa que se puede ver tiene un fondo verde claro y los dibujos son como sigue: una flor o estrella, un hombre reclinado de perfil con un cráneo y una bella composición de cinco cráneos, uno de frente y los restantes de perfil, con unas cruces completando la escena. Por su buena factura, esas decoraciones no debieron formar parte de las primeras de su género realizadas en el Anahuacalli. Estas obras seguramente se hicieron entre 1948 y 1952, cuando ya

había cierta experiencia en la realización de ese tipo de trabajo no solo en el Anahuacalli, sino en la Biblioteca y en el estadio de CU. De manera indudable la concepción fue de Rivera; la parte ingenieril corrió por cuenta de O’Gorman y queda por discurrir sí el muralista dibujó los bocetos y sus ayudantes los realizaron o si firmó las decoraciones. Son sin duda una evocación del viaje al centro original del mundo, al Mictlán, a la vez que ruta de escape ante las eventualidades políticas.

Ya muerto Rivera, en el periodo entre 1957 y 1964 O’Gorman realizó los proyectos correspondientes y construyó “la bodega que forma parte del patio principal,”⁷³ Al hacerlo, respetó la composición general original: los taludes y tableros (usados aquí como cornisas) terminaron forrando estructuras simples de concreto y muros de tabique. Dos de las bodegas tienen cubiertas realizadas con tridilosas que deben ser posteriores. Por último, se regularizó y se le dio la forma definitiva a la estupenda plaza de 50 por 50 metros. Como es evidente, esta plaza presenta una gran proporción y el gran cuenco interior es digno de verse así como los trabajos de piedra que armonizan con el conjunto en general.

Envío

En mayo de 1952 se inició un breve intercambio epistolar entre Frank Lloyd Wright y el arquitecto Carlos Lazo. Este último lo invitó a asistir al 8° Congreso Panamericano de Arquitectos, que se celebraría en la Ciudad de México. La intención de los mexicanos era vanagloriarse de la Ciudad Universitaria. Su interlocutor aceptó viajar acompañado de su esposa Olgivanna.⁷⁴ Antes de su partida, Wright escribió a Lazo: “mi obra puede ofrecer algo de [interés] al México (que se encuentra] en la ruta de la arquitectura libre. Libre en México para ser mexicana por sí misma ... en lugar de verse envuelta en una arquitectura estandarizada copiada de la Europa moderna... México merece una parte más rica en la lucha por alcanzar la gran cultura que es orgánica en la arquitectura. Para la mayoría de los norteamericanos, México se ha convertido en la gran nación de las contradicciones. Es la gran primitiva luchando para resolverlas. Esa tierra es hermosa y muy favorecida, de bello romance histórico, y es digna de una gran arquitectura. Así que el evangelio de una arquitectura orgánica es la verdadera base así como el corazón de la cultura adecuada para los mexicanos amantes de la belleza.”⁷⁵

El matrimonio Wright pasó 10 días en la capital mexicana durante el mes de octubre de aquel año. Se montó una exposición fantástica sobre el trabajo del norteamericano.⁷⁶ Su estancia coincidió con la de Walter Gropius. Durante su visita a México, Wright conoció a muchos arquitectos mexicanos: Juan O’Gorman, Nicolás Mariscal, Mario Pani, Carlos Obregón Santacilia, José Luis Hernández, etcétera. Fue en ese marco que Diego Rivera y Wright pudieron por fin encontrarse. Se sabe de las críticas que Wright lanzó a Ciudad Universitaria y, en cambio, el entusiasmo que le causó visitar el Estadio, la Biblioteca central y los frontones. Se conocen sus opiniones sobre la casa de Juan O’Gorman en San Jerónimo, la leyenda o verdad sobre su visita a la escalera logarítmica en el Instituto Politécnico Nacional. Todo ello en versiones que los mexicanos difundieron. Rivera no escatimó elogios para el visitante y se refirió a Wright como “mi maestro.”⁷⁷ Sin embargo, no tenemos noticia alguna de que Wright haya visitado el Anahuacalli y en caso de haber ocurrido, qué opinión le mereció.

A su regreso a Estados Unidos, Wright envió saludos a la “brava banda de arquitectos que había conocido en México y escribió a Lazo unas líneas que resultan esclarecedoras: “disfruté conociendo a mis colegas arquitectos y estoy seguro más que nunca que la arquitectura americana necesita solamente influencias americanas originales del área tolteca como la base de toda la arquitectura futura para continuar una gran vida. La influencia suiza y francesa está ahora detrás del faro americano y espero que ahí permanezca. Es lo que sucede con la arquitectura americana de hoy y ahora se levanta nuestro camino hacia el futuro.”⁷⁸ En 1957, a cinco años de su visita a la Ciudad de México, cuando Wright publicó su Testamento, se permitió recordar: “en mis inicios me dejé conmovir por las [ruinas] mayas.”⁷⁹

Diego Rivera no llegó a ver concluida la Ciudad de las Artes con la que tanto había soñado. Intentó terminar esa obra a toda costa, con un gran esfuerzo anímico, físico y económico. Hoy se cuenta con un recinto cultural que sin las dimensiones y los alcances previstos por Rivera constituye sin embargo un verdadero orgullo. Rivera tampoco logró interesar a los arquitectos mexicanos para que adoptaran aquella vertiente en el desarrollo de su trabajo, pero aun así el Anahuacalli se ha convertido sin duda en un edificio emblemático. Diego Rivera, en cambio, junto con Wright, creyó en su sueño y lo impulsó hasta donde sus fuerzas le alcanzaron. Pensó con firmeza que el arte y la cultura mesoamericanos deberían ser la fuente real de donde se pudiera abreviar para producir una arquitectura moderna y propia.

NOTAS

¹ Frida Kahlo escribió que Anahuacalli quiere decir “casa de Anáhuac”, de calli, casa, y Anáhuac, topónimo del valle de México, en “Retrato de Diego Rivera”, *Escrituras*, México, Plaza y Janés, 2004, p. 370. Para Rafael López Rangel quiere decir “casa sobre tierra entre dos mares”, en *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, México, SEP, Dirección General de Publicaciones, 1986, p.34. Todos los nahuatlato están de acuerdo en que calli significa casa. Donde varían las traducciones es en el vocablo Anáhuac. José Ignacio Dávila Garibi pensaba que quería decir “junto al agua” (*Toponimias nahuas*, México. Stylo, [1942], p. 47). César Macazaga coincide, pero añade: “junto al agua o al mar”. Refiérese al valle de México y por extensión al señorío mexica (*Diccionario de la lengua náhuatl*), México, Innovación, 1981, p. 19). El *Diccionario náhuatl-español, español-náhuatl*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2001, p. 28, asocia “Anauak, Anáhuac, Mesoamérica”. Por último, para Paul P. de Wolf es un topónimo de Anaahuac y locativo de los habitantes del Anaahuatlaacah (*Diccionario español-náhuatl*), prólogo de Miguel León Portilla, México, UNAM, Fideicomiso Teixidor, 2003, p. 46).

² Archivo Frida Kahlo y Diego Rivera, Museo Frida Kahlo, en lo sucesivo AFKDR-MFK, “Carta de Edgar Kaufmann hijo a Diego Rivera”, 25 de julio de 1939, correspondencia, Diego Rivera, amigos, documento 6066. Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman. Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*, México, Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973, pp. 137-138.

³ AFKDR-MEK, “Carta de Edgar Kaufmann hijo, a Diego Rivera”, 8 de junio de 1938, correspondencia, Diego Rivera, amigos, documento 6064.

⁴ La colección de fotografías existe en el mismo AFKDR-MFK, se trata de 32 imágenes en blanco y negro. Colección fotográfica, Diego Rivera y Frida Kahlo, informativas, arquitectura, caja 12, documentos 87 a 116, y caja 13, documentos 1 a 3. Como dato curioso, en la misma carta Kaufmann le pedía amablemente a Rivera le regresara las fotos en el momento en que no las necesitara, cosa que Rivera afortunadamente no cumplió.

⁵ Keith Eggener, “Towards an Organic Architecture in Mexico”, en *Frank Lloyd Wright. Europe and beyond*, edited by Anthony Alofsin, Berkeley London, University of California Press, 1999, pp. 175, 255. *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*, selected by Edgar Kaufmann and Ben Raeburn, New York, Meridian Books, 1960, pp. 17 y ss., 37 y ss., 209 y ss., y 272- 276.

⁶ Antonio Luna Arroyo, op. cit., pp. 137-138. Argumentaron que no tenían suficiente unidad.

⁷ *Ibidem*, Bruce Brooks Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright*, Germany, Borders Press, 1998, pp. 118-123.

⁸ AFKDR-MFK, "Carta de Juan O'Gorman a Frida Kahlo", 17 de mayo de 1940, Frida Kahlo, correspondencia, 1a parte, amigos, documentos 26614 y 26615.

⁹ Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 154 y s., 187, 267, 295 y s. Marisol Aja, "Juan O'Gorman", en *Apuntes para la historia y la crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980*, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, México, INBA, 1982, p. 40. Ida Rodríguez Prampolini, "El creador, el pensador, el hombre", en *O'Gorman*, México, BITAL, 1999, p. 25.

¹¹ Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 156. En diversas ocasiones, entre 1940 y 1982, O'Gorman insistió en sus testimonios de admiración sin cortapisas hacia Wright. Algunos ejemplos en *ibidem*, pp. 137, 154, 170, 187, 267, 285 y 293. Abundan ahí afirmaciones como: "es, quizá, el artista plástico más importante y de mayor genio de nuestra época"; "el arquitecto más original y creativo del mundo moderno"; "es el gigante de la plástica de nuestra época."

¹² Dennis Sharp, *Historia en imágenes de la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, pp. 72-73.

¹³ Bruce Brooks Pfeiffer, *op. cit.*, pp. 92-95, 98-105. Nos referimos a la casa Hollyhock en Los Ángeles (1917-1920), La casa Miniatura en Pasadena (1922-1923), y la casa para Charles Ennis, también en Los Ángeles (1923-1924).

¹⁴ *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*, *op. cit.*, pp. 213. El texto está tomado de su autobiografía publicada en 1932.

¹⁵ Diego Rivera, *Mi arte y mi vida, una autobiografía hecha con la colaboración de Gladys March*, México, Editorial Herrero. La edición original en inglés apareció en 1960; la edición en español en 1963.

¹⁶ *Ibidem*, p. 194.

¹⁷ Diego Rivera se refería al fresco llamado "La gran ciudad de Tenochtitlán", 4.92 por 9.7 1 metros, que sobre el fondo de la panorámica de la ciudad representa un tianguis prehispánico, tal como los imaginó el muralista con base en sus lecturas y conocimientos. El mural es de una gran belleza y se encuentra en la zona sur del primer piso de Palacio Nacional. Lo fechó y firmó el 11 de agosto de 1945.

¹⁸ La fecha en que dice haber iniciado su colección es contradictoria, ya que él también explicó en otros momentos que arrancó a sus 8 años, en 1894, fecha que es autoelogiosa por la precocidad que refleja. Él no inició su colección en 1894 ni en 1910, sino en 1921, según se desprende de sus declaraciones y textos más verosímiles, por ejemplo, "carta de Diego Rivera a Hans F. Secker", 15 de mayo de 1955, en Diego Rivera, *Obras Correspondencia*, tomo III, México, El Colegio Nacional, 1999, pp. 198-199.

¹⁹ Rivera, *op. cit.*, pp. 194 y 195. Hayden Herrera reprodujo esta historia en *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México, Diana, 1985, p. 262.

²⁰ Entrevistas de Xavier Guzmán Urbiola con los viejos vecinos y trabajadores.

²¹ AFKDR-MFK, "carta de Juan O'Gorman al Jefe del Departamento de Salubridad Pública", 8 de septiembre de 1942, y "carta del Lic. Javier Rojo Gómez, Jefe del Departamento del Distrito Federal", al C. Director General de Obras Públicas, 3 de marzo de 1944. Diego Rivera y Frida Kahlo, inmuebles, Anahuacalli, Tecpan 1° y 2°, documento 135276, y Diego Rivera y Frida Kahlo, inmuebles, Anahuacalli, construcción, documento 135013, respectivamente. Uno de los proyectos a que nos referimos consta de 4 planos y lleva por título: "Casa habitación propiedad de Diego Rivera en Tlalpan I y II, en la Granja de San Pablo Tepetlapa", están firmados por Juan O'Gorman, sin fecha, aunque se los clasificó con la anotación 28 de febrero de 1944 y 16 de marzo de 1944, en AFKDR-MFK, Gráficos, planos, inmuebles, expediente 3, Anahuacalli, caja 4.

²² Entrevistas de Xavier Guzmán Urbiola con los viejos vecinos y trabajadores. No hay duda que las compras de terrenos iniciaron en 1939, sin embargo, los primeros pagos a los empleados se registraron desde marzo de 1938, en AFKDR-MFK, Diego Rivera y Frida Kahlo, inmuebles, Anahuacalli, pagos a empleados, documento 134744. Se trata de un recibo manuscrito del 4 de marzo de 1938 por 5 pesos. Laurance P. Hurlburt, "Cronología", en *Diego Rivera. Retrospectiva*, Detroit Institute of Arts, 1986, p. 101.

²³ Diego Rivera, ya viejo decía aunque es poco creíble que desde los 8 años había iniciado su colección de piezas arqueológicas cuando al examinar asombrado la tierra extraída de la limpieza de las atarjeas descubría tepalcates. Agregaba después, que más tarde, a los 11, su familia se mudó a vivir a Portacoelli, a una cuadra del mercado del Volador y él caminaba entre los puestos. Entonces hizo sus primeras compras. Posteriormente, al regresar a México de Europa en 1910, continuó adquiriendo piezas de diversas culturas, en Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, tomo 1, México, Editorial Renacimiento, 1959, pp. 135, 162y ss.,

167-168, 180. Lo que debe observarse en estas fantasías es el deseo o necesidad de mentir en relación con dicho tema, de donde se deduce su interés, amor y admiración por las culturas prehispánicas y sus vestigios.

²⁴ Hacia 1945, Diego Rivera escribía: "enamorado loco del arte precolombino de mi continente, especialmente del de México, he invertido todo aquello que gané con mi trabajo, fuera de lo estrictamente indispensable para vivir, en reunir ejemplares de este arte", en *Diego Rivera, Obras. Textos polémicos (1921-1949)*, tomo II, México, El Colegio Nacional, 1999, p. 311. El AFKDR-MFK es riquísimo en cartas, notas, borradores, etcétera, en que Rivera anotó precios, le ofrecían piezas y cerraba tratos.

²⁵ Como ejemplos, carta de Diego Rivera a Osvaldo Prado Sepúlveda, 5 de julio de 1955, en Diego Rivera, *Obras Correspondencia*, tomo III, México, El Colegio Nacional, 1999, p. 210. O'Gorman recordaba que Rivera hacía cambios con Luna Arroyo, en Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 141.

²⁶ A lo largo de los años fueron muchos. Recuérdese que la ley sobre el patrimonio cardenista fue la primera, por tanto, lo que adquirió con anterioridad lo hizo en un mercado abierto. Juan O'Gorman habla de un tal Montenegro, quien no parece haber sido el pintor. El mismo O'Gorman, aunque no con frecuencia, realizó gestiones para algunas compras (por ejemplo, cartas de Juan O'Gorman a Frida Kahlo, 17 de mayo de 1931, 10 de marzo de 1932, AFKDR-MFK, Frida Kahlo, 1ª parte, correspondencia, amigos, Juan O'Gorman, documentos 26598 y 26593). Posteriormente, en el año 1940 aparecen "Ramos Idolero y el Sr. Zaragoza" en Frida Kahlo, *Escrituras*, México, Plaza y Janés, 2004, pp. 251. En 1946 se habla de Julián Uribe Arana, en Diego Rivera, *Obras Correspondencia, op. cit.*, p. 104. En 1954 del mismo Esteban Zaragoza, en *ibidem*, p. 170. Oros nombres que menudean en el AFKDR-MFK son: Trinidad Avilés, Rodolfo P. Espinoza, Lucio González y Odón L. Palestino. Y de ningún modo son todos sus proveedores.

²⁷ "Carta de Diego Rivera a Frida Kahlo", 1 de octubre de 1932, AFKDR-MFK, Frida Kahlo, correspondencia, Diego Rivera, exp. 2, década de 1930, legajo 1, documento 123.

²⁸ *Ibidem*. En la misma carta Rivera le comenta a Kahlo asuntos por demás interesantes: "te decía en el telegrama que puede ser que si Chicho [Narciso Bassols] quiere se le podrían vender las casas nuevas y que Juan empezara inmediatamente otras para nosotros, las encontraríamos nuevecitas al volver y les podrías hacer tú las correcciones necesarias en lo que me indicaste, que es más importante de lo que parece, y mi estudio podría hacerse todavía más grande y hacer la galería (ilegible) para el idolaje en alguna forma bonita ¿no crees? Podría comprarse la cancha de tenis que está abajo de la casa de Juan allí mismo en San Ángel Inn y así sería ya casi una manzana con construcciones del mismo estilo y sería rete suave." En este texto se ve cómo desde 1933 Rivera ya pensaba en una "galería.. para el idolaje".

²⁹ *Ibidem*. Y "Carta de Diego Rivera a Frida Kahlo", 28 de mayo de 1940, AFKDR-MFK, Frida Kahlo, correspondencia, Diego Rivera, exp. 3, década de 1940, legajo 1, documento 186. Asimismo, "Carta de Diego Rivera a Frida Kahlo", 3 de junio de 1940 en que la "autoriza para sacar de mi casa los objetos que juzgue usted necesario en Diego Rivera: *Obras. Correspondencia, op. cit.*, p. 92. "Carta informe de Frida Kahlo a Diego Rivera", 11 de junio de 1940, en Frida Kahlo, *Escrituras, op. cit.*, pp. 248-257.

³⁰ Las fechas que se dan van de 1942 a 1944. Como ejemplos de la bibliografía véanse: Loló de la Torriente, *op. cit.*, tomo II, pp. 296-307. Aunque no fecha el inicio de las obras con exactitud en 1994, recrea el ambiente de la época y lo ubica ahí Raquel Tibol, "Datos biográficos", en Diego Rivera, *Arte y política*, México, Grijalbo, 1979, p. 444, dice que en 1944 se "inició la decoración del edificio con mosaicos de piedras de colores naturales", lo que implica que el edificio se inició antes. Hayden Herrera, *Frida, op. cit.*, pp. 262-263, consigna la fecha de 1942. Rafael López Rangel, *op. cit.*, p. 34, dice que fue en mayo de 1944 el inicio de la obra. Laurance P. Hurlburt, "Cronología", *op. cit.*, p. 105, dice que fue en mayo de 1942 la fecha que es la correcta.

³¹ Raquel Tibol tiene la certeza de que el misticismo de Rivera provenía de un "coqueteo" con los rosacruces, pero nunca perteneció a la masonería ni a logia alguna.

³² Desde 1926, por lo menos, proyectó y dibujó, con la colaboración técnica de ingeniería (*sic*) de Alfonso García Benítez un teatro. "Proyecto de Diego Rivera para un teatro en un puerto del Golfo de México", en *Forma. Revista de Artes Plásticas*, no. 1, en México, Secretaría de Educación Pública, Universidad Nacional de México, octubre de 1926, pp. 36-38. Como dato curioso en el texto que acompañaba los planos del proyecto se decía que se trataba de un bello edificio que combinaba las formas curvas y rectas, sin ornamentación alguna y que "está pesadamente sentado sobre nuestra tradición azteca y a la vez, da el paso más allá", afirmación que emparenta a Rivera con los postulados de Wright, antes de su relación con Kaufmann. Es obvio que dicha preocupación era compartida por varios, más de los que imaginamos.

³³ AFKDR-MFK, Obra plástica, Diego Rivera, carpeta 6, expediente 6, caja 2, dibujos del Anahuacalli, documento 7.

³⁴ AFKDR-MFK, Gráficos, planos, inmuebles, expediente 3, Anahuacalli, caja 4.

³⁵ A lo largo de años, entre 1939 y 1947, Rivera se concentró en la compra de hasta 11 terrenos, que reunidos llegaron a sumar cerca de 40 mil metros cuadrado. Ellos son: Tlamaca (pago por la compra en 1939), Tlacpan 1 (inicia compra de terreno en 1941), Tlacpan 2 (1941), Juárez 117 (inicia pagos por la propiedad raíz en 1942), Pedregoso 1943, Tetlahualtongo (1943), Pedregalito El Teolote(1944), El Rosario (194). Juárez 131 (1945), San Pablo Tepetlapa (1947), en AFKDR-MFK, Diego Rivera y Frida Kahlo, inmuebles, Anahuacalli, San Pablo Tepetlapa, diversos documentos. Como ejemplos: 135268 y 135267 (Minuta de contrato de promesa de venta entre Benita Dolores Luna y Diego Rivera por los terrenos de Tlacpan 1° -8891metros- y 2° -1485 metros- por 3700 pesos el 12 de agosto de 1941), 135328 (250 pesos por dos vencimientos de 100 pesos, y uno de cincuenta por pagos a plazos de terrenos el 27 de agosto de 1944), 135329 (60 pesos a cuenta del abono el 2 de noviembre de 1944), 135333 (500 pesos a cuenta por 4 mil metros el 20 de febrero de 1947), 135334 (1500 pesos a cuenta de 9 mil, no se especifica el número de metros, el 24 de marzo de 1947), 135336 (2 mil pesos el 24 de abril de 1947), 135337 (2500 pesos el 9 de mayo de 1947). Donde queda claro que Rivera compró barato y muchas veces en abonos.

³⁶ AFKDR-MFK, como ejemplos: Carta de Rafael Guerra Gómez a Diego Rivera, 8 de julio de 1942, en Diego Rivera y Frida Kahlo, inmuebles, Anahuacalli, San Pablo Tepetlapa, Juárez 131, documento 135116, el avalúo arrojaba un precio de \$6647 pesos por igual número de metros. Carta de Rafael Guerra Gómez a Diego Rivera, 6 de mayo de 1946, en Diego Rivera y Frida Kahlo, inmuebles, Anahuacalli, Juárez 131, documento 135120, el avalúo arrojaba un precio de \$1516 pesos por igual número de metros. Carta de Rafael Guerra Gómez a Jorge Morales Montañez, 6 de diciembre de 1951, en Diego Rivera y Frida Kahlo, inmuebles, Anahuacalli, San Pablo Tepetlapa, documento 135360, el avalúo arrojaba un precio de \$6810 pesos por 4540 metros a 1.50. Y Carta de Rafael Guerra Gómez a Jorge Morales Montañez, 6 de diciembre de 1951, en Diego Rivera y Frida Kahlo. Inmuebles. Anahuacalli, San Pablo Tepetlapa, documento 135361, el avalúo arrojaba un precio de \$9080 pesos por 4540 metros a 2 pesos. Rivera llegó a comprar cerca de 40 mil metros, entre 1939 y 1955, año éste último en que escribió.

³⁷ AFKDR-MFK, Carta de Juan O’Gorman al Jefe del Departamento de Salubridad Pública, 8 de septiembre de 1942, doc. cit.

³⁸ APKDR-MPK, Diego Rivera y Frida Kahlo, inmuebles, Anahuacalli, construcción, 22 de mayo de 1943, documentos too010y 159017, “Alineamiento dado al predio ubicado en final del camino a San Pablo, San Pablo Tepetlapa, Coyoacán, número 3234/43”.

³⁹ AFRDR-MFK, Carta de Juan O’Gorman al C. Director de Obras Públicas del Departamento del Distrito Federal, 16 de marzo de 1944, lleva la leyenda cruzada “Exento por acuerdo superior, en Diego Rivera y Frida Kahlo, inmuebles, permiso para construcción, documentos 134678. AFKDR-MFK Diego y Frida Kahlo, inmuebles, Anahuacalli, construcción, documento 133014, “DDF. Dirección de Obras Públicas. Licencia al perito Juan O’Gorman para construcción de una casa habitación y estudios...”, 17 de marzo de 1944, doc. cit. AFKDR-MFK, Diego y Frida Kahlo, inmuebles, Anahuacalli, construcción, documento 135015, “DDF. Dirección de Obras Públicas. Licencia a Juan O’Gorman para construir bardas...”.

⁴⁰ AFKDR-MFK, Carta del Lic. Rojo Gómez. Jefe del Departamento del D.F., al Director General de Obras Públicas, 3 de marzo de 1944, doc. cit.

⁴¹ AFKDR-MFK, Proyecto de “Casa habitación propiedad de Diego Rivera en Tlacpan I y II, en la Granja de San Pablo Tepetlapa”, doc. cit., firmado por Juan O’Gorman, sin fecha, aunque es clasificado con la anotación 28 de febrero de 1944 y 16 de marzo de 1944, en Gráficos, planos, inmuebles, expediente 3, Anahuacalli, caja 4.

⁴² “Proyecto de casa y estudio en la Granja del Pedregal ubicada en los terrenos denominados Tlacpan I y II en el pueblo de San Pablo Tepetlapa, Delegación Coyoacán, por el propietario Diego Rivera y Juan O’Gorman, registro título # 14.” Los originales se pudieron ver en el Museo Nacional de Arquitectura, CONACULTA, INBA, en la exposición titulada “Diego Rivera y la arquitectura”, y posteriormente en la exposición “Diego Rivera coleccionista”, en CONACULTA, MUNAL INBA. En esta última exposición se lo fechó: “ca. 1945”, y lleva la inscripción explicativa para la cubierta: “Techo de sacatón (*sic*) como en los antiguos templos mexicanos.” Es claro que Rivera necesitaba de la firma de un perito.

⁴³ El documento existe en el Archivo de la Fundación de Arquitectura Tapatía, Guadalajara, Jalisco. El historiador norteamericano Keith Eggner lo encontró en 1994 y lo analizó, contextualizó y explicó, en “Diego

Rivera's proposal for El Pedregal", *Source Notes in the History of art*, XIV, no. 3, Primavera, 1995, pp. 1-8. Y "Luis Barragán's El Pedregal", 102-9, 204-7.

⁴⁴ Barragán dijo con posterioridad no saber la existencia de este manuscrito, pero hoy sabemos que en 1945 le escribió a Ignacio Díaz Morales hablándole del mismo texto. Véase Marc Treib, "Un escenario para la soledad: el paisaje de Luis Barragán", en *Luis Barragán. La revolución callada*, editado por Federica Zanco, Italia, Skira, Barragan Foundation, Vitra Design Museum, 2001, pp. 124, 127 y ss., 138. Diego Rivera finalmente publicó este texto en *Novedades*, México en la cultura, no. 22, 3 de julio de 1949, p. 8.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Alberto González Pozo, "Las ciudades: el futuro y el olvido", en *Arquitectura mexicana del siglo XX*, coordinación y prólogo de Fernando González Gortázar, México, CNCA, 1994, p. 208. Keith Eggener, "La 'arquitectura fotográfica' de Barragán: imagen, publicidad y memoria", en *Luis Barragán. La revolución callada*, op. cit., pp. 180, 183y 192

⁴⁷ Y aún poco tiempo después se encontrarían no por casualidad de nuevo trabajando en Ciudad Universitaria (1947-1952): uno haciendo el diseño de los jardines (Barragán), otro la Biblioteca Central (O'Gorman) y el tercero (Rivera) en la decoración de los taludes del estadio (de la que sólo se completó el escudo), obra también, si se quiere, influida por Wright, del arquitecto Augusto Pérez Palacios, pero mucho más importante, influida por la vena ingenieril del arquitecto Carlos Lazo.

⁴⁸ AFKDR-MFK, Obra plástica, Diego Rivera, expediente 6, Anahuacalli, documento O694. También explicó lo anterior en "Exposición para un proyecto para la Ciudad de las Artes", en Diego Rivera, *Obras. Textos polémicos, 1950-1957*, tomo II, México, El Colegio Nacional, 1999, p. 709. Y de él mismo, "Requisitos para la organización del Pedregal", doc. Cit.

⁴⁹ Carta de Frida Kahlo a Florence Arquin, 30 de noviembre de 1943, *Escrituras*, p. 291.

⁵⁰ Hayden Herrera, op. cit., p. 262. Keith Eggener, "Towards an Organic Architecture...", of cit., p. 178.

⁵¹ Diego Rivera, *Obras, Textos polémicos (1950-1957)*, tomo II, op. cit., pp. 707-710.

⁵² "La Ciudad de las Artes. Juan O'Gorman comenta el proyecto", septiembre de 1966, en Antonio Luna Arroyo, op. cit., pp. 237-243.

⁵³ Laurance P. Hurlburt, "Cronología", op. cit., p. 105. Por un dictamen del Instituto Nacional de Antropología e Historia, hoy sabemos que de aquel número cerca de 5 mil no son auténticas.

⁵⁴ Es curiosa esta medida. Para tener una idea de las escalas que Rivera imaginaba, recuérdese el tamaño del Zócalo de la Ciudad de México: 250 por 280 metros más o menos. Él legó a adquirir en San Pablo Tepetlapa 40 mil metros, por lo tanto, o hablaba hiperbólicamente, o pensaba en hacer plaza todo el terreno, o es una errata, o es un error.

⁵⁵ AFKDR-MFK, Gráficos, planos, inmuebles, expediente 3, Anahuacalli, caja 4.

⁵⁶ "Exposición de motivos para la formación del Plan de Estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México", presentado a las autoridades en diciembre de 1929, en Diego Rivera, *Obras. Textos polémicos*, tomo II, op. cit., pp. 40-47.

⁵⁷ Todas las citas en los párrafos anteriores en que se glosa el texto de Rivera provienen de "Exposición para un proyecto para la Ciudad de las Artes", en Diego Rivera, *Obras Textos polémicos (1950-1957)*, tomo II, op. cit., pp. 707-710.

⁵⁸ Las citas anteriores provienen de "La Ciudad de las Artes. Juan O'Gorman comenta ...", op. cit., pp. 237-243. Es curioso, pero después de conocer aquella defensa apasionada de nuestras raíces como vaso para abreviar y generar la nueva arquitectura, y no obstante, conocer su casa construida en San Jerónimo número 162, el mismo O'Gorman se permitía decir en 1973: "no creo que este tipo de arquitectura basada en la arqueología, que tiene como base la idea de un renacimiento del arte prehispánico, sea hoy factible por sus imposibles adaptaciones a las necesidades del presente." en Antonio Luna Arroyo, op. cit., p. 142.

⁵⁹ La fecha exacta es el 13 de julio.

⁶⁰ AFKDR-MFK, Frida Kahlo, correspondencia, Diego Rivera, expediente 3, década de 1940, legajo 1, documento 227.

⁶¹ Diego Rivera, *Obras Correspondencia*, tomo III, op. cit., p. 218-219.

⁶² Las fechas exactas de su partida y regreso son 24 de agosto de 1955, y 4 de abril de 1955. Entrevista de Xavier Guzmán Urbiola con los viejos vecinos y trabajadores. Para la carta de Diego Rivera a Teresa Proenza, ver Diego Rivera, *Obras. Correspondencia*, op. cit., pp. 235 y ss.

⁶³ Antonio Luna Arroyo, op. cit., p. 142.

⁶⁴ AFKDR-MFK, Diego Rivera y Frida Kahlo, inmuebles, Anahuacalli, Tlacpan I y 2, documento 135287. Como ejemplos: carta de Diego Rivera a Javier Rojo Gómez, Jefe del Departamento del D.F., 4 de marzo de 1944. Carta de Frida Kahlo al arquitecto Francisco García, Jefe del Departamento de Edificios y Monumentos del D.E, 23 de abril de 1947, en *ibidem*, Diego Rivera y Frida Kahlo, inmuebles, Anahuacalli, correspondencia, documento 134679. Borrador de carta de Diego Rivera al arquitecto Luis García, Jefe de Edificios y Monumentos del Departamento del D.F., sin fecha, en *ibidem*, Diego Rivera y Frida Kahlo, inmuebles, Anahuacalli, Tlacpan I y 2, documento 135312.

⁶⁵ AFKDR-MFK, Diego Rivera y Frida Kahlo, inmuebles, Anahuacalli, Tlacpan I y 2, documentos 135292 y 135294. Como ejemplos: carta de Diego Rivera a Alfonso Corona del Rosal, Secretario particular del jefe del D.D.E, 23 de julio de 1945 y Carta de Diego Rivera a Gonzalo Carrillo, 13 de agosto de 1945. Como dato curioso, poco después, Frida Kahlo escribió a Carlos Chávez, por entonces Director General del INBA, 25 de marzo de 1947, apurándolo amistosa y cariñosamente para que comprara *Las dos Fridas*, pues “Diego no tiene un fierro y apenas le ajusta para pagar el hospital. Y no tiene dinero para pagar la raya de los trabajadores del Pedregal”. Raquel Tibol añadió en una nota que dicho cuadro figuraba entre las adquisiciones del INBA el año de 1947. Es claro que los 4 mil pesos pagados a Kahlo fueron a dar al menos en parte, a la obra del Anahuacalli.

⁶⁶ Rivera afirmó en múltiples ocasiones su intención de donar el edificio y su colección, por ejemplo, en “Síntesis de mi vida”, en *Obras Textos polémicos, 1921-1949, op. cit.*, p. 311. Asimismo, carta de Frida Kahlo a Marte R. Gómez, 15 de marzo de 1943, en *Escrituras, op. cit.*, pp. 286-289.

⁶⁷ Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 163.

⁶⁸ La primera dirigida a Ruth Rivera, y la segunda a Pedro Alvarado. Carta de Diego Rivera a Chapopote y Pedro, Moscú, 19 de octubre de 1935, en *Obras. Correspondencia*, tomo III, *op. cit.*, p. 244-245. Carta de Diego Rivera a Pedro, 20 de noviembre de 1955. Se pudo ver en la exposición “Diego Rivera coleccionista”, CONACULTA, MUNAL-INBA.

⁶⁹ “Proyecto de casa y estudio en la Granja del Pedregal ubicada en los terrenos denominados Tlacpan I y II en el pueblo de San Pablo Tepetlapa, Delegación Coyoacán, por el propietario Diego Rivera y Juan O’Gorman,” doc. Cit.

⁷⁰ Frida Kahlo, “Retrato de Diego”, en *Escrituras, op. cit.*, p. 370.

⁷¹ Diego Rivera, *Mi arte y mi vida ...*, *op. cit.*, p. 195.

⁷² Esta solución Rivera la deducía de sus estudios arqueológicos. Ver Diego Rivera, “La huella de la historia y la geografía ...”, *Obras Textos polémicos. 1950-1957*, *op. cit.*, p. 459.

⁷³ Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 163.

⁷⁴ Archivo General de la Nación, Archivo Carlos Lazo, volúmenes:3,5,3,3,3, expedientes: 83, 148,84,84,84, respectivamente. Carta de Frank Lloyd Wright a Carlos Lazo, 1 de mayo de 1932. Carta de Frank Lloyd Wright a Carlos Lazo, 1 de octubre de 1952. Carta de Olgivanna Lloyd Wright a Carlos Lazo, 4 de noviembre de 1952. Carta de Frank Lloyd Wright a Carlos Lazo, 15 de noviembre de 1952. Carta de Carlos Lazo a Olgivanna Lloyd Wright, 17 de diciembre de 1952.

⁷⁵ Carta de Frank Lloyd Wright a Carlos Lazo, 1 de mayo de 1952, doc. cit.

⁷⁶ La exposición se llamaba “Sixty Years of Living Architecture” con 23 maquetas, 100 fotografías y 800 dibujos originales. Un jovencito por entonces, Jaime Ortiz Lajous, recuerda las circunstancias en que se pretendía que los alumnos trabajaran gratis en el montaje de aquella exposición.

⁷⁷ Diego Rivera, “La huella de la historia y la geografía en la arquitectura mexicana”, publicado originalmente en *Cuadernos de Arquitectura*, no. 14, México, INBA, 1964. Esta conferencia también puede encontrarse en *Obras, textos polémicos 1950-1957*, tomo II, *op. cit.* P. 470-474. “Integración de la Arquitectura y de las Artes Plásticas”, *ibidem*, pág., 631.

⁷⁸ Carta de Frank Lloyd Wright a Carlos Lazo, “15 de noviembre de 1952, doc. cit.

⁷⁹ Frank Lloyd Wright, “Influences and inferences”, en *Writing’s and Buildings, op. cit.*, p. 302.

TESTIMONIOS DE UNA GRAN PASIÓN

La colección arqueológica de Diego Rivera

Felipe Solís Olgún

HACIA MEDIADOS DEL SIGLO XX, DIEGO RIVERA ERA YA CONSIDERADO uno de los artistas plásticos más notables de México. En paralelo corría su prestigio como coleccionista de arqueología prehispánica. Intelectuales, estudiosos y aficionados hablaban o escribían acerca de la obra pictórica de Rivera y no pocos autores se ocupaban de la impresionante colección que testimoniaba su gran afición por las culturas antiguas que habían florecido en su país.

En su momento, los periódicos dieron a conocer este singular conjunto que se distinguía principalmente por su inmenso volumen y lo vistoso de algunas de sus piezas. De hecho, en buena medida la colección se ha difundido al público contemporáneo a través de las imágenes que capturaron algunos fotógrafos de la época.¹

Dos artistas miembros de la Bauhaus Anni Albers y Joseph, su marido entraron en contacto con numerosos pintores cuando visitaron nuestro país. Conocer a Diego Rivera significó toparse también con su gran colección de arqueología mexicana. Ella relató: “nos contamos entre los pocos gringos que tuvieron el privilegio de ver, hace muchos años, la colección de Rivera en su casa de San Ángel (construida por O’Gorman y con reminiscencias de Le Corbusier) y más tarde en su casa de Coyoacán (de estilo colonial tradicional). Rivera nos dio la impresión de tener un apetito descomunal por todo lo que saliera a la luz y le llevaran los nativos de muchas zonas del país. Las piezas de su colección variaban desde máscaras de piedra inigualadas, raras y preciosas y figuritas de barro de gran fuerza hasta humildes tiestos rotos que debían tener algún significado para sus especulaciones de historia arqueológica”.

Cuando contemplamos las piezas arqueológicas exhibidas en las salas y los espacios abiertos del Museo Anahuacalli -ordenadas según los criterios museográficos de los años 1960 que de alguna manera rescataron y dieron continuidad al orden y las ideas del propio Diego Rivera,² acordes con su percepción de la cosmogonía prehispánica- y más tarde realizamos el ejercicio de contrastar esta visión con el inmenso conjunto de objetos acumulados en las bodegas, experimentamos una impresión semejante a la que nos describe Anni Albers: Diego Rivera se distinguió con un tinte casi febril, por coleccionar todos los objetos que se presentaran a su atención.

Mitos y realidades de la colección arqueológica

Desde la época en que se dio a conocer internacionalmente la colección reunida por Diego Rivera, se forjaron a su alrededor toda clase de historias que con el tiempo se transformaron en mitos y leyendas. En buena medida, estas leyendas fueron alimentadas por el propio artista guanajuatense.

La primera cuestión deriva del enorme volumen del acervo, conformado por 59 400 objetos.³ Si lo contrastamos con el inventario oficial del Museo Nacional de Antropología que resguarda 126 mil piezas tanto de arqueología como de etnografía, nuestro artista coleccionó en número casi la mitad de lo que la máxima institución museal del país posee. Sin olvidar que ambas instituciones, el Museo

Anahuacalli y el Museo del Bosque de Chapultepec (así como muchos otros repositorios del país), cuentan entre sus acervos con numerosos fragmentos tanto de figurillas como de segmentos de herramientas (navajillas, núcleos, lascas, etc.) particularmente de obsidiana y sílex, además de que en el mundo prehispánico fueron abundantes las piezas de formato pequeño: sellos o pintaderas, malacates, vasijas miniatura, cuentas y ornamentos de arcilla y piedras semipreciosas que cuando se suman a la totalidad de una colección la amplían enormemente.

De cualquier manera, hacia 1950 era sorprendente que un particular -no obstante que se tratara de un célebre artista plástico- tuviera en su poder tal cantidad de objetos arqueológicos. La sorpresa era aún mayor si se considera que ese coleccionista desde 1941 planeaba y había iniciado el proceso de construcción del Anahuacalli, edificio con características muy propias del que se pensaba sería una gran innovación en la arquitectura museográfica. A manera de contraste, el Museo Nacional de Antropología -ubicado entonces en el local de la antigua Casa de Moneda en el Centro Histórico de la capital-, aparte de los monolitos de la Sala Mexica, no contaba con una exhibición de gran envergadura.

Durante su efímero mandato, Maximiliano ordenó el traslado del museo original, que funcionó en el local de la antigua Universidad Nacional, al Palacio Colonial de la época borbónica. Este último inmueble, si bien posee su propio interés y belleza dentro de la arquitectura colonial mexicana, no permitía ampliar los horizontes de la museografía por más que los especialistas y museógrafos de entonces se afanaran en renovar las diversas salas,⁴ a lo cual se sumaba la falta de bodegas y la carencia de sustento estructural que permitiera ubicar en la planta alta esculturas de peso considerable.

La propia Annie Albers lo deja entrever en sus recuerdos del recorrido que hicieron por nuestro país. Sólo hasta que se inauguró en septiembre de 1964, el impresionante edificio del Museo Nacional de Antropología en el Bosque de Chapultepec, con sus espléndidas salas de exhibición que reúnen una soberbia selección de piezas arqueológicas de la mejor calidad estética, el contraste entre ambos museos y ambas colecciones se marcó de manera definitiva.⁵

Vinculado con esta inmensa cantidad de objetos arqueológicos, ha circulado el rumor de que un gran porcentaje de ellos no proviene de yacimientos arqueológicos originales y por el contrario es producto de artesanos contemporáneos quienes desde el siglo XIX han estado recreando o copiando piezas antiguas.⁶ Dar una respuesta veraz a esta interrogante requiere de la aplicación de técnicas de fechamiento absoluto como la termoluminiscencia que permite datar con gran precisión los objetos de arcilla. Esos hechos nos llevan a preguntar por qué Diego no aplicó un procedimiento selectivo estricto a sus adquisiciones (no obstante que recibió el consejo y supondríamos cierta asesoría de arqueólogos notables y estudiosos como Eulalia Guzmán, quien fue su gran amiga). La situación es además comparable con el caso de otras colecciones, como la de Miguel Covarrubias, también de gran celebridad, pero de la cual nunca se ha dudado de la autenticidad de los objetos.⁷

Es probable que una explicación aceptable provenga del propio apetito de coleccionista que llevó a Rivera a reunir en poco menos de un cuarto de siglo el cuantioso conjunto ya mencionado, dejándose guiar tan sólo por su gusto personal y por las corazonadas. Estas son las motivaciones que en gran medida gobiernan las acciones e impulsos de los aficionados a algunos de los aspectos de la cultura humana.

Cómo y cuándo surge el afán coleccionista por el universo precolombino mexicano constituye uno de los mitos más atractivos en torno a la personalidad de Diego Rivera. El propio artista se encargó de engrandecer y enriquecer ese mito con relatos fabulosos. A Loló de la Torriente, una de sus biógrafas, le reveló que hacia finales del siglo XIX, siendo un niño, se vinculó con el ingeniero Gayol, uno de los encargados de la obra de introducción del drenaje de la Ciudad de México observando la abundante presencia de testimonios arqueológicos evidenciados por fragmentos de cerámica, figurillas y otros múltiples objetos que aparecen durante las excavaciones urbanas. Inclusive, Rivera hizo referencia del impacto que le significó conocer a Leopoldo Batres, quien se desempeñaba como inspector de los monumentos arqueológicos de México, encargado del rescate de numerosos testimonios del Templo Mayor de México Tenochtitlán.⁸

Juan Rafael Coronel Rivera, nieto del pintor, al referirse a ese episodio recrea un juego psíquico del artista adulto y niño. Así, advierte de manera atinada que a través de esa relación se convirtió en discípulo del propio Batres, peculiar figura de la arqueología mexicana.⁹ En las conversaciones que Diego Rivera sostuvo con Alejandro Cardona Peña hacia 1950, habló de sus adquisiciones más tempranas realizadas durante su infancia y temprana juventud. Según ese testimonio, el joven artista era visitante frecuente del fabuloso mercado de El Volador -memorable espacio de intercambio comercial de toda clase de objetos viejos y antiguos, muchos de ellos robados- mencionando la adquisición de una pieza de jade que le costó un peso en aquella época. Asimismo, relató que también había adquirido un mono de cristal de roca, con un precio bastante alto por lo que tuvo que ahorrar el equivalente a dos de sus “domingos”.¹⁰ Agregándole más ingredientes al mitológico origen de su colección, Diego Rivera apuntó en sus conversaciones con el mencionado interlocutor que a su regreso a México en 1921, la primera pieza que adquirió fue una maravillosa máscara en jadeíta del tipo que llaman Olmeca y que Carlos Mérida había encontrado en Olinalá.¹¹

Las leyendas en torno a los inicios de aquella colección se entrelazan inclusive con la historia del viejo Museo Nacional de Antropología. El pintor aseguraba que varias figuras de Jaina fueron entregadas en préstamo indefinido a Daniel Rubín de la Borbolla, funcionario del viejo museo y encargado de montar las salas de exhibición.¹²

Esperamos que en un futuro salgan a la luz nuevos archivos y testimonios visuales que permitan conocer de manera más precisa los orígenes de la colección que hoy resguarda el Anahuacalli. Sin embargo, además de los testimonios a que nos hemos referido, la realidad es que el único dato duro con que contamos es una carta fechada en 1932 dirigida por el artista guanajuatense a su entonces esposa Lupe Marín para que pagara 400 dólares por seis “ídolos” de formato diverso.¹³

Imágenes, culturas y temas presentes en la colección de Diego Rivera

El siglo XX fue el escenario para el desarrollo de la arqueología científica cuyos antecedentes habían venido estableciéndose en la centuria anterior. En sus afanes de coleccionista, Diego logró reunir piezas de prácticamente todo el territorio mexicano. El acervo abarca desde Paquimé o Casas Grandes, en Chihuahua, donde floreció la llamada Oasisamérica,¹⁴ hasta Oaxaca y Veracruz en el sur del país, aunque debe puntualizarse que de manera curiosa no existen en la colección objetos significativos del mundo maya.

Para acercarnos a ese inmenso conjunto de una manera sistemática en un espacio breve, cabe atender la importancia visual de los lotes arqueológicos que suponemos reflejan los intereses que tuvo nuestro artista al coleccionarlos.

Testimonios de la época azteca

Destaca en primera instancia el conjunto representativo del mundo azteca,¹⁵ considerando que para mediados del siglo XX la información arqueológica del llamado Posclásico tardío del centro de México (1300-1521 d.C.) no era tan amplia y rica como la que tenemos hoy en día, gracias a los descubrimientos del Centro Histórico, a partir del hallazgo de Coyolxauhqui en 1978. Para 1913, Manuel Gamio había ubicado con precisión la existencia del Templo Mayor de México Tenochtitlán, trabajo con el que los estudios aztecas se inscribieron en los caminos del conocimiento científico. Hasta ese momento, prácticamente sólo se contaba con la existencia de la Piedra del Sol, la Coatlicue y algunos otros monolitos depositados en el viejo Museo Nacional. Con ello se entiende que Rivera también deseaba conformar un gran acervo escultórico semejante al que se exhibía en el museo de las calles de la Moneda.

Las esculturas realizadas por los antiguos habitantes del centro de México, los aztecas y sus vecinos, llamaron seguramente la atención de Diego por lo vigoroso de su talla y por la esencia enigmática de sus diversos símbolos y significados. Muy probablemente nuestro artista era asistente asiduo del Salón de los Monolitos del viejo Museo Nacional, que más tarde se transformaría en la primera versión de la Sala Mexica. Como es sabido, en aquel magnífico local se reunió lo más granado de la escultura prehispánica en torno de la señorial imagen de la Piedra del Sol.

Con su conocimiento de los grandes museos del viejo mundo, Diego debió apreciar enormemente aquellos testimonios de la plástica antigua y así lo proyectó en uno de sus murales más tempranos. En el cubo de las escaleras de la Secretaría de Educación Pública pintó en 1924 una escena bucólica en el estilo de algunos de los pintores franceses del siglo XIX, como Puvis de Chavannes, donde varias mujeres desnudas rodean con su encanto natural la imagen de Xochipilli. Para ello Rivera recreó la magnífica escultura procedente de Tlalmanalco que desde su arribo al viejo museo se consideró una de las obras maestras del arte universal.¹⁶

A mi juicio, el impacto de la estatuaria indígena ante los ojos y la sensibilidad de Diego debieron provocar su avidez por coleccionar el mayor número posible de aquellas imágenes pétreas. Hay que ver las fotografías de Juan Guzmán, a las que hemos hecho referencia, que ofrecen la evidencia más clara de una pasión desmedida por la escultura antigua. El propio Rivera ubicó más tarde piezas alusivas en el exterior del Anahuacalli a manera de referencia significativa para los salones que representan el fuego, el agua o la tierra, por citar algunos.

Es evidente que Diego fue un artista muy culto que leía con avidez los textos relacionados con el México antiguo, particularmente los códices, esas bellas pictografías que él mismo mandó reproducir en sus colores originales. En algunos de esos manuscritos, en particular en los que se refieren a la religión de los aztecas, se advierten las alusiones a dos deidades mayores: Huitzilopochtli y Tláloc. Por un lado se advierte la pirámide doble que daba sustento en su parte superior a dos templos, uno dedicado al culto y vanagloria del dios de la guerra y el otro a Tláloc, el dios de la lluvia y por ende de la agricultura.

Por ello, Rivera concibió para la sala central del Anahuacalli un curioso mobiliario de exhibición hecho con la piedra volcánica que recreó simbólicamente aquel basamento doble con sus templos, en cuyos nichos se alojaron algunas de estas esculturas con figuras de los dioses indígenas entreveradas con las almenas que habían rematado a los templos en tiempos de los toltecas y de sus contemporáneos.¹⁷

Debido a su complejidad y del extenso texto que se requeriría para describir todo el conjunto escultórico del Anahuacalli, me propongo llevar a cabo una selección temática de los ejemplares más significativos.

Los hombres y las mujeres aztecas

De los talleres escultóricos del mundo azteca salieron ejemplares extraordinarios que recrearon el ideal fisonómico de la población en aquellos tiempos. En la colección del Anahuacalli sobresalen dos esculturas masculinas, la de un personaje que expresa un peculiar movimiento figurando contracciones o flexión,¹⁸ y otra de un gran macehual¹⁹ encorvado que, aunque carente de brazos, es sin duda una imagen señorial del concepto de masculinidad de aquellos tiempos.²⁰

Para fines de comparación seleccionamos también dos imágenes femeninas, ambas sentadas sobre sus piernas en la característica posición hincada que significaba el carácter correcto y educado de las mujeres. Las dos piezas expresan la fuerza y solidez de las madres, las portadoras de la feminidad, las encargadas de traer a los hijos al mundo, de alimentarlos y educarlos. Una de ellas representa a la adulta joven con los senos al descubierto comunicando su destino de amamantadora de la humanidad y luciendo el peinado de las mujeres casadas, con el cabello recogido que remataba en dos puntas a ambos lados de la cabeza.²¹ La otra muestra a la mujer anciana con los senos flácidos y la cara cubierta de arrugas.²²

Los portaestandartes

Rivera adquirió algunas figuras de estilo temprano que hoy sabemos fueron portaestandartes en los principales templos de la Cuenca de México. Se trata de figuras de talla cruda elaboradas en lozas muy alargadas,²³ con el rectángulo en la nuca y el moño de papel plisado que usaban los nobles y los dioses. Algunas de estas esculturas lucen el copilli o xihuitzolli, tocado que identificaba a Xiuhtecutli y al propio gobernante azteca. Esas piezas llevan los brazos pegados al cuerpo y colocados frente al tórax, con la función de portar cetros, armas o bolsas de copal. En las excavaciones del Templo Mayor vinculadas a la etapa III (circa 1531 d.C.) se descubrieron ocho esculturas de aspecto semejante.

El universo de los dioses indígenas

El Anahuacalli resguarda algunas tallas magníficas de los dioses del mundo azteca. Muchas de ellas recrean formas y tamaños ya conocidos, por lo que destacaremos las esculturas más notables. Algunos de esos objetos conservan aún el estuco con el que estuvieron recubiertas y restos de su pintura original. Para fines analíticos, las agrupamos de acuerdo a la identidad de los númenes.

El propio Diego concibió la planta principal del Anahuacalli como una recreación del plano cósmico integrado por las cuatro esquinas del universo. Por su parte, el corazón del edificio sería su centro. De acuerdo con esa idea, el artista reservó para dichos lugares del Anahuacalli espacios íntimos a manera de capillas sacras.

La concepción de este diagrama sagrado se inspiró en el olin de la Piedra del Sol, donde en cada esquina se ubican los cuatro soles que antecedieron a la última era, la de los aztecas. Al sol de la tierra, el primero, corresponde la sala de las deidades del maíz y de la comida. En la sala dedicada a Ehécatl, encontramos las esculturas que identifican al dios sol y del viento. Para el culto a Tláloc se diseñó un espacio venerable, al que se desciende por una escalera que llega hasta un espejo de agua donde encontramos sapos, ranas y multitud de imágenes de númenes de la lluvia. Finalmente, la secuencia de salas de carácter cosmogónico se completa con la correspondiente al sol de fuego. En ella, se reunió la numerosa colección que el artista acumuló de imágenes de Huehuetéotl, en el estilo característico en que lo representaron los teotihuacanos: un anciano sedente, encorvado, que sustenta un gran brasero sobre la cabeza.

Para mayor comprensión y principalmente con el propósito de poner en valor la extraordinaria colección escultórica del Anahuacalli, a continuación se presentan los conjuntos por complejos de las diversas deidades agrupadas de acuerdo con su identidad y sus rasgos iconográficos característicos.

Xochipilli

Se muestra como el hombre vigoroso en posición sedente con el yelmo que le identifica, la cresta de cinco puntas (desgraciadamente desaparecida) y los tres círculos con colgantes que se ubican a los lados de la cabeza y en la parte posterior.

Tláloc y sus personificadores

La colección cuenta con las más diversas expresiones del gran conjunto escultórico vinculado con las deidades del culto al agua. En lo principal, esas piezas corresponden a la personificación del dios de la lluvia. Algunas son muy sencillas, talladas en placas cuadrangulares de roca volcánica o en esferas del mismo material. Otras se presentan muy esquemáticas y en general sólo recrean la máscara que identifica a Tláloc. Por las preocupaciones de los antiguos agricultores estas figuras eran muy abundantes, ya que se les encuentra en todos los cerros y montañas alrededor del valle donde se suponía habitaban los tlaloques, quienes colaboraban con la deidad.

En la colección existen también tallas de mejor calidad, en las que se identifica a la deidad de la lluvia o a sus sacerdotes mediante el tocado característico rematado en puntas con la banda de círculos o chalchihuites y el moño de papel plisado. Una pieza singular de factura sencilla muestra de nueva cuenta al personificador con el típico tocado de puntas y su moño de papel: la escultura de marras muestra curiosamente la máscara de la deidad con sus anteojeas, nariz entrelazada, bigotera y colmillos, no sobre el rostro sino sobre la frente.

Ehécatl-Quetzalcóatl

El dios del viento y advocación de la legendaria serpiente emplumada se volvió muy popular en la época del dominio de los aztecas. A esta deidad se le reconocía como el barredor de los campos y se le hacían ceremonias para invocar su patrocinio con el cual legaban las lluvias y se fecundaba la tierra. Por ello se le representaba como un hombre que luce o porta una media máscara en forma de pico de ave que cubre la sección inferior del rostro. Aunque de talla muy cruda, en el Anahuacalli hay varias representaciones de este numen. Un fragmento que corresponde a la cabeza del dios del viento es de mejor factura y puede reconocerse por su tocado de bandas onduladas, gran moño de papel y orejeras curvas llamadas epcoyolli. Desafortunadamente, la sección bucal de la pieza fue destruida y retrabajada por algún insensato que la dotó de unos dientes desmesurados.

Chicomecóatl

La diosa siete serpiente, patrona de los mantenimientos, fue una de las imágenes más representadas antes de la llegada de los españoles. Se le caracterizaba por el enorme tocado de forma cuadrada llamado amacalli, que originalmente se elaboraba creando una estructura de carrizos o madera recubierta con tiras de papel amate y muchas otras figuras hechas con el mismo material. Esa deidad simboliza a las mazorcas maduras, el alimento básico de la población, por ello sus imágenes llevan pares de mazorcas en ambas manos. De esta deidad se conocen infinidad de esculturas de tamaños y factura diversa. En el Anahuacalli las hay en gran cantidad, destacan como pieza principal en la sala del sol de tierra²⁴ una imagen espléndida de gran formato y fina factura. Aunque a la pieza le faltan los pies, todos sus detalles integran un notable equilibrio visual que nos habla de su vinculación con los grandes talleres escultóricos de México-Tenochtitlán.²⁵

Chalchihuitlicue

Era la compañera de Tláloc y la patrona del agua contenida en ríos, lagos y el mar. Se le identifica como una mujer devota sentada sobre sus piernas vistiendo además de la falda un hermoso quexquémitl rematado con borlitas, y el tocado es una banda de algodón que ciñe su cabeza y de la cual cuelgan y caen a los lados de la cabeza dos enormes borlas de algodón que enmarcan el rostro.²⁶ La colección de Diego Rivera incluye numerosos ejemplares de esta imagen que van desde tallas primarias hasta creaciones escultóricas excelsas. Una de ellas, la más notable, es una talla en diorita oscura que define con gran delicadeza todos los detalles de la deidad. El artista indígena agregó a la imagen el bulto del maíz que carga sobre la espalda y siete borlitas sobre la cabeza, vinculando con ello a las dos deidades: Chicomecóatl, siete serpiente, con la patrona del agua, evocando que la acción de ambas diosas permitía el crecimiento de la preciosa gramínea.

Cihuateteo Tzitzimine

Con este nombre designaban nuestros ancestros indígenas a las mujeres muertas en el parto, que en cierta época bajaban a la tierra a aterrorizar a la gente con sus gritos y aullidos. Las imaginaban como mujeres adultas jóvenes que habían perdido la piel del rostro, dejando al descubierto los ojos pelones y la hilera de los dientes, con sus manos que se transformarían gradualmente en garras. Diego Rivera obtuvo una de las imágenes más singulares que existen de este grupo escultórico. La mujer hecha diosa, de talla magnífica, se reconoce por el rostro descarnado, los cabellos enmarañados. Sin embargo, a diferencia de las otras figuras de ese género que se conocen -entre ellas, las más famosas descubiertas en los cimientos de la Casa Boker-²⁷ la de Diego lleva los brazos

y las manos adheridas al pecho y sus dedos nos recuerdan su amenazante ataque.²⁸ Como se sabe, el genial artista guanajuatense proyectó en sus murales la recreación naturalista de la población indígena a partir de algunas de las figuras de su colección arqueológica. En el caso de la Cihuateteo mencionada, la integró en forma cabal a una pintura célebre de su estudio de San Ángel al lado de una mujer hermosa.

Jaguares, perros y otros animales

El bestiario escultórico del mundo mexica incluyó a numerosos animales vinculados esencialmente con la acción y la presencia de los dioses antiguos. El Anahuacalli cuenta con varios ejemplares de esta extirpe de extraordinaria calidad. Como es natural, uno de los animales más representados es la serpiente, imagen de la fuerza y fecundidad de la tierra. Algunas están presentes como los ofidios enroscadas y amenazantes. En otras se advierte solamente la cabeza, son de formato mayor y estuvieron vinculadas a la arquitectura, ya que alguna vez sirvieron de ornamento para los muros de los basamentos piramidales y los arranques de las alfardas que limitaban las escalinatas. Entre las piezas de la colección hay también figuras de sapos y ranas y de algunas aves, pero destacan por su atractivo las graciosas figuras de los perros indígenas, los itzcuintli fieles a sus amos en posición sedente, con su cola adherida a uno de los cuartos traseros.²⁹ De los animales feroces, Diego adquirió la figura peculiar de un jaguar echado sobre uno de sus costados que abre sus fauces mostrando más que ferocidad un gesto amistoso.

Cajas, altares y otros objetos rituales

En sus afanes de coleccionista, Rivera reunió además de figuras humanas, hombres o dioses, otras muchas esculturas de diversa función en tiempos prehispánicos. En el patio del museo advertimos un anillo del juego de pelota empotrado en un muro evocando el sagrado espacio de aquel deporte ritual. Diego consiguió también un segmento de anillo en piedra de la región texcocana con una enigmática decoración de una serpiente estilizada. Asimismo, en el que fuera el espacio simbólico de su estudio se ubicó una espléndida caja tallada en roca volcánica con escenas rituales en sus cuatro caras, relieves que también ornamentan la tapa. Ahí se encuentra también el fragmento de un espléndido altar donde están presentes los animales nocturnos, a los que tanto temía la gente.

Figuras modeladas en arcilla y vajillas cerámicas

El mundo azteca, siguiendo la tradición mesoamericana, produjo una gran cantidad de objetos cerámicos. El conjunto contiene desde esculturas monumentales hasta pequeñas figurillas y maquetas de edificios, además de hermosas vajillas. Los artistas les daban a éstas identidad a través del color del barro que seleccionaban como propio y de la decoración que seguramente se constituía en un lenguaje a través del cual se reiteraban mensajes importantes para la comunidad.

Hoy en día sabemos lo espectaculares que pueden ser estas esculturas de arcilla a partir de los hallazgos en el Templo Mayor: los guerreros águila y los Mictlantecuhtli. Diego no obtuvo figuras completas de este género, pero los fragmentos que resguarda el Anahuacalli son de gran calidad.

Destaca la cabeza de una deidad que luce orejeras circulares y una nariguera notable que remata con el símbolo del rayo solar, por lo que es muy probable que haya estado vinculada con el culto del astro rey o de la deidad del fuego. En cambio, Rivera logró adquirir grandes braseros ornamentados con elementos moldeados y modelados inspirados en los cultos agrícolas. Estas piezas son muy semejantes a las halladas recientemente en Tláhuac y que se exhiben en la Sala Mexica³¹ del Museo Nacional de Antropología.³² Ese fue también el caso de grandes recipientes rituales, vistosas jarras de Tláloc con moños prominentes de papel plisado cuya imagen incluyó el pintor en algunos de sus murales de Palacio Nacional.³³

En la bodega del Anahuacalli se resguardan docenas de figurillas de la época tardía,³⁴ recreativas del panteón indígena al que daba culto la gente común. En el acervo también se tienen numerosos ejemplares de templos diminutos que supuestamente tenían una función de carácter popular: se trata de maquetas de pequeño formato que recrean el basamento piramidal, el templo en la parte superior y en ocasiones, en frente de éste, la figura moldeada de la deidad.³⁵

Respecto a las vajillas cerámicas aztecas, el Anahuacalli posee numerosos testimonios de los dos grandes conjuntos cerámicos que funcionaron durante el Posclásico tardío, la etapa en que México-Tenochtitlan, Texcoco, Tlacopan y otras grandes capitales tuvieron sus días de esplendor. Nos referimos a la vajilla conocida como “Negro sobre color natural” llamada Azteca III y Azteca IV.³⁶ Estos ceramios pueden ser reconocidos fácilmente por su ornamentación en las paredes internas o externas consistente en dibujos muy delicados de carácter principalmente geométrico: líneas, círculos, puntos, etc., elaborados con pinceles muy finos. En la última fase de esta cerámica los diseños se volvieron más naturalistas reconociéndose en ellos flores y animales. En estas vajillas se reconocen gran cantidad de formas que van desde los molcajetes, cajetes trípodes o ápodos, recipientes miniaturas, jarras y ollas.

El otro tipo de loza es la llamada “Rojo Texcoco”, cuya identidad es el magnífico acabado que le daban cubriendo de pintura roja todo el recipiente, con un pulimento que permite el reflejo de la luz. A manera de contraste, los artesanos pintaban encima diseños ornamentales en colores blanco o negro e inclusive llegaron a realizar incisiones postcocción. Para muchos estudiosos, esa era la vajilla que utilizaban los nobles, principalmente los tlatoani de Tenochtitlán y Texcoco. Además de los recipientes resguardados en la bodega, cajetes y las llamadas copas pulqueras, en el Anahuacalli el visitante puede ver algunos de los ejemplares más bellos que recolectó Diego. En especial, jarras de elegantes asas y prominentes vertederas cuyo decorado en color negro evoca las grecas características que tanto gustaban a los ceramistas.

En la colección se encuentran también numerosos ejemplares de objetos diversos elaborados en arcilla, que formaban parte de la expresión artística del mundo azteca. Me refiero a los sellos o pintaderas de diseños excepcionales (algunos de ellos fueron utilizados a manera de viñetas en el libro Anahuacalli-Museo Diego Rivera, de 1965), los llamados malacates (curiosas piezas de forma cónica con una perforación al centro que eran utilizados para la elaboración de hilo) y las pipas, vinculadas a la tradición ancestral de fumar tabaco silvestre en ocasiones mezclado con algún alucinógeno.³⁷

Materiales arqueológicos de Teotihuacan

Las ruinas de Teotihuacan fueron conocidas desde la época colonial es una de las localidades que más tempranamente se estudió en los tiempos modernos. De ahí que los materiales arqueológicos de ese origen se empezaran a difundir en México y en el extranjero por la acción de los viajeros y coleccionistas. Después de los controvertidos trabajos de exploración y reconstrucción de la Pirámide del Sol realizados por Leopoldo Batres (1885-1910), fue Manuel Gamio quien llevó a cabo el primer proyecto científico de carácter multidisciplinario en la “Ciudad de los Dioses”. Como es sabido, dicha investigación dio como resultado la publicación en 1922 de *La población del Valle de Teotihuacan*,³⁸ obra monumental en que se compiló el trabajo de numerosos especialistas. En ese volumen se definieron por primera vez la forma y las dimensiones de algunos de los monumentos arquitectónicos más notables de la localidad, detallando también, los objetos arqueológicos para identificar a esa poderosa cultura.

Si tocó a Batres construir el primer museo que hubo en Teotihuacan, su actualización derivó de las investigaciones del equipo dirigido por Gamio. Así, para 1950 las ruinas de esa ciudad atraían ya a numerosos visitantes quedando sin vigilancia efectiva muchas áreas de la vieja urbe. Ese hecho hace comprensible -aunque no aceptable- el brutal saqueo a que fue expuesta.

Los proveedores de objetos arqueológicos que acudían con Diego Rivera, le presentaban una muestra cuantiosa de variadas formas y materiales con los cuales nutrió una parte importante de su acervo.³⁹

Por lo que se refiere a la escultura en piedra, en el Anahuacalli, como ya se mencionó, el conjunto más relevante es el de las figuras de Huehuetéotl, dios del fuego.⁴⁰ Sin embargo, Diego también colectó otras piezas de forma singular y extraordinaria calidad estética: un trono en piedra ornamentado con jades o chalchihuites y una representación espléndida de dos serpientes emplumadas entrelazadas en formato pequeño. La forma permite suponer que fueron parte de un adoratorio central del patio de un palacio. Otras piezas trabajadas en alabastro tienen que ver con las almenas o remates en forma de pirámides estilizadas o con crótalos de serpiente.

En cuanto a la lapidaria teotihuacana, además de las máscaras características del más puro estilo típico de la Ciudad de los Dioses, la colección reúne tanto en alabastro como en otras rocas muy compactas⁴¹ ejemplares de los llamados penates. Las figuras humanas son muy esquemáticas, muchas de las cuales fueron seguramente adquiridas en el estado de Guerrero, área donde se entrelazó lo teotihuacano con el estilo Mezcala. A esta expresión artística peculiar pertenece una escultura enigmática que continua despertando controversia entre los estudiosos. Se trata de un torso humano carente de piernas y de cabeza, con una anatomía muy esquemática pero en la cual resalta la sección de las manos y los omóplatos que se advierten en la parte posterior. En el pecho de las piezas de ese tipo probablemente se inscribió en tiempos posteriores (si no bien en la época contemporánea) un rostro humano con cabello mediante una incisión bastante torpe y la excavación de ojos y boca también grotescos.

Rivera no llegó a adquirir segmentos de pintura mural, como lo hicieron otros coleccionistas seguramente con mayores recursos económicos.⁴² Con todo, Diego adquirió ocho fragmentos, los cuales, según Beatriz de la Fuente, parecen provenir por su estilo del palacio de Tetitla. En ellos se

advierten bandas con volutas en color rojo, escudos pequeños y los característicos animales fantásticos que emergen de conchas o caracoles.⁴³

El contingente más numeroso de los objetos teotihuacanos es el formado por las vasijas cerámicas, las figurillas completas o fragmentadas y los segmentos de braseros escenográficos. Estos últimos se encuentran representados por las típicas máscaras de barro que ubicadas al centro con sus numerosos aditamentos: flores, fechas calendáricas, mariposas, etc., se produjeron por millares utilizando moldes.

Respecto a la cerámica, Diego colectó un número extraordinario de vasijas de la vajilla Anaranjado Delgado con un variado universo formal. Junto con la colección del Museo Nacional de Antropología, ambas reúnen al conjunto más rico conocido hasta hoy. En una de las salas dedicadas a esta cultura, el Anahuacalli muestra en todo su esplendor la riqueza de sus anaranjados delgados.⁴⁴ Además de los tradicionales cajetes de paredes curvo convergentes, destacan los elegantes vasos trípodes de paredes rectas con tapa, las grandes vasijas fitomorfas que recrearon elegantemente la apariencia de las calabazas. En ese orden, el Anahuacalli cuenta también con una elegante caja con su tapadera y un compartimiento central dividido en dos secciones.

Cabe destacar otro hecho singular: el pintor adquirió además de dos vasos antropomorfos muy bien conservados recreativos de la figura de un hombre fuerte en posición sedente que luce como ornamentos o insignias un par de anteojeras sobre la frente,⁴⁵ una hermosa vasija, también antropomorfa, cuyo cuerpo corresponde al del poderoso individuo en posición sedente, haciendo gala de su presencia, y la tapa es la cabeza del personaje con las anteojeras, características que ya hemos descrito. Hasta donde se conoce, es el único recipiente ritual completo que se conserva hasta nuestros días; el Museo Nacional de Antropología posee uno semejante pero sin la tapa con la cabeza.

El Anahuacalli cuenta con un gran número de ollas o vasos Tláloc, recipientes que en Teotihuacan se produjeron por millares debido a que estaban vinculados con el culto del dios de la lluvia. En general, esas piezas se elaboraron en arcillas de color café y en ocasiones fueron pintadas de negro. En la vasija se recreaba parte del torso de la deidad y el rostro con sus grandes ojos saltones, sus enormes cejas y los colmillos que le dan un aspecto aterrador.⁴⁶

La fortuna de Rivera le permitió adquirir un importante y valioso lote de vasos trípodes, característicos del momento de esplendor de la vieja ciudad. Manufacturados en las más variadas técnicas decorativas, algunos muestran gran pulimento con decoración incisa. Entre esos objetos sobresale uno que luce como motivo principal huellas de pies humanos en la pared externa y en la tapa. Sin duda, esas piezas fueron evocativas del verbo caminar como se ha reconocido en los códices mesoamericanos. Consecuentemente es probable que el acervo tenga al menos una vasija vinculada con la migración o el comercio.⁴⁷ En la colección hay ejemplares en que también se combina la aplicación modelada o moldeada, recreando rostros humanos alternando con diseños incisos.⁴⁸ Sin embargo, los auténticos tesoros son los vasos estucados y pintados con la técnica llamada del seco fresco. En esas piezas se advierte la estrecha vinculación que hubo entre los creadores de la pintura mural en la gran ciudad y los ceramistas que aplicaron sistemas semejantes a la decoración de sus ceramios. Algunos objetos muestran personajes ricamente ataviados con disfraces de aves fantásticas y con enormes tocados de plumas de quetzal.⁴⁹ Otro de los ejemplares presenta tres elementos cónicos evocativos del cerro de los mantenimientos. Dos de ellos son sin

duda ceramios únicos en su género. El primero muestra a un cazador con su cerbatana que dispara a varias aves, probablemente quetzales, que revolotean en torno a un árbol florido. Por su parte, el cuarto es la única pieza que se conoce donde se representa un quetzal de carácter naturalista con las plumas que se obtenían de su cuerpo. Laurette Sejourné ya había reconocido el valor y la singularidad de estas vasijas, recreándolas en su obra dedicada a la cerámica de Teotihuacán.⁵⁰

Respecto a las figurillas, la colección del Anahuacalli es muy rica y variada. Estas piezas corresponden prácticamente a todos los periodos arqueológicos de Teotihuacan. Como en la mayoría de los casos, el principal volumen corresponde al de los fragmentos. En la colección hay de preferencia fragmentos de cabezas, aunque también de cuerpos y extremidades. Algunos fragmentos son modelados con aplicaciones al pastillaje y otros moldeados, varios de los cuales conservan restos de sus pigmentos originales. Asimismo, no podían faltar en el acervo las figurillas de mediano formato de extremidades móviles, y llama la atención la pequeña figurilla en la que además de las articulaciones, también la cabeza es movable.⁵¹ En la sección teotihuacana del museo se pueden apreciar algunos de estos ejemplares.⁵² Con una posición muy relevante, se tiene a los ejemplares de las llamadas figuras huésped, objetos singulares modelados y huecos de carácter antropomorfo y formato mediano. Estas piezas llevan incrustadas en su interior, torso, extremidades y en ocasiones en la cabeza, otras figuras humanas muy pequeñas elaboradas en molde. Los estudiosos han diferido mucho en su interpretación: hay quienes las consideran una materialización de ritos o evocaciones de ancestros.

En la colección que formó el pintor guanajuatense no existen braseros escenográficos completos. Con todo, se cuenta con un buen número de máscaras que originalmente iban colocadas en el centro del peculiar recipiente.⁵³ Por su atractivo, Diego coleccionó también centenares de segmentos de braseros cuya forma y variedad es muy grande: aves, mariposas, cabezas de jaguar, mazorcas, flores, rodela de plumas, etcétera.⁵⁴

Testimonios de las culturas preclásicas y del mundo olmeca

Como muchos otros coleccionistas de su tiempo, Diego entró en contacto con las delicadas figurillas elaboradas por los alfareros de Tlatilco y otros poblados de la época preclásica anterior al florecimiento de Teotihuacán.⁵⁵ Debido a la intensa explotación que los habitantes de la zona de Naucalpan realizaron en el subsuelo arcilloso para la fabricación de los ladrillos que requería el desarrollo urbano de la capital, llegaron a los niveles arqueológicos topándose con restos de enterramientos muy antiguos. En éstos, la tradición consistió en acompañar a los difuntos con docenas de recipientes cerámicos y principalmente de esculturas delicadamente modeladas, representativas en su mayoría de mujeres desnudas, cuyos rasgos faciales, peinados y ornamentos consistían en aplicaciones al pastillaje.

En su momento, Diego se aficionó de inmediato a estas expresiones de tiempos antiguos, reuniendo un magnífico conjunto con ejemplares únicos. Así, en su colección encontramos prácticamente todos los tipos que George Vaillant estableció. Se destacan por supuesto las figurillas "D",⁵⁶ cuya armoniosa fisonomía les ganó el sobrenombre de damas bonitas de Tlatilco. También sobresalen por su singularidad aquellas que presentan a una mujer joven que descansa sobre uno de sus costados y sostiene la cabeza con una de sus manos.⁵⁷ En la colección existen piezas con imágenes de la maternidad. Son particularmente llamativas las que muestran a las mujeres cargando a sus niños.

En un caso singular, la dama está descansando sobre un asiento con la criatura y un perro en las piernas. Por último, en la colección no podían faltar las curiosas imágenes con doble rostro o dos cabezas, testimonio de los tempranos conceptos de la dualidad mesoamericana.⁵⁸

Sin lugar a dudas, la pieza del Preclásico más notable en el Anahuacalli es la gran figura hueca que representa a un contorsionista sostenido sobre los brazos y el pecho, elevando verticalmente sus extremidades inferiores.⁵⁹ Enriqueciendo aún más este conjunto de la época temprana mesoamericana, tenemos las máscaras de arcilla que se utilizaban en las danzas y particularmente en los rituales chamánicos. En vida, Diego Rivera logró reunir un conjunto selecto de estas piezas en el que destaca la recreación de un rostro fantástico de forma circular con mechones arriba y a los lados de la cara. La pieza tiene calada la sección de los ojos y la boca.⁶⁰

En las bodegas existen almacenadas docenas de vasijas correspondientes a este periodo: ollas, cajetes y muchas formas más, entre las cuales gustaban mucho a los coleccionistas los botellones con asa de estribo.

Respecto a los testimonios olmecas reunidos por Diego, probablemente debieron provenir en su mayoría del área de Guerrero. Nos referimos en particular a las figurillas, pequeñas máscaras y ornamentos elaborados en piedras verdes y otras rocas semipreciosas.⁶¹ Por lo que toca a la cerámica, algunos de los ejemplares que posee el Anahuacalli son magníficos y se encuentran en excelente estado de conservación. Sobresalen en particular una vasija zoomorfa con el cuerpo de un pez muy estilizado⁶² y un botellón negro pulido decorado con la famosa garra incisa del "dragón olmeca". No obstante, se carece de una filiación arqueológica muy precisa para esas piezas, y estilísticamente han sido adscritas a la tradición de las Bocas en el sur de Puebla.

Objetos del estilo Xochicalco y del mundo tolteca

Diego recibía toda clase de piezas arqueológicas que le ofrecían a la venta. Entre ellas, aunque en número menor, se destacan unas lozas esculpidas en un relieve muy elegante que recuerdan al arte de Xochicalco correspondiente a la época posterior al final de Teotihuacán. Algunos ejemplos magníficos de ese género se ubican en algunas repisas pétreas del salón central de la planta baja del museo.⁶³ Del tiempo de los toltecas, el pintor adquirió una pareja de almenas o remates para la sección superior de los templos indígenas, únicos en las colecciones mexicanas. Se trata de lozas caladas e incisas cuyo motivo ornamental, a manera de escudos heráldicos, entrecruza tres flechas y al centro se aprecia el corazón humano sangrante con tres gotas que escurren el preciado líquido.⁶⁴

El Occidente de México en el Anahuacalli

La identidad de Diego Rivera como coleccionista de arqueología mexicana estuvo enlazada profundamente con los objetos procedentes de la extensa región occidental de nuestro país. Esa área era totalmente desconocida para los arqueólogos en el tiempo en que Rivera reunió su enorme conjunto. En razón de la demanda así surgida, los moneros⁶⁵ depredaron inmisericordemente las zonas arqueológicas de los estados de Jalisco, Colima, Nayarit y Michoacán, entidades a las que debemos sumar Guerrero y Guanajuato de donde Diego obtuvo piezas provenientes de las culturas de Mezcala y de Chupícuaro.

En las fotografías a las que hemos hecho referencia al principio de este texto, se observa a Diego posar orgullosamente frente a su célebre conjunto de figuras de las Tumbas de Tiro. En algunas de esas instantáneas aparece esbozando una sonrisa complaciente, rasgo poco frecuente en el artista. En los anaqueles de su estudio de San Ángel lucen docenas de objetos cerámicos protegidos con tela de alambre para evitar alguna mala pasada de los frecuentes temblores que afectaban a la ciudad.

En 1934, el gobierno mexicano le solicitó a Diego el préstamo de algunos de sus ejemplares más notables para integrar la legendaria exposición de escultura mexicana antigua presentada con gran éxito en el Palacio de Bellas Artes. No obstante que el folleto alusivo contiene principalmente ilustraciones, presenta un corto texto introductorio escrito por Antonio Castro Leal que vale la pena leer. De las 139 piezas y fotografías que integraron la muestra, 12 provinieron de la colección del artista guanajuatense. De ellas, cinco correspondieron a espléndidas creaciones en arcilla de los geniales alfareros del Occidente de México (las clasificadas de la 131 a la 135 del catálogo). De ese grupo sobresalen como las más significativas la 131 el famoso guerrero con su yelmo, armadura de algodón y sujetando el tremendo mazo de ataque y la 133, que nos presenta la escena de una mujer peinando o acariciando la cabeza de un individuo joven.⁶⁶

En 1941, la editorial Oxford University Press de Nueva York publicó un libro de gran formato con una espléndida selección y fotografías de lo más granado de la colección de Diego Rivera.⁶⁷ Los editores, Gilbert Médioni y Marie-Thérèse Pinto, escogieron 259 entre las miles de piezas del acervo. Médioni escribió una introducción general sobre el arte prehispánico, comparándolo con otras expresiones artísticas antiguas del mundo, al que sigue un texto anónimo que habla de la religión y los dioses del Anáhuac. La división de los conjuntos que integran la publicación se realizó con base en las identidades culturales del México Antiguo reconocidas en aquella época. Los editores destacaron en la vinculación de la cultura tarasca con todas las expresiones arqueológicas del Occidente de México, desde Chupícuaro hasta el dominio de Tzintzuntzan.⁶⁸

El gran peso visual y arqueológico de la publicación lo tienen las expresiones artísticas del Occidente de México. Las piezas correspondientes comprenden 205 de las 259 fotografías y fueron ordenadas siguiendo los criterios de la escultura arcaica de Guerrero y tarascas de los estados de Nayarit y Colima. Cabe agregar que para entonces no se había definido aún el estilo Jalisco y el conjunto de Colima.⁶⁹

El episodio final de aquella época refulgente de la colección de Diego Rivera se materializó en la espléndida exposición montada para mostrar los mejores testimonios del arte precolombino del Occidente de México que organizó la Secretaría de Educación Pública en 1946. El catálogo se editó con textos espléndidos de Salvador Toscano, Paul Kirchhoff y Daniel Rubín de la Borbolla. La exposición fue un homenaje y un reconocimiento al pintor por su magnífica colección. De las 150 piezas incluidas en el catálogo, la mayoría provinieron de su acervo. La exposición se organizó por regiones culturales: 37 objetos de filiación nayarita; 77 piezas de la región de Colima y una de Chupícuaro.⁷⁰

Las figuras más espectaculares que hoy resguarda el Anahuacalli deleitaron a los visitantes de aquella exposición: los perros, el tiburón, la garza y el pato de Colima, las imágenes caricaturescas de hombres y mujeres, de guerreros y jugadores de pelota de Nayarit, y sobre todo las representaciones enigmáticas de ritos colectivos como la de las dos parejas que se atraviesan los pómulos con un largo elemento tubular. Es comprensible que para entonces el Museo Nacional de Antropología contara con muy pocos ejemplares de aquella área de Mesoamérica. Pocos pero

importantes, como lo son el dios viejo de pie sobre el pez de doble cabeza -uno de los objetos icónicos de aquella región- y el famoso Xolotzcuintle regordete sentado en sus cuartos traseros.

Objetos arqueológicos de Guerrero

El Anahuacalli resguarda una colección sobresaliente de esculturas, máscaras, ornamentos y herramientas varias de la llamada Cultura de Mezcala.⁷¹ Se trata de la expresión artística a la que tradicionalmente se vinculan todos los objetos recolectados en aquella entidad e inclusive áreas circundantes. Mayoritariamente dicho acervo se conserva en bodegas, aunque felizmente algunos de los ejemplares están en exhibición a la vista del público: las máscaras y esculturas de mayor tamaño se ubican en la sala central del museo y en las repisas pétreas de las áreas colindantes de la planta baja. En uno de los pequeños salones situado en la planta alta se encuentra en exposición una magnífica figurilla de arcilla policromada de los estilos cerámicos de esta región; sin duda, un testimonio extraordinario del arte antiguo de México.⁷²

La Cultura de Chupícuaro

En un área que en un pasado remoto fue lacustre, ubicada en las inmediaciones de Guanajuato y Michoacán, floreció en tiempos tempranos una vigorosa cultura vinculada con la agricultura intensiva. Desde el punto de vista artístico, su identidad se expresó en dos géneros: las figurillas características modeladas a base de la combinación de incisión y pastillaje y las espléndidas vajillas cerámicas ornamentadas con diseños estilizados logrando efectos geométricos con líneas negras y blancas sobre un vistoso fondo rojo pulido. La colección del Anahuacalli tiene docenas de estas piezas, principalmente en la bodega. Respecto a las figurillas, a Diego le encantaban los rostros enigmáticos con los ojos alargados que les dan un aspecto oriental.⁷³ Respecto a los ceramios, nuestro artista colectó un recipiente extraordinario con la forma de un pez de atractivo modelado, ornamentado con las bandas geométricas en color blanco.⁷⁴

Tesoros del arte funerario de las Tumbas de Tiro

Como resultado de los estudios arqueológicos más recientes, hoy sabemos que la cultura llamada Tumbas de Tiro que floreció en Jalisco, Colima y Nayarit estuvo muy vinculada con la tradición Teuchtlán o de los "guachimontones" que han estudiado por muchas décadas Phil C. Weigand y otros investigadores.⁷⁵ Esta cultura se caracterizó por la edificación de plataformas de roca careada y arquitectura de madera y lodo de gran policromía, muy semejantes a las bellas maquetas que Diego coleccionó. Al respecto, destaca dentro de la colección la extraordinaria maqueta de los jugadores de pelota que por sí sola le da reconocimiento e identidad al Anahuacalli. Esta pieza es única en su género, ya que no existe otro ejemplar semejante en México.⁷⁶

Las piezas de Colima se reconocen por su magnífico pulido y su naturalismo ingenuo. Los objetos más distintivos son los famosos xolotzcuintles que Diego tanto amó y de los que tuvo ejemplares vivos y arqueológicos.⁷⁷ De esta región occidental provino también el señorial jerarca en posición sedente con un yelmo de dos picos y una especie de pechera de picos también. Entre los centenares de piezas que nuestro artista logró reunir, la mayoría en bodega, existen ollas y recipientes con soportes antropomorfos o zoomorfos y las formas de sus cuerpos se transforman en animales o vegetales.

El Anahuacalli atesora dos recipientes singulares del estilo Colima. Uno es la vasija que recrea el cuerpo de un hombre de torso cuadrangular y piernas que rematan en cabezas de serpiente.⁷⁸ La otra pieza es más enigmática, ya que si bien la boca del recipiente tiene una cabeza humana, el cuerpo se transforma en la silueta de una hoja o un asta de venado.⁷⁹

El arte del antiguo Nayarit mostró una facilidad para estilizar los rostros y la anatomía de las figuras hasta llegar a la caricaturización. La mayoría de los objetos de ese origen conservan su vistosa policromía, que en su momento atrajo la atención de Diego. En la reciente exposición dedicada a sus afanes coleccionistas, por primera vez se mostró un magnífico fichero realizado por el propio pintor donde reprodujo con gran detalle el maquillaje facial o corporal de las figuras y el colorido de sus tocados y vestimentas.⁸⁰ Las piezas más notables se exhiben en el salón central de la planta alta y en las salas circundantes.

Finalmente, la colección es también muy rica en piezas de Jalisco. De esa tradición existen en el acervo imágenes muy distintivas de mujeres robustas: algunas cargando a sus criaturas y mostrando los senos radiantes de leche y otras ornamentadas con escarificación o tatuaje.⁸¹

Las culturas oaxaqueñas y de la Costa del Golfo

En comparación con los vastos conjuntos arqueológicos hasta aquí descritos apretadamente, Diego no llegó a coleccionar gran cantidad de objetos de las culturas oaxaqueñas y de la Costa del Golfo. Sin embargo, algunas de las piezas que se tienen son excepcionales por su belleza y singularidad.

La colección cuenta con algunas decenas de urnas funerarias: los típicos recipientes de carácter ritual del mundo zapoteco. La mayoría de esas piezas son de color gris y en ellas se reconocen las imágenes de antiguas deidades, principalmente de Cocijo, el dios de la lluvia,⁸² del dios con máscara de murciélago vinculado con el maíz⁸³ y una peculiar figura femenina, que viste un amplio quexquémil y el curioso peinado que continúa utilizándose en algunas regiones de Oaxaca donde se entrelaza el cabello con vistosos cordones de algodón.⁸⁴

De la cultura mixteca se resguardan en la bodega docenas de recipientes sencillos, modelados en arcilla gris. Se trata de cajetes trípodes con soportes zoomorfos, cántaros de tres asas y elegantes jarras con vertederas y grandes agarraderas que se utilizaban en la vida cotidiana de las antiguas ciudades de la sierra oaxaqueña.⁸⁵ En las salas de la planta alta se encuentran en una vitrina de exhibición bellos ejemplares de las vajillas policromas fabricadas por ese pueblo y algunos sahumerios con el recipiente calado, orgullo de los antiguos templos.⁸⁶

Por lo que toca a la Costa del Golfo, debe destacarse que aparte de la cerámica huasteca, Diego logró reunir algunos de los ejemplares mejor conservados y de gran atractivo visual.⁸⁷ En la bodega se resguardan decenas de figuras modeladas en arcilla, la mayoría fragmentadas, características de la época clásica del centro de Veracruz. A ello cabe agregar las llamadas "cabecitas sonrientes"⁸⁸ y otras que identifican en general a la Cultura de Remojadas, reconocidas por el fino modelado y el pastillaje barroco con las que fueron ornamentadas. Los alfareros de esa zona utilizaban un betún negro el cual algunos dicen es chapopote para ornamentar las figuras y darles vitalidad pintando ojos, boca y otras partes del cuerpo.⁸⁹ Sobresale por su presencia atractiva la cabeza de un perro o coyote de grandes orejas que conserva el cuello hasta la sección del collar, claro ejemplo del alto nivel de calidad que alcanzaron los alfareros de esa región mesoamericana.⁹⁰

No puede olvidarse el espléndido conjunto de esculturas en piedra, de formato mediano, que logró adquirir el gran muralista inspiradas en el deporte ritual del juego de pelota. Se trata de tres espléndidos yugos de fino pulimento y enigmáticos elementos ornamentales en forma de herradura, de los que se ha dicho que recrean los protectores que los antiguos jugadores utilizaban en dicha ceremonia deportiva. Diego coleccionó también hachas rituales y palmas, que dan testimonio del alto nivel técnico alcanzado por los antiguos escultores. Estas piezas, ya sea en figuras alargadas o muy planas, recrean en forma naturalista o muy estilizadamente figuras de animales o cabezas humanas.⁹¹ De estos objetos enigmáticos se ha dicho que eran las insignias que identificaban a los jugadores como también las cabezas de aquellos que eran sacrificados al término de una contienda ritual. Más misteriosa resulta la función de los llamados "candados", esculturas de las que también hay espléndidos ejemplares en el Anahuacalli.

El nombre deriva de la semejanza con los objetos que usamos en nuestros días para asegurar puertas y ventanas. Por su gran tamaño y capacidad de ornamentación, se ha dicho que probablemente la recreación en piedra de los objetos que llevaban en las manos los jugadores en sus procesiones rituales. Esto último, toda vez que algunos son semejantes a los relieves que existen en la cancha principal del juego de pelota de Chichen Itzá.⁹²

Se cierra esta reseña sobre la magnífica colección del Museo Anahuacalli con el anhelo de concientizar a los responsables y custodios del legado de Diego Rivera, confiando en que no sólo se renueven las salas de exhibición con una museografía adecuada y moderna, cuya explicación a los visitantes sea ágil y actualizada. Desde mi punto de vista, será muy importante crear un repositorio para la gran colección que hoy se acumula en la bodega. Dicho mecanismo debe asegurar la protección contra el polvo y la suciedad para los millares de objetos que contiene el acervo mediante la incorporación de muebles adecuados y seguros. Esto debe proceder simultáneamente a la elaboración de un fichero con las técnicas más avanzadas de bases de datos electrónicas y con tomas fotográficas adecuadas, que permitan a futuro el estudio de las piezas sin necesidad de manipularlas directamente. Será hasta entonces cuando puedan desarrollarse proyectos importantes de investigación sobre la colección. Unos, para conocer su autenticidad mediante pruebas como las de termoluminiscencia (sólo así llegaremos a saber si la colección erótica de nuestro artista es efectivamente original⁹³). Otros, para lograr estudios estilísticos cuyos resultados contribuyan a poner en valor como se merece este conjunto que Diego Rivera entregó al pueblo de México. En suma, se trata de llevar a la realidad de la mejor manera posible las palabras del gran artista que quedaron grabadas en piedra volcánica: "Devuelvo al pueblo lo que de la herencia artística de sus ancestros pude rescatar".

NOTAS

¹ Recientemente la Fundación Televisa adquirió el fondo Juan Guzmán, que contiene esclarecedoras imágenes, ahí se advierten los afanes coleccionistas de Diego Rivera. Cientos de esculturas de piedra que se agrupaban en el patio de La Casa Azul de Coyoacán y las hileras de figuras del Occidente de México, modeladas en arcilla, acomodadas en sencillos anaqueles de madera en su estudio de San Ángel, éstos fueron posiblemente los objetos favoritos de nuestro artista, dado que Diego se muestra orgulloso junto a ellos, además de que en todo momento en su mesa de trabajo casi siempre aparecen los mismos: guerreros indígenas caracterizados por sus yelmos y petos protectores, sujetando escudos o chimallis y mazos.

² El poeta Carlos Pellicer realizó la museografía original del Anahuacalli realizó por deseo expreso del maestro Diego Rivera.

³ La señora Dolores Olmedo, quien estuvo muy vinculada en la conclusión del museo y por muchos años se encargó de su funcionamiento, menciona -con gran posibilidad de que el dato provenga de una buena fuente- que el Anahuacalli resguarda dicha cantidad de objetos, en su mayoría acumulados en bodega y sólo aproximadamente el 4% se exhiben al público. Esta misma cantidad se repite de manera anónima en el folleto que en 1968 editó el comité organizador de los juegos de la XIX Olimpiada. Para este tiempo los hermanos Guadarrama habían renovado casi en su totalidad las salas de exhibición, por lo que suponemos que el dato inscrito en la mencionada publicación deriva de un catálogo o listado del que no conocemos mayor información a detalle.

⁴ Nos hemos ocupado en diversas ocasiones de la historia de las colecciones del Museo Nacional de Antropología y del surgimiento de la escuela mexicana de museografía, precisando que en los últimos 20 años de su existencia en el antiguo edificio de Moneda No. 13, durante 1941-1963, se desarrolló una febril actividad museográfica dirigida por Miguel Covarrubias, Daniel Rubín de la Borbolla y Fernando Gamboa en la que participaron, además de notables arqueólogos como Alberto Ruz Lhülle, Luis Avelleyra Arroyo de Anda e Ignacio Bernal, museógrafos que le dieron un tinte de reconocimiento a las formas y maneras de presentar los objetos al público y sobre todo en los sistemas de difundir la información científica.

⁵ Albers, 2007, p. 26.

⁶ Leopoldo Batres realizó uno de los trabajos pioneros acerca de la falsificación de objetos arqueológicos mexicanos y particularmente de las personas encargadas de realizarlas (hay que advertir que él mismo estuvo involucrado en la realización de algunas falsificaciones). En su libro da testimonio de falsificaciones y recreaciones elaboradas en el siglo XIX en Tlatelolco con el propósito de timar principalmente a los extranjeros.

⁷ Miguel Covarrubias de manera semejante a Diego Rivera regresa a su patria en la primera década del siglo XX e inicia también una colección arqueológica, pero con otro enfoque. Covarrubias fue un estudioso del arte prehispánico, llegando inclusive a publicar uno de los libros seminales de esta expresión plástica (Covarrubias, 1961). Si bien el conjunto por él reunido no fue mayor a 2000 objetos (el Museo Nacional de Antropología resguarda actualmente 972 piezas), su colección casi en su totalidad se compone de objetos originales y muchos de ellos obras maestras del arte indígena antiguo, las que en gran número se presentan en las salas permanentes del Museo Nacional de Antropología.

⁸ De la Torriente, 1959, I: 135 escribe que el trabajo de Leopoldo Batres a manera de una libreta de notas arqueológica va relatando día a día los descubrimientos que se hicieron en lo que eran las calles de Santa Teresa y las Escalerillas hoy nombradas primera y segunda calles de República de Guatemala desde el 4 de septiembre al 13 de diciembre de 1900.

⁹ Coronel Rivera, 2007, p. 28.

¹⁰ Cardona Peña, 2007, p. 79.

¹¹ Rivera explicó que debido a una enfermedad de Carlos Mérida, él le vendió la máscara por 75 pesos de aquel entonces.

¹² *Ibidem*.

¹³ Coronel Rivera, 2007, pp. 36-37.

¹⁴ Es enigmática la presencia de una olla antropomorfa característica de la época de esplendor de la tradición Casas Grandes: recrea a una mujer que luce la característica decoración pintada con diseños geométricos.

¹⁵ Varios patronímicos son utilizados para identificar a los fundadores de México-Tenochtitlan: mexicas, que fue el más reciente, vinculado al nombre de su ciudad y cuyo significado supone uno de los arcanos de Huitzilopochtli; tenochcas, que se relaciona con el nopal que nace de la piedra y sobre el que se erigió el águila; y el de aztecas, que tiene que ver con su lugar de origen, el mítico Aztlán. Para el tiempo en que se conformó la colección de Diego Rivera, aztecas era la designación más popular y por ello se utiliza en este texto.

¹⁶ Miguel Ángel Echegaray hace referencia a ello.

¹⁷ Diego Rivera..., 2007, pp. 123-124.

¹⁸ Anahuacalli, 1965, p. 158.

¹⁹ El macehual es el hombre común, la gente del pueblo, que se dedicaba a las actividades productivas en tiempo de los aztecas. Los estudiosos le dan esta definición a las figuras de hombres que no llevan otra identidad iconográfica y visten su maxtlatl, el paño que cubría y protegía el sexo. Debo advertir que no es un término muy exacto, ya que en muchos casos la vestimenta, ornamentos e insignias eran suntuosos agregados de materiales perecederos, tales como tela, pluma, papel, etc., y hoy sólo nos queda el cuerpo del portador.

²⁰ Anahuacalli, *op. cit.*, p. 185.

- ²¹ Art in Ancient..., op. cit.: 245.
- ²² *Op. cit.*, p. 114.
- ²³ *Op. cit.*, p. 105.
- ²⁴ Anahuacalli, 1965, p. 73.
- ²⁵ Museo Diego Rivera, 1968, p. 30.
- ²⁶ Museo Diego Rivera, 1968, p. 105.
- ²⁷ En 1907 al edificarse la tienda departamental llamada Casa Boker en el Centro Histórico de la Ciudad de México se descubrieron cinco esculturas vinculadas a las mujeres muertas en el parto, cuatro de ellas son muy semejantes a la del Anahuacalli pero se diferencian en que tienen ambas manos en posición de ataque en forma de garras y cada una de ellas lleva su nombre calendárico en la nuca, entre el cabello enmarañado.
- ²⁸ Museo Diego Rivera, *op. cit.*, p. 108.
- ²⁹ Anahuacalli, *op. cit.*, p. 159.
- ³⁰ *Op. cit.*, p. 115.
- ³¹ Aztecs, 2002: 290-293.
- ³² Museo Diego Rivera, *op. cit.*, p. 107.
- ³³ Art in Ancient..., *op. cit.*, p. 223.
- ³⁴ A partir de la instauración de los primeros regímenes del México independiente en 1825, numerosos viajeros recorrieron el país recolectando testimonios de las antiguas culturas. Karl Nebel recrea fieles representaciones de estas figurillas y las pequeñas maquetas que representaban los sitios sagrados donde se les daba culto. (Nebel, 1963). Para finales del siglo XIX, Eduard Seler y otros estudiosos identificaron las pequeñas imágenes a partir de sus tocados y otros rasgos iconográficos.
- ³⁵ Anahuacalli, *op. cit.*, p. 157.
- ³⁶ En las primeras clasificaciones cerámicas que se llevaron a cabo a principios del siglo XX y que finalmente se establecieron entre 1947 y 1950, James B. Griffin y Antonieta Espejo propusieron cuatro grupos cerámicos, cuya característica principal era su secuencia en el tiempo, denominándoles Azteca I-II-III-IV. Los dos primeros, a pesar de llamarse Aztecas, no tenían que ver absolutamente nada con el esplendor de México-Tenochtitlan. El primero corresponde al florecimiento de Culhuacán y el segundo a Tenayuca (Griffin y Espejo, 1947-IX: 10-26; 1950-XII: 15-66).
- ³⁷ En una de sus vitrinas el Anahuacalli lucía una de estas pipas de color rojo bruñido y en la bodega hay numerosos ejemplos completos y fragmentados.
- ³⁸ La publicación se integra por dos volúmenes, uno de ellos dividido en dos partes y el pie de imprenta indica que fue editada por la Dirección de Talleres Gráficos dependiente de la Secretaría de Educación Pública de México.
- ³⁹ No fue sino hasta el gran proyecto de Teotihuacán de principios de los años 1960 dirigido por el doctor Ignacio Bernal, cuando se exploró extensivamente la antigua urbe, siendo entonces que se recuperaron cientos de objetos, principalmente vasijas y figurillas que enriquecieron el museo de sitio y la colección del nuevo Museo Nacional de Antropología del Bosque de Chapultepec.
- ⁴⁰ Museo Diego Rivera, *op. cit.*, pp. 50-51.
- ⁴¹ Anahuacalli, *op. cit.*, pp. 11 y 152.
- ⁴² El episodio más dramático para México fue el del arquitecto Harold J. Wagner quien entre 1945 y 1955 obtuvo más de 40 metros de pintura mural procedentes del palacio de Techinantitla, la mitad de los cuales regresaron a México en 1986 y la otra parte en mejores condiciones se quedaron en museos de bellas artes de San Francisco.
- ⁴³ De la Fuente, 2001, II, pp. 431-433.
- ⁴⁴ Museo Diego Rivera, *op. cit.*, p. 36.
- ⁴⁵ Anahuacalli, *op. cit.*: 116 y Museo Diego Rivera, *op. cit.*, p. 35.
- ⁴⁶ Museo Diego Rivera, *op. cit.*, p. 34.
- ⁴⁷ Anahuacalli, *op. cit.*, p. 102.
- ⁴⁸ Anahuacalli, *op. cit.*, p. 153.
- ⁴⁹ *Ibidem.*
- ⁵⁰ Sejourné, 1966, p. 90. Esta arqueóloga refiere que en la colección del museo de Frida Kahlo se ubican otros recipientes de este estilo que pertenecieron a la colección de Diego Rivera.
- ⁵¹ Museo Diego Rivera, *op. cit.*, p. 43.

- ⁵² Anahuacalli, *op. cit.*, pp. 190-192, 195-196, 100-101, 110-112, 120.
- ⁵³ *Op. cit.*, p. 93.
- ⁵⁴ *Op. cit.*, p.151.
- ⁵⁵ Los arqueólogos definieron como el Clásico, a la época de florecimiento y expansión de las ciudades mayas del Petén, Monte Albán y principalmente al apogeo de Teotihuacán. Por ello, cuando se esclareció la presencia de comunidades anteriores a este periodo, se les ubicó en el horizonte o periodo Preclásico (2000-100 a.C.)
- ⁵⁶ Museo Diego Rivera, *op. cit.*, p. 24.
- ⁵⁷ Anahuacalli, *op. cit.*, p. 107.
- ⁵⁸ *Op. cit.*, p. 131.
- ⁵⁹ *Op. cit.*, p. 134.
- ⁶⁰ Museo Diego Rivera, *op. cit.*: 25.
- ⁶¹ *Op. cit.*, p. 28.
- ⁶² *Op. cit.*, p. 22.
- ⁶³ *Op. cit.*, p. 32.
- ⁶⁴ *Op. cit.*, P. 29.
- ⁶⁵ De manera coloquial hasta hoy día se denomina así a los saqueadores y vendedores de objetos arqueológicos y recreaciones elaboradas en los abundantes talleres de la región de Colima. El término vincula a estas personas con las figuras de arcilla llamadas desde el siglo XIX, "monos", y que ellos transportaban en canastos para su venta.
- ⁶⁶ Las otras piezas seleccionadas para esa exposición son: la 58, un perro estilo azteca; la 63, que corresponde a la cabeza de un macehual de la misma cultura; la 64, un penate de estilo Mezcala de Guerrero; la 66, 67 y 68, tres máscaras también de Mezcala; y la 69, que es una cabeza de piedra verde veteada de estilo mexicana. (Palacio de Bellas Artes, 1934.)
- ⁶⁷ Art in Ancient Mexico, 1941.
- ⁶⁸ Hasta antes de los trabajos arqueológicos contemporáneos era común considerar que las culturas de Tumbas de Tiro que florecieron principalmente en Jalisco, Colima y Nayarit, conformaban el antecedente cultural del Imperio Tarasco Tardío y con gran naturalidad se les denominaba Tarascos de Jalisco, Colima y Nayarit, tal y como ocurre en este libro de Médioni y Pinto.
- ⁶⁹ En este libro se recrea la olla antropomorfa de Casas Grandes (pieza 108), se identifican como toltecas piezas de Teotihuacán, esculturas aztecas de tiempos tempranos y dos esculturas, la de 214 y 215, que efectivamente corresponden al tiempo de los toltecas pero que son características de la región de Morelos y de Tlaxcala, dos piezas, de la 220 a la 222, son objetos de la región oaxaqueña, una urna y un colgante mixteco, 27 esculturas y vasos Tláloc muestran parte de la gran riqueza que de esta cultura reunió el artista; del mundo totonaco y de Veracruz se ilustraron un hacha, dos figuras de barro de la cultura de Remojadas, una olla huasteca y la peculiar figura mezcala-teotihuacana con el rostro inscrito en el pecho. Finalmente, en el catálogo, se dice que las dos penúltimas imágenes son matlatzincas y esto se debe a que Diego les informó que provenían de Calixtlahuaca en el Valle de Toluca; la última imagen corresponde a una enigmática escultura de madera que Diego recolectó en Coyoacán y que representa una serpiente con un movimiento extraordinario, cuyo cuerpo fragmentado conformó la camisa del libro.
- ⁷⁰ Arte Precolombino del Occidente de México, 1946.
- ⁷¹ Museo Diego Rivera, *op. cit.*, pp. 88-91.
- ⁷² *Op. cit.*, p. 85.
- ⁷³ Anahuacalli, *op. cit.*, p. 130. Art in Ancient Mexico, *op. cit.*, p.207.
- ⁷⁴ Art in Ancient Mexico, *op. cit.*, p. 205.
- ⁷⁵ Weigand y Beekman, 1998: 35-51.
- ⁷⁶ Anahuacalli, *op. cit.*, p. 134. Museo Diego Rivera, *op. cit.*, p. 65.
- ⁷⁷ Anahuacalli, *op. cit.*, p. 173. Museo Diego Rivera, *op. cit.*, p. 64.
- ⁷⁸ Anahuacalli, *op. cit.*, p. 156.
- ⁷⁹ Art in Ancient Mexico, *op. cit.*, p. 118.
- ⁸⁰ Diego Rivera Coleccionista, 2007, pp. 111-117.
- ⁸¹ Museo Diego Rivera, *op. cit.*, PP. 77-79.
- ⁸² *Op. cit.*, p. 101.
- ⁸³ *Op. cit.*, p. 99.

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 100.

⁸⁵ Anahuacalli, *op. cit.*, pp. 132-133.

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 94.

⁸⁷ Art in Ancient Mexico, *op. cit.*, p. 255.

⁸⁸ *Op. cit.*, p. 93.

⁸⁹ Art in Ancient Mexico, *op. cit.*, pp. 253-254. Museo Diego Rivera, *op. cit.*, pp. 94-97.

⁹⁰ *Op. cit.*, 92

⁹¹ Art in Ancient Mexico, *op. cit.*: 252. Museo Diego Rivera, *op. cit.*: 106.

⁹² Marquina, 1964, p. 858.

⁹³ Diego Rivera y otros coleccionistas de su época, principalmente el poeta Carlos Pellicer, reunieron un peculiar conjunto de figuras que recrean el acto sexual con gran detalle o simplemente muestran a pretenciosos personajes que lucen enormes falos erectos. Hoy día pocas personas recuerdan esta parte de la colección de Diego y alguna afortunadamente se reprodujo en el folleto hecho con motivo de la celebración de la XIX Olimpiada, (Museo Diego Rivera, *op. cit.*, p. 62.)

LA COLECCION DE PIEZAS PREHISPÁNICAS DE DIEGO RIVERA

María Teresa Uriarte Castañeda
Mónica Lang Uriarte

QUIZÁ UNO DE LOS ASPECTOS INTERESANTES RELATIVOS A LA colección del Anahuacalli es que continúa sin ofrecer una explicación satisfactoria sobre qué corresponde a una civilización, a una secuencia cronológica, a una selección por culturas. Resalta entonces que posiblemente la museografía iniciada por Carlos Pellicer con la supervisión de Diego Rivera y en la que participó activamente su gran amigo Alfonso Caso, agrupó las piezas siguiendo criterios diferentes a los arqueológicos e históricos.

Aunque el diseño original del museo fue modificado por los hermanos Guadarrama, es muy claro, y así lo reflejan algunos textos de Pellicer, que Rivera deseaba rescatar un testimonio fidedigno de las antiguas culturas de México. Pero el pintor no formó su colección como curiosidad antropológica, la formó considerando que todas las piezas que adquiriría eran obras de arte. Siempre fue obvio que a Diego las obras prehispánicas le atrajeron únicamente por razones estéticas; la historia y su cronología no fueron temas importantes para él.

El hecho anterior se confirma en sus murales, en los cuales lo mismo danzan figurillas de Tlatilco que Cantinflas, y los héroes de la Independencia se mezclan con Zapata o Benito Juárez, todo ello a un lado de las deidades aztecas del maíz. En esos murales la historia es acrónica porque los valores que la identifican son exclusivamente los del arte. Ésta no es una mera suposición propia, es una demostración de las palabras del maestro expresadas con toda claridad en la entrada del museo: "Devuelvo al pueblo lo que de la herencia artística de sus ancestros pude rescatar".

Por esa razón, en este texto intento establecer algunos principios que sirvan de base a un análisis estético, y a partir de ellos me ocuparé del estudio de ciertas piezas que forman parte de la colección y que he seleccionado por su valor específico. Trataré que el lector se aproxime a esas piezas bajo la guía de algunos de los parámetros que siguen los historiadores del arte. Esta disciplina se apoya en campos auxiliares que aportan información complementaria, tales como la geometría, la aritmética, la psicología o la neurología. Para sus tareas, un historiador del arte busca el apoyo de las religiones comparadas, de la arqueología, de la historia y de otras disciplinas como las ya mencionadas.

Cualquier obra humana posee cualidades que el ojo puede reconocer. Es factible que no las entendamos, que incluso nos parezcan aberrantes o monstruosas porque no siguen los cánones de nuestra cultura o de aquello a lo que estamos acostumbrados. Sin embargo, hay valores que se pueden considerar universales como el ritmo, la simetría y la proporción. Un ejemplo cercano del ritmo en una obra prehispánica es la llamada Pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán, en la que se alternan las cabezas del ofidio con las de otro ser que muchos autores han identificado como Tláloc. También hay quien sugiere que se trata de una abstracción que representa un tocado. Lo interesante desde el punto de vista plástico es la manera en que se reiteran estas dos esculturas protuberantes, las cuales contrastan sobre el fondo del tablero en donde con un relieve muy bajo se observa el cuerpo de la serpiente emplumada.

Esta misma solución plástica que encontramos en Teotihuacán se dio casi de manera contemporánea en las pinturas del llamado Edificio de los Chapulines en Cholula. En esa muestra,

la cabeza está de frente en tanto que el cuerpo se despliega hacia un lado y la composición sigue un ritmo similar que alterna las cabezas de este ser fantástico, que parece un cráneo humano, con el cuerpo de lo que semeja un insecto en el caso de Cholula.

Otro ejemplo de ritmo puede observarse en la zona maya: el llamado Codz Pop reproduce reiteradamente cabezas de Chaac. También tienen ritmo la alternancia de puertas en los edificios del Puuc maya, y hay otras muestras que nos revelan que en las distintas regiones y a lo largo de los siglos, los artistas y los constructores prehispánicos conocieron y aplicaron este principio.

La simetría se evidencia desde la planeación de las ciudades hasta en el uso de algunas escalinatas que se repiten en una fachada o en dos o en cuatro. Por lo general, éste es el principio que se siguió con mayor facilidad: el cuerpo y el rostro humano son simétricos, y en la naturaleza ese hecho se hace evidente en forma reiterada por los seres vivos.

Por su parte, la proporción es un convencionalismo cultural. Hay expresiones en las cuales la deformación craneana afecta la medida natural de proporción del cuerpo, sin olvidar que en las diversas culturas hubo cánones distintos para representar al cuerpo humano. Esto quiere decir que la proporción del número de cabezas por cuerpo cambia según la pauta establecida por un artista o por una cultura.

No voy a detenerme en este ensayo a hacer un análisis profundo sobre lo que la geometría sagrada y la numerología significaron en el mundo prehispánico. Es de todos conocido que el número uno estuvo simbolizado por el círculo no sólo en las culturas universales sino en el mundo prehispánico, en donde el uno fue también sinónimo de lo perfecto. En el universo prehispánico, el chalchihuitl, el símbolo elegido para representar la unidad, es un círculo que fue también alegoría de lo precioso. Ese símbolo tuvo muchas otras vinculaciones, por ejemplo con el agua y con el fuego, tal vez por eso es lo uno, la unión de los opuestos o de lo múltiple.

La unidad filosófica está integrada por el todo, como el concepto oriental de yin- yang. En el mundo prehispánico existió una noción similar no sólo en la idea de la guerra entre los mexica de atl-tlachinolli: agua-cosa quemada o teo atl tlachinolli- la verdadera o divina agua quemada, que desde mi punto de vista no es sino la fusión de lo opuesto que lucha en el interior de la tierra. Es el agua que surge de las fauces de un volcán como el Popocatepetl en forma de vapor y también como las erupciones de lava que son agua que quema. El concepto mismo formó una unidad integrada por que en la naturaleza es opuesto: agua y fuego.

Para mí, esta concepción de la unidad es uno de esos preceptos panmesoamericanos que configuran el núcleo duro que propuso Alfredo López Austin, sólo que no ha sido comprendido a cabalidad. Pero se preguntará el lector: ¿por qué estas elucubraciones, si el propósito es acercarnos desde el enfoque de la historia del arte a la colección prehispánica que custodia El Anahuacalli?

En este ensayo pretendo acercarme al análisis de algunas de las piezas que conforman esa colección desde la geometría y la aritmética: con este enfoque quiero compartir con el lector cuáles fueron los valores plásticos que, yo supongo, Diego Rivera percibió en las obras que adquiría.

Desde que me invitaron a participar en esta publicación, he tratado de imaginar al maestro frente a los comerciantes que le ofrecían la mercancía ilícita, la cual adquiriría para impedir que saliera del país. ¿Compraba lo que le llevaban o seleccionaba, según su bien entrenado ojo de artista, lo que uno puede percibir casi a nivel inconsciente de armonía, proporción o ritmo? Me inclino a creer esto

último. Por eso presento a continuación un análisis estructural, matemático y geométrico, de algunas de esas piezas. Lo hago así, en razón de que el dominio de nuestros antepasados indígenas sobre estas ciencias es un hecho demostrable. Para cumplir ese objetivo, es necesario que explique primero lo más claramente posible qué significa el concepto de geometría sagrada y su consiguiente aritmética o numerología.

En todas las culturas del mundo, por extraño que parezca, el ser humano ha buscado encontrar la armonía que percibe en la naturaleza y ha tratado de reflejarla en sus obras. La geometría está en todas partes de manera natural: en un panal de abejas, en un caracol cortado, en los pétalos de una flor, en las medidas del cuerpo humano, como lo demostró Leonardo da Vinci en su dibujo de "El hombre de Vitrubio".

A continuación, presento algunos análisis que realizó Mónica Lang de ciertas figuras que forman parte de la colección. Con esos estudios pretendo demostrar que si bien no todas las piezas seguían una estructura armónica, muchas de ellas están cerca de la perfección en sus proporciones, simetría y ritmo de su composición. Es indudable que la colección formada por Diego Rivera estuvo muy influida por su relación con Miguel Covarrubias, pintor y coleccionista, convertido en arqueólogo por azar. En gran medida, las piezas que forman la colección debieron ser adquiridas bajo las sugerencias y dirección de Covarrubias.

En el Anahuacalli las piezas de Teotihuacán y las mexicas se encuentran situadas en la planta baja. En la actualidad se encuentran también en ese espacio las de Tlatilco y las de un probable origen olmeca. En esa planta, Rivera colocó una especie de altar para las diosas femeninas mexicas que son también numerosas en su colección. Creo que en gran medida fueron sus criterios estéticos y sus aficiones personales los que lo guiaron en esa decisión, que en su momento fue apoyada por su amigo y museógrafo Carlos Pellicer.

Lo primero que encuentra la vista de quien llega al interior del edificio es ese "altar" que da cobijo a 37 piezas de origen mexica, de las cuales 11 son piezas pequeñas dedicadas a la diosa del maíz, Xilonen. Ese tema parece haber sido uno de los favoritos del artista, puesto que las piezas de esa figura abundan en la colección.

Las figuras de origen olmeca

Se ha discutido mucho si la cultura olmeca fue una o varias, si fue la "madre" o la "hermana" de otras manifestaciones similares que florecieron en Guerrero, en Morelos, en la Cuenca del Valle de México o en Oaxaca en una época contemporánea con la que tuvo su gran auge en la Costa del Golfo. Beatriz de la Fuente planteó en un solo título estos dilemas: ¿Puede un estilo artístico definir una cultura? La tesis fue presentada en marzo de 2002 durante la Primera Mesa Redonda Olmeca celebrada en la Ciudad de México.

Aunque no son muy abundantes en la colección, las piezas de ese origen sintetizan las características formales que definieron lo que se conoce como olmeca. Por ejemplo, cabe citar el caso de la magnífica figura con deformación craneana, tallada en piedra verde, con ojos rasgados y labios gruesos y cuyas comisuras se curvan hacia abajo dejando ver unas encías abultadas. El resto del cuerpo carece de importancia, salvo porque los brazos están doblados hacia el frente de la figura y las piernas se muestran ligeramente abiertas.

En esa misma vitrina se encuentran en exhibición otras figurillas humanas apegadas a las características que ya mencioné. Al respecto, es notable un fragmento de hacha que hace evidente la maestría para el tallado de las piedras verdosas que tanto sedujeron a los olmecas. Con esas características sobresalen, en particular, tres figuras claramente femeninas realizadas en barro. Dichas piezas se salen por completo de los cánones de representación olmeca de la Costa del Golfo en donde prácticamente no existieron las figuras femeninas, ni se tuvo nunca la intención de evidenciar el género de una figura. Por tanto, me inclino a pensar que posiblemente esas piezas provienen de Guerrero, y ese hecho daría tal vez una filiación guerrerense a las piezas de toda la vitrina.

Las piezas de Tlatilco

En la colección hay piezas de Tlatilco que como otras que se encuentran en el Museo Nacional de Antropología, presentan diseños que se han encontrado en otros sitios y que se han identificado con símbolos olmecas de la Costa del Golfo. Es el caso, por ejemplo, de dos garrafones con un ala incisa de los cuales se tienen algunos ejemplares en la colección. Quizá la característica más notable de la colección de Tlatilco que posee el Anahuacalli sea la excelente selección de figurillas femeninas que son diagnósticas de dicha cultura. Tlatilco floreció en la zona que irrigaban los ríos Hondo, Totolica y Los Cuartos alrededor del 1300 a.C. Al día de hoy la mancha urbana de la Ciudad de México ha incorporado a las poblaciones mexiquenses de Naucalpan y de la zona de Azcapotzalco en las cuales se desarrolló la cultura mencionada.

Existen diversos temas que están presentes en la producción cerámica de Tlatilco. Cabe mencionar, en primer lugar, las figuras de animales -algunos migratorios como los patos-, las cuales estuvieron asociadas con el paso del tiempo, aunque hay también peces y otros animales que combinan características fantásticas. En la colección, quizá la pieza más notable es la de un pez realizada en barro negro que tiene el cuerpo hueco para poder convertirse en vasija. No es posible hacer una identificación biológica precisa de la especie a la que pertenece el pez analizado, pero su magnífico diseño coloca a dicha vasija entre las obras maestras de la colección. Quizá no por casualidad, la solución plástica para la figura del pez es similar a la que se seguía para las llamadas vasijas de estribo que también son numerosas en la colección. De estos botellones tan especiales, es posible encontrar en el acervo pequeños y grandes. Esta muestra hace evidente que existió algún contacto entre las culturas sudamericanas y las de Mesoamérica, ya que recurrieron a la misma solución plástica para estos recipientes que son tan abundantes en ambas regiones. Sabemos que hubo contactos entre las áreas mencionadas y baste con señalar que esas semejanzas formales existen.

Los habitantes de Tlatilco crearon centenares de figuras femeninas en las que se exageraban algunos rasgos. Se les conoce como "mujeres bonitas" por la delicadeza de sus rasgos y la finura de su manufactura de pastillaje. El barro de la zona debió ser particularmente favorable para esta producción. Asimismo, en el caso de las vasijas y botellones cabe destacar que los motivos con que se cubrieron las paredes exteriores son diagnósticos de la llamada cultura olmeca.

La figurillas femeninas de Tlatilco presentan una particularidad a la que Rivera llegó a referirse explícitamente: en ocasiones muestran tres ojos y dos bocas, como si representaran el movimiento de la cabeza de un lado al otro y que Diego comparó con movimientos de danza, tal y como quedó representado en el mosaico del Teatro Insurgentes. Al respecto, el artista llegó a decir: "Desde luego, los mayas en su momento de esplendor alcanzaron elegancia y agudeza. Pero el arte de Tlatilco alcanzó a través de su evolución, un grado de fuerza e imaginación superiores a lo maya".

Esto fue lo que el maestro vio en esas figurillas femeninas que engalanan su colección: la riqueza plástica de sus formas y la creatividad expresada de maneras diversas en las manifestaciones artísticas de Tlatilco.

Por la manera como está distribuida la colección en esta parte del museo, parecería que el artista buscó exaltar la creencia en los opuestos complementarios, concepto que sin duda fue parte muy importante de la filosofía mexicana: el agua y el fuego marcan dos puntos cardinales, en tanto que el maíz como planta primigenia se contrapone a las figuras de Ehécatl-Quetzalcóatl, la deidad dual en su advocación de dios del viento. En el mito, Quetzalcóatl es quien baja a robar los granos de maíz que son la base de la alimentación mesoamericana. Así, los cuatro rincones del universo creado por Rivera están ocupados por el maíz, el viento, el agua y el fuego.

La colección teotihuacana

En el presente texto se desarrolla el análisis siguiendo una secuencia cronológica. Hasta el final se habla de las alegorías y de la cultura mexicana en general. Sin embargo, debido a que Rivera decidió que fueran las obras de arte mexicana las que dieran la bienvenida al visitante, no podía dejar de mencionar dichos temas. A continuación, me ocuparé primero de Teotihuacán para regresar posteriormente a lo mexicano.

Teotihuacán es tal vez la ciudad más extensamente explorada de Mesoamérica. No obstante, en la medida en que los años han pasado, y después de contestarse muchas preguntas, todavía hay infinidad más sin responder. Voy a centrar la atención en algunos temas teotihuacanos para tratar de aclarar el análisis.

La cerámica anaranjado delgado, de la cual la colección del Anahuacalli posee una muy buena selección, se considera diagnóstica de Teotihuacán. Sin embargo, se sabe que hay muestras de ese género en otros puntos y desde antes del auge del Clásico en la gran urbe, particularmente en el Valle de Puebla. Algo similar sucede con un elemento que se consideraba un invento teotihuacano: el talud y tablero. Este sistema constructivo se repitió sucesivamente en toda Mesoamérica y ahora sabemos que se usó en la zona de Puebla y en Guerrero antes que en Teotihuacán. Esas muestras llevan siempre a pensar en "influencia" teotihuacana y la verdad es que hay una serie de manifestaciones ideológicas de esa ciudad que se encuentran en Mesoamérica y que confunden mucho a quien trata de entenderlas. La serpiente emplumada, el conocimiento del calendario y su idea del inicio del tiempo -el Quinto Sol que inicia en Teotihuacán-, la deidad llamada Tláloc por los mexicanos y que sin duda llegó a su apoteosis en esa ciudad del Altiplano Central, pero que reaparece en el área maya alrededor del siglo VII y entre los mexicanos, están vigentes hasta la llegada de los españoles. También se encuentran hasta el momento de la Conquista representaciones del dios viejo del fuego, Huehuetéotl para los mexicanos, que nace en Cuicuilco y se afianza en Teotihuacán, para después aparecer prácticamente en toda Mesoamérica.

Los hallazgos más recientes y el desciframiento de la escritura maya hacen suponer con bases históricas que algunas dinastías preponderantes del área maya, como Uaxactún, Tikal y Copán, pudieron haber tenido origen teotihuacano. La hipótesis se fortalece a raíz de la presencia de algunos símbolos teotihuacanos en el área maya y como contrapartida, de osamentas ataviadas a lo maya en la Pirámide de la Luna y de glifos mayas pintados en los muros teotihuacanos. Todos estos temas de importancia esencial despiertan reflexiones sobre la trascendencia de la cultura

teotihuacana durante la época clásica de Mesoamérica y su indudable relación con otros puntos de su geografía.

Las exploraciones de Teotihuacán empezaron a finales del siglo XIX y hasta nuestros días esa gran metrópoli sigue aportando información sobre lo que fue el esplendor y la complejidad de su pasado. La colección de Diego Rivera posee muchas evidencias de la riqueza de las manifestaciones plásticas teotihuacanas. Entre ellas, algunas muestras extraordinarias de cerámica anaranjado delgado -dos vasijas gemelas y una vasija antropomorfa- de las cuales se presentó un análisis en las páginas previas realizado en colaboración con Mónica Lang Uriarte.

El acervo incluye vasijas trípodes pintadas y también incisas en diversas tonalidades. de barro. Los temas son muy recurrentes en la cerámica teotihuacana: la deidad que llamamos Tláloc, alusiones a guerra y a sacrificio, aunque también hay cerámica lisa o con una línea muy delgada como decoración. Lo que es innegable es la riqueza de las expresiones de la cerámica del sitio. Falsas o auténticas, las vasijas de la colección exhiben un patrón similar a las que albergan el Museo Nacional de Antropología y los museos de sitio, de las que, supongo, nadie cuestionará su autenticidad. En mi ya largo contacto con la cultura de esa ciudad extraordinaria, salvo excepciones, no he visto que los patrones decorativos de las vasijas se repitan. Las formas son ricas: vasijas trípodes con tapa o sin ella, los floreros y los llamados incensarios teatro que no están completos, pero en la colección subsisten las máscaras y los llamados "adornos" que las integraban. En el acervo del Anahuacalli hay también numerosas figuras de pequeñas dimensiones, un conjunto arreglado como jugadores de pelota y danzantes que hacen recordar a las pinturas de Tepantitla. En ese mismo sentido cabe referirse a las figuritas femeninas con bandas anchas en la cabeza a manera de tocado. Estas figurillas fueron fabricadas en pastillaje en tanto que hay otras muchas que se realizaron con moldes. Particularmente notables son las figuras articuladas que ostentan una clara deformación craneana y que por asociación se identifican como muñecos, sin que a la fecha se tenga una idea precisa de cuáles fueron las ceremonias en que se usaron ni con qué fines se produjeron.

A mi juicio destacan las llamadas "huésped", que son efigies que albergan en su cuerpo representaciones de otros seres y que hacen pensar en los humores aristotélicos, en Las Moradas de Santa Teresa o en las entidades anímicas que habitan el cuerpo humano.

Asimismo, dignos de mención son los vasos trípodes con bases planas y otros tipos de contenedores, de los cuales hay una buena variedad en exhibición. Pintadas tipo cloisoné, esas piezas muestran una amplia gama de colores -rojos y rosas, verdes, blanco y amarillos delineados en negro- o están presentadas en el llamado champ-levé que tiene una decoración con líneas incisas profundas y algunas superficies rugosas en las que se aplicó el color. Los teotihuacanos fueron pintores diestros que cubrieron kilómetros con sus pinturas realizadas sobre muros, techos y pisos. Esa pintura ha prevalecido a lo largo de los siglos no sólo por el conocimiento que tuvieron los teotihuacanos de la aplicación de los colores, sino porque pulían sus superficies con bruñidores de piedra lo cual da la apariencia de una laca muy dura. Estas técnicas también se aplicaron a las pinturas de cerámica. En otro género, la colección tiene imágenes masculinas labradas en piedra que son muy similares por su forma a las que provienen de los olmecas y a las que se han hallado en otras partes de Mesoamérica como Oaxaca.

Asimismo, existen en el acervo algunas máscaras de piedra de forma más bien triangular, que hacen evidente la deformación craneana. No se sabe con certeza cuál fue el uso de estas máscaras, pero todas las muestras comparten rasgos similares: ojos almendrados que a veces tienen la córnea y la

pupila; labios gruesos entreabiertos que en ocasiones conservan los dientes. Esas máscaras a veces presentan orificios que tal vez se usaron para ponerles plumas o pelo y otras tienen horadaciones en diversas partes del rostro con el fin de agregar, quizá, algún tipo de piedra. La máscara se usó ampliamente en Mesoamérica. Las hipótesis sobre su uso van desde un contexto funerario hasta el teatral ceremonial, en cuyo desarrollo el usuario asumía la identidad de la "persona" como se le llamaba en griego a la máscara. Lo que para mí ha quedado siempre claro es que el arte teotihuacano buscó, y casi siempre alcanzó, la excelencia en el uso de sus materiales y en la combinación de sus formas.

Las culturas de las Tumbas de Tiro

En la segunda planta del Anahuacalli, se encuentra el conjunto de obras más amplio de la colección. Las piezas proceden de las llamadas "culturas de las Tumbas de Tiro" que se han encontrado en los estados de Colima, Nayarit, Jalisco y Michoacán. En esa tradición alfarera también puede incluirse a Guanajuato y a Sinaloa. Se trata de un número impresionante de efigies en las que se amalgaman los diferentes estilos artísticos que se han podido clasificar.

La primera definición que le dio estructura cronológica a estas manifestaciones fue la de Phil Weigand y sus colaboradores, en 1985, cuando se pudo comprobar que en las cercanías del volcán de Tequila floreció una zona nuclear -entre el 200 a.C. y el 800 d.C.- a la que se le llamó la Tradición Teuchitlán. A continuación, no es sino hasta 1993 cuando se puede excavar, en Huitzilapa, Jalisco, una tumba que no fue saqueada previamente, fechada alrededor del segundo siglo de nuestra era. Se trata de un entierro rico en joyería de concha, textiles, artefactos de cerámica, algunos restos de alimentos y figuras varias.

Las Tumbas de Tiro se han encontrado en diversos asentamientos de esa extensa zona del país. En algunos casos, el tiro de la tumba semejante al de una mina, por eso se les llamó así puede medir hasta 8 metros de profundidad, como fue el ejemplo de Huitzilapa. La imagen sería como la de una casa en la cual existe un patio con varias recámaras alrededor. Así se verían las tumbas si pudiéramos apreciarlas al descubierto.

Por lo general, se ha concluido que esas tumbas se encuentran en asentamientos organizados en círculos y son una especie de pirámides circulares a las que se les conoce como "Guachimontones". Tal vez por la existencia de esos promontorios fue más fácil para los saqueadores identificar a los entierros, ya que pronto descubrieron la asociación entre los montículos y las tumbas.

El arte procedente de los distintos asentamientos que hubo en esos estados de la República se ha agrupado en diversos estilos. En la colección del Anahuacalli tal vez los más abundantes sean los de Ixtlán del Río, Nayarit, fechadas entre el 400 a.C. y el 400 d.C. y los Ameca-Etztatlán cerca del volcán de Tequila, de alrededor del primer siglo de nuestra era. Con todo, en el acervo también existen piezas de Comala y de otros estilos de la profusa producción artística de Occidente.

A pesar de la enorme variedad de poses y decoraciones que lucen estas figuras, hay algunos rasgos comunes que las unifican. Está en primer lugar el hecho simple y llano que todas proceden de un contexto funerario y ese es un tema trascendente. En la enorme variedad de figuras que componen la colección funeraria del Anahuacalli hay, sin embargo una explosión de vida. Destacan en ese universo las maquetas que reproducen eventos rituales y cotidianos, las familias que reposan afuera de sus casas, juegos de pelota, ceremonias y danzas como la del Volador, animales, guerreros, chamanes, trances inducidos por alteradores de la conciencia, y una inmensa gama de momentos

humanos que quedaron plasmados en el barro para servir de compañía a los ocupantes de la tumba. En un plano inferior aquel que corresponde al inframundo esos difuntos habitan en su cámara, mientras que arriba de ellos continúa la vida en el nivel de los seres vivientes.

Las figuras del llamado estilo Mezcala

Procedentes del estado de Guerrero, estas efigies de formas minimalistas empezaron a inundar los mercados de arte entre la década de 1930 y 1940. Se trata de obras que son ejemplo de una economía de formas y líneas que pudiera compararse con las de la cultura de las Cícladas, o en nuestro tiempo con la escultura de Brancusi.

Al igual que ocurrió con la escultura en barro de Occidente, en la medida en que este género se ha conocido mejor, se han podido clasificar sus diferentes estilos. Como en el caso de Occidente, se carece de exploraciones controladas extensas en esta zona geográfica tan amplia. Por ello, resulta difícil sujetar las diferentes piezas que se han encontrado fuera de contexto a los parámetros precisos que exigiría una definición de estilo. Sin embargo, parece interesante destacar una vez más que es a través de las formas y de su composición como se busca identificar las unidades que poseen estas piezas distintivas.

Si bien la colección de Rivera no es muy grande en esta cultura que floreció en las márgenes del río Mezcala -el Balsas en su porción norte- posee algunas piezas representativas bastante importantes. Originalmente ese enfoque fue estudiado por Miguel Covarrubias y en la actualidad por diversos autores entre quienes destaca Rosa Reyna.

Covarrubias ha identificado a través de sus aspectos formales lo que él supone debería servir de base para definir la cronología de las figuras. Así, se ha referido a aquellas que tienen relación con las figuras olmecas, las que tienen aspecto teotihuacano y las que se produjeron durante el apogeo de la cultura mexicana. En su obra, Covarrubias ha identificado al estilo Sultepec como el de aquellas efigies de nariz prominente, de las cuales hay un ejemplar en la colección.

Cuando se realizaron las excavaciones en el Templo Mayor se encontró una muestra abundante de objetos de ese estilo sin que se tenga certeza de cómo llegaron ahí. Se ha supuesto que pudieron llegar como tributo o haber sido producto de saqueos para entregarlos de botín a la gran capital tenochca.

En la literatura sobre el tema hay concordancia con respecto a un aspecto: el área llamada Mezcala es tan grande que pudo ser asiento a lo largo de los siglos de distintas culturas. En el orden cronológico, el rango que abarcan estas piezas va desde el 1200 a.C. hasta por lo menos la era de la construcción de las etapas IV a y IV b del Templo Mayor, entre 1450 y 1470.

Entre las características formales de las piezas representativas destaca la forma de hacha petaloide, que ya señalaba Covarrubias (con relación a las llamadas hachas olmecas), y la economía de formas caracteriza a esas efigies. Para complicar el análisis y la comprensión de estas figuras, es evidente porque así puede constatarse en varias de ellas que las formas eran complementadas con color, el cual ha desaparecido en la mayor parte de ellas. Por lo tanto, resulta muy difícil establecer la tipología completa de una figura si falta toda la información que el color puede añadir. Asimismo, hubo en esa cultura una gran variedad de temas que se representaron en uno o diversos estilos, en

maquetas, figuras humanas, máscaras, animales, cuentas, pendientes y orejeras de distintas piedras.

Las culturas del Golfo de Veracruz

En la última planta del museo están situadas las piezas correspondientes a las culturas del Golfo, Oaxaca y algunas otras de origen azteca.

La costa del Golfo comprende dos regiones. La primera de ellas es la zona centro-sur, en donde se localizó la cultura de Remojadas que se conoce más ampliamente por las llamadas "caritas sonrientes" y otras imponentes figuras de barro. Estas últimas, como se demostró en el caso de la tumba de El Zapotal, también proceden de un contexto funerario.

Las figurillas sonrientes de esta zona han llamado la atención de especialistas y de grandes artistas que no se dedicaron al estudio de las culturas prehispánicas. Tal es el caso del famoso libro de Octavio Paz, *La magia de la risa*, en donde el gran escritor hizo una serie de reflexiones sobre la risa y sus implicaciones sobre el comportamiento humano. Tengo para mí que en el caso de las culturas del Golfo, esa expresión facial estuvo relacionada con la ingestión de alteradores de la conciencia y que inclusive cuando las efigies están completas, frecuentemente llevan en sus manos lo que parecen hongos. Las figuras de barro de esta cultura alcanzaron niveles extraordinarios de plasticidad y aunque la muestra que posee el Anahuacalli no es muy extensa, permite formarse una idea de la perfección que alcanzaron estas piezas que llegaron a medir más de un metro de altura, como las que alberga el Museo de Xalapa. La colección incluye, sobre todo, cabezas que nos muestran una enorme variedad de tocados y pintura facial con chapopote que fue muy típica en esa cultura.

En la muestra también hay algunos ejemplos de yugos, palmas y hachas, así como dos piezas de los llamados candados. Todas estas efigies pétreas se asocian con el juego de pelota, una de las actividades sociales, lúdicas y religiosas más complejas de las culturas prehispánicas.

Se supone que esas piezas pudieron formar parte del atavío de los jugadores, aunque su peso las haría prácticamente imposibles de cargar más que en dos momentos que no pueden haber sido muy prolongados: durante la celebración de desfiles previos al desarrollo del juego o al finalizar, cuando el jugador derrotado iba a ser sacrificado. Eso puede apreciarse en los relieves del juego de pelota de El Tajín. Por su abundancia en la zona central, es posible deducir que tal vez la utilización de estas piezas fue más tardía en la cultura de la costa del Golfo.

En cualquier caso, la simbología del juego se manifiesta con frecuencia en los animales que asumen la forma de estos objetos. Un ejemplo magnífico es el del sapo que se aprecia en uno de los yugos de la colección. Se decidió incluir en las ilustraciones para este capítulo un dibujo de Miguel Covarrubias, porque me parece que constituye un ejemplo muy útil para mostrar de qué forma el lapidario plasmó las figuras animales en un espacio marcado, que es la forma de "U" que tienen estos objetos.

En la iconografía del juego de pelota con frecuencia se incluyó a los sapos y a otros animales anfibios como el cocodrilo. Esto se debe a varias razones que conjugan la simbología del juego y la conducta de esos animales. Por principio, se trata de animales duales que además pasan por varios procesos evolutivos antes de convertirse en el animal que vemos. Los anfibios se identificaban con el sitio

primordial de la creación, acuoso y oscuro. El juego estuvo también vinculado con el inicio del tiempo y con frecuencia se mencionaba en los mitos de la creación, como en la epopeya llamada Popol Vuh en donde los héroes creadores juegan a la pelota para derrotar a los dioses de la muerte. Huitzilopochtli y Coyolxahuqui también jugaron a la pelota y con ello dieron inicio al tiempo de los aztecas en Coatepec, en donde la deidad tutelar mexicana venció y decapitó a su hermana. Asimismo, en una analogía estelar, el sol vence a la luna y a las estrellas, los centzonhuitznahua, los innumerables o cuatrocientos sureños que intentaron ajusticiar a Coatlicue, madre de todos ellos y quien milagrosamente concibió a Huitzilopochtli.

Por último, cabe mencionar la existencia en la colección de algunas piezas de origen huasteco, fundamentalmente en cerámica.

La colección de Oaxaca

Son unas cuantas piezas procedentes de ese estado las que ocupan un lugar destacado en la colección. Como en otros ejemplos que hemos analizado de Mesoamérica, hay urnas que están asociadas al culto de los muertos. Incluso, esas piezas fueron llamadas "acompañantes" porque se les encontró en el interior de tumbas en Monte Albán y en otros lugares de la zona. A diferencia de las piezas de otras regiones, en el caso de Oaxaca se tuvo la fortuna de que el maestro Alfonso Caso llevara a cabo numerosas excavaciones controladas. Eso ha permitido catalogar las piezas por los estilos que son indicativos de cada época.

En particular una pieza tiene rasgos similares a las que configuran el estilo de Monte Albán I, y el rostro de la figura es del tamaño del cilindro. Aunque se les ha llamado urnas, nunca se ha sabido con certeza si contuvieron algo y si se usaron. En la muestra hay varios ejemplares claramente correspondientes a las clasificaciones Monte III y IV, que son representaciones de personajes que asumían la identidad de algún ser sobrenatural, como la deidad llamada Cocijo, que fue una deidad de la lluvia con atribuciones similares a las de Tláloc y Chaac.

En algunas de esas piezas las representaciones no dejan lugar a dudas en cuanto a su género -son claramente mujeres- en tanto que en otras, debido a la complejidad de su tocado, ese hecho no se hace evidente. Sin embargo, casi siempre la prenda llamada quechquémitl era usada por mujeres, por lo cual puede asumirse que lo son, aunque porten máscaras que dificulten su identidad. Como en otras regiones del mundo, la persona asumía por completo la personalidad de la deidad o entidad sobrenatural que representaba. Entre los mexicas esa práctica era conocida como "ixipta".

En las urnas puede distinguirse una gran variedad de tocados, ciertos glifos que pudieran ser topónimos o enredos particulares de tela o estambre en el cabello y que permiten identificar a los habitantes de distintas zonas de esa región.

Para finalizar el recorrido por la exposición, la última planta ha sido destinada para piezas mexicas. Ahí se aprecian varios animales como felinos, cánidos, serpientes e insectos labrados en piedra, además de deidades de la fertilidad o del maíz. Se trata en general de piezas de mejor o peor manufactura, tal vez procedentes de talleres periféricos que pudieron tener cánones de calidad menos estrictos que los que se debían seguir. Los objetos son variados: sahumerios, vasijas, platos, jarras, cajetes en barro y en piedra, torsos y cabezas de hombres. En todo el inmueble hay una gran variedad de serpientes que seguramente estuvieron empotradas en otras construcciones, así como representaciones de Tláloc.

Una vez que el visitante termina el recorrido quizás su conocimiento de las culturas precolombinas por las que Diego Rivera tuvo tanta predilección habrán dejado en su espíritu parte del mensaje que el artista quiso rescatar. Los pueblos que habitaron lo que hoy llamamos México tuvieron una sensibilidad artística sobresaliente y sus obras una cualidad plástica y valores estéticos que pocas veces se les quieren reconocer. Esto ha ocurrido a tal grado que, aun en nuestro tiempo, no contamos con un museo de arte precolombino, sino con un Museo de Antropología en donde las obras son reconocidas por sus cualidades culturales y no por sus valores plásticos. Como hemos visto, con frecuencia, estos valores han servido como pauta para reconocer que una obra procede de cierta región simplemente porque corresponde a un estilo, esto es, a un conjunto de cualidades sensibles que son comunes en un tiempo a una región o a un artista. Esas cualidades dan lugar a que las piezas sean de ahí y de ningún otro sitio o de ningún otro artista. Este concepto se refiere al conjunto de medidas, proporciones, ritmo, simetría, armonía y color que distinguen el legado artístico que Diego Rivera intentó rescatar y donar como herencia para su país.

LOS MOSAICOS DEL MUSEO ANAHUACALLI

Juan Rafael Coronel Rivera

Las fauces de la tierra

DIEGO RIVERA COMIENZA LA CONSTRUCCIÓN DEL MUSEO ANAHUACALLI en el año 1941. La edificación debería formar parte del conjunto arquitectónico que el pintor bautizó en su momento como la Ciudad de las Artes. Cabe observar que esta propuesta urbanística sirvió posteriormente de primicia para el concepto que se planteó en 1946 relativo al campus de la Universidad Nacional Autónoma de México. Legalmente, esa propuesta se concretó en el Decreto expedido por el presidente Manuel Ávila Camacho bajo el rubro Ley sobre la fundación y construcción de la Ciudad Universitaria, que se publicó en el Diario Oficial del 6 abril de ese año. Al respecto, escribió su hija Ruth Rivera: "Como urbanista visionario inició el convencimiento de otros. Así, convenció a quien después crearía los nuevos fraccionamientos y jardines en el pedregal de San Ángel [se refiere a Luis Barragán] y de ahí la idea de también construir en estas áreas la Ciudad Universitaria".¹

Recién llegado de Estados Unidos en marzo de 1941, Rivera invirtió prácticamente todo el dinero que había recibido en San Francisco como pago por el mural transportable de título *Pan American Unity The Marriage of the Artistic Expression of the North and South of the Continent* en la construcción del inmueble que nunca vería concluido.² En el fresco de California, el muralista plasmó en la parte central una representación extraordinaria de la diosa mexica Coatlicue. La ceremonia de la conclusión de ese mural tiene verificativo el 8 de diciembre de 1940, día en el que también contrae nupcias por segunda ocasión con Frida Kahlo, en esta ocasión al amparo de la legislación estadounidense.

Los terrenos sobre los que se asienta la edificación del Anahuacalli tienen una historia confusa. Unas versiones indican que Frida poseía ya una heredad en el pueblo de San Pablo Tepetlapa, la cual le regala o vende a Diego. Otras fuentes sugieren que Rivera seleccionó ese lugar debido a sus características orográficas, ya que la lava representa las entrañas de la tierra. Esta última postura ofrece una clave importante para el desarrollo conceptual del Museo: la lava cumplía con los requisitos metafísicos que le interesaba exponer al artista como parte de la identidad de su Templo.³

Si bien el presente texto tiene como tema principal el análisis de los mosaicos que decoran los plafones y el piso del observatorio del recinto, la selección del espacio físico y el concepto de la estructura son también importantes para entender su significación. Por tanto, haré referencia a algunas características que tienen relación directa con el proyecto iconográfico de los tableros. La primera es precisamente la ubicación del lugar. Cuando Diego eligió el sitio en el que realizaría la que sería la obra arquitectónica más importante de su vida, se inclinó por un paraje que en aquel entonces gozaba de una vista total de la cuenca de la Ciudad de México y de las montañas que la rodean. Un territorio extenso sin protuberancias, cubierto por la lava volcánica del Xitle. A la atención de Rivera no pasó desapercibida una circunstancia: Xitle en náhuatl se deriva de xictli, que significa ombligo. No es casualidad que en la actualidad el Xitle sea prácticamente el Cerro del Ajusco. La erupción de este volcán ocurrió en el año 400 a.C. y cubrió un radio de 80 kilómetros cuadrados, área que comprende las actuales delegaciones de Tlalpan, Coyoacán y Magdalena Contreras. Como es sabido, las lavas de esa erupción se vertieron sobre varios asentamientos

aborígenes, entre ellos ciudades importantes del Preclásico como Cuiculco. La tradición oral mesoamericana conservó tan aterrador acontecimiento y lo convirtió en parte de su metafísica primigenia. Cuando Rivera decide el lugar en que quiere comenzar la edificación de su pirámide, se inclina por las lavas que brotan de la tierra. Al respecto, cabe observar que éstas cuando secan adquieren un aspecto similar al de las vísceras humanas. El Anahuacalli sería entonces un majestuoso cordón umbilical que enlazaría al artista con las entrañas de la madre y desde luego con el inframundo debido a la dualidad que conllevan todas las cosas en la metafísica nahua.⁴

De lo anterior procede derivar también otra inferencia, Rafael López Rangel señala que Anahuacalli se traduce del náhuatl como "casa sobre tierra entre dos mares".⁵ Esto lleva a la deducción de que el Anahuacalli es el ombligo mismo, el xictli, ya que se encuentra en el centro. Por tanto, se trata del eje cosmogónico seleccionado por el artista para colocar a los dioses de los cuatro elementos dirigidos hacia los cuatro puntos cardinales desde el propio meollo del planeta. La edificación, al concebirse como "El Receptáculo Sagrado", estaba conceptualizada como un gran cuauxicalli.

En el ensayo ya citado de su hija Ruth, encontramos un párrafo que contiene, entre varias visiones, una metáfora literaria que aporta otra de las pistas para el contexto de las imágenes que se encuentran en esa estructura. La ingeniera-arquitecta describió al paisaje como: "el pedregal, Océano Volcánico, elemento térmico regulador y vivero de flora y fauna tradicional."⁶ Lo primero que cabe destacar es que describe aquella imagen con mayúsculas, lo que quiere decir que la propone desde los términos absolutos relacionados con lo divino y lo ulterior. Para analizar esa alegoría -Océano Volcánico- debemos tener en cuenta la dualidad de la lava, que al brotar es líquida y roja como la sangre humana y al secar se hace dura y grisácea como un esqueleto. Aquí entramos a uno de los temas predilectos del maestro Rivera: la energía de los contrarios y los aspectos de la dualidad. Por estar hablando del Anahuacalli, se entiende que dicha duplicidad está planteada desde una visión azteca y ejemplificada en la imagen de Ometecutli. Nos comenta al respecto Robelo: "Ometecutli (Ome, dos; Tecutli, señor. 'De los dos, el señor) es El Supremo Creador de todas las cosas. Así como los cristianos inventaron la Trinidad, los nahoas inventaron la Dualidad. Viendo que todo en la naturaleza se produce por un par, creyeron lógico hacer par a su primera divinidad, y por eso llamaron a Dios, Omeyod, 'Dualidad". Por su parte, Chavero señala: "Ometecutli significa 'Dos señores' o 'Señor dos', lo cual quiere decir, en su concepto, que el creador nahua era uno y dos a un mismo tiempo; uno, como la primera divinidad, dos para producir todo lo creado; de modo que un solo ser era al mismo tiempo dos, lo cual no se puede explicar de mejor manera que comparándolo con la idea de la trinidad cristiana".⁷

También cabe destacar del texto citado de Ruth otra postura que respaldaba su padre y la cual utilizó en gran número de sus obras públicas, incluida el Anahuacalli. Diego Rivera postulaba que la unión entre la ciencia y la espiritualidad era la conformación "absoluta" del ser humano; aquello que desde el cristianismo se conoce como cuerpo y espíritu y en el oriente como el yang-yin. Todas estas simbologías fueron usadas por el maestro para sustentar el punto de vista del ser doble. Aquí cabe hacer una genealogía de dicho ideario, viéndolo desde la educación positivista -la ciencia- y masónica -la metafísica- a las que desde niño fue expuesto Rivera y que finalmente conforman esta visión del mundo dual, que en la actualidad tanto tiene que ver con la física cuántica. Como ya se señaló, la metafísica está propuesta en la imagen "Océano Volcánico", mientras que la científica la encontramos en el "elemento térmico regulador y vivero de flora y fauna tradicional". Lo más interesante del asunto es que en la concepción de aquel paraje arquitectónico estaba ya incluida una idea modernísima: la de la sustentación ecológica del Pedregal, la cual se continúa posteriormente en los terrenos de la UNAM.

Para finalizar este análisis somero del sitio y del inmueble, sólo falta señalar que el Anahuacalli también explica otra connotación que lo relaciona con el símbolo de la montaña. Esta obra, al estar erigida sobre un gran solar de roca volcánica, se podía ver desde la distancia como una gigantesca mole pétreo. En las fotografías de la época luce como un monumento solitario en medio de aquel paisaje singular y da la sensación que describe Sahagún cuando divisa por vez primera el "gran Ku" o Templo Mayor.

Desde la concepción de las mastabas mesopotámicas, todas las masas piramidales han estado asociadas con las montañas y la simbología de éstas ha tenido un gran arraigo en todas las culturas. Nos comenta Cirlot: "La diferencia de significaciones atribuida al simbolismo de la montaña deriva, más que de la multiplicidad de sentidos, del valor de los componentes esenciales de la idea de montaña: altura, verticalidad, masa, forma. Del primero derivan interpretaciones como la de Teillard, quien equipara montaña con elevación interna o transposición espiritual de la idea de ascender. En la alquimia, de otro lado, se refieren casi siempre a la montaña hueca, cuya caverna es el horno de los filósofos."⁸ Con base en estos puntos de Cirlot hay que ver cómo Diego realiza en la concepción del edificio un sincretismo muy a su estilo, entre las ideas metafísicas occidentales y las aborígenes mexicanas, especialmente la nahua. Para este análisis cabe recordar que Rivera fue un hombre iniciado en la ritualidad rosacruz. En este sentido, el Anahuacalli merece efectivamente la acepción que da Teillard a la montaña. Al edificio se ingresa por un portón que da a un vano oscuro y húmedo, el cual nos conduce, si seguimos de frente, a una escalinata a través de la cual se llega a la parte más alta de la estructura. Simbólicamente, esto nos traslada a aquella "elevación interna" que describen y que también es utilizada por los masones, quienes además, incorporaron a su filosofía muchos de los aprendizajes que hicieron los alquimistas. En ese sentido, el Anahuacalli es también un "horno de los filósofos", ya que su estructura estaba guiada hacia la ritualidad para develar el conocimiento.

Pero la construcción puede ser interpretada desde otro punto de vista: el sincrético ya mencionado. He realizado un estudio de cómo esa obra se relaciona con Tláloc,⁹ pero no debe pasar desapercibida su correspondencia con Tlaltecútlí. Al respecto nos guía nuevamente Robelo: "Tlaltecútlí. (Tlalli, la Tierra; tecútlí, señor: 'El señor de la Tierra). Los cuatro dioses encargados de crear el mundo por el Ser Supremo Omotecútlí, después de crear el fuego, los cielos y el agua, crearon la Tierra, dándole el carácter de un dios bajo el nombre de Tlaltecútlí, 'Señor-Tierra'". Los mexicanos, al igual que en el mundo antiguo, consideraban a los seres en relación con cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego. También los adoraban considerándolos dioses, además de a los cuerpos celestes. Como diosa figuraba la Tierra simbolizada en la forma de una rana fiera, "con bocas llenas de sangre en todas las coyunturas, para representar que todo lo comía y tragaba".¹⁰

Diego se investió a sí mismo en "el principal sapo-rana", aludiendo primero a Tlaltecútlí y a su dualidad masculino- femenina, la cual, como ya describimos, tenían todos los dioses del panteón nahua. Un poco en reverencia y un poco en broma, el artista encarna a aquella "rana fiera... que todo lo comía y tragaba". Pero esta voracidad no debe verse solamente en la gula y en la redondez que causa, sino también como el apetito insaciable de conocimiento. Es esta perspectiva que asimismo da a su edificio una apariencia similar a la del monolito de Tlaltecútlí, la que se encuentra en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología (MNA). Ello, si bien la obra arquitectónica del artista es de una simbología y factura abstractas. El Anahuacalli, por tanto, es como ya lo señalamos: un cuauxicalli, una montaña, un xictli, además de un "horno de los filósofos" y la representación misma de Tlaltecútlí. Lo anterior explica por qué los cuatro puntos cardinales de la edificación están

consagrados a los cuatro elementos fundamentales. Entremos a continuación a las fauces de la tierra para ser devorados por aquel batracio de lava.

Una genealogía iconográfica

Por la complejidad que representan cada uno de los 23 mosaicos que adornan el edificio, no me será posible analizarlos todos en este breve ensayo. Por tanto, tomaré como ejemplo dos que han llamado mi atención y que están en estrecha correspondencia con la simbología ya explicada. Una vez que hemos sido engullidos por la construcción, entramos al interior de la montaña. Una embocadura tenebrosa y fría nos ha colocado en el primer salón. En el plafón de dicho espacio se encuentra representada la diosa Coatlicue, aquella que Diego pintó en el mural de San Francisco.

Todos los mosaicos de Diego Rivera fueron ejecutados utilizando un proceso por colado que él mismo inventó. La técnica clásica para realizar un mosaico -sea este de cualquier material- es por embutido. Esto es, se prepara el muro, se le aplica una argamasa adherente y uno a uno se van sumergiendo los elementos que conformarán el mosaico hasta lograr la figura y cromía deseadas. Este procedimiento es tardado, y sobre todo muy caro. Además, realizarlo en un techo resulta una labor sumamente incómoda. Aprovechando la cimbra que se colocaba para colar las lozas, Diego ideó que antes de que fuera vertido el concreto, se realizara una labor de la siguiente manera: el maestro hacía primero un boceto, éste se pasaba a un cartón que debía tener el tamaño total de la superficie que iba a ser intervenida y el cual era colocado con el diseño deseado sobre la cimbra de madera con el esbozo hacia arriba. Sobre el croquis se untaba una emulsión de cola que ayudaba a mantener en su lugar los elementos y se colocaba la pedacería de piedra siguiendo la imagen trazada. Para evitar que las rocas se movieran y se filtrara la mezcla, éstas debían estar colocadas de manera justa. Una vez realizada dicha labor, se vertía con todo cuidado el mortero para no mover el mosaico concluido. A continuación, se esperaba un tiempo razonable para que cuajara y posteriormente se retiraba la cimbra. El cartón, que debía tener cierto grosor para facilitar su desprendimiento, era finalmente retirado. Acto seguido, se lavaba la superficie y de ser necesario se retocaba. Estos retoques son visibles a simple vista y en algunas ocasiones fueron intervenciones bastante amplias.

Muchos de los mosaicos realizados bajo la dirección de Rivera -que se localizan en la planta baja y en el primer descanso de la escalera- fueron ejecutados en blanco y negro. La explicación para esta decisión, ya esclarecida aquí, se encuentra en el sentido de la dualidad precolombina; en los atributos contenidos en la concepción como contrarios-complementarios en sentido correcto: día-noche, luz-oscuridad y vida-muerte. Debemos añadir que esos mosaicos representan en su totalidad escenas relacionadas con el mundo prehispánico mexicana y mixteco; no hay en ellos ninguna alegoría relativa a los enfoques mestizos o de alguna cultura occidental.

El mosaico que nos recibe -como ya comenté- representa a la figura de otro monolito que se encuentra en el MNA: el de la diosa Coatlicue. Esta deidad metafísica tenía un extenso concepto filosófico en la cosmogonía riveriana. Dicho concepto se analiza a continuación para que el lector comprenda la vastedad representativa que encierran cada una de las alegorías pétreas del Anahuacalli. Si bien la recreación de Rivera no resultó exacta, se acerca mucho al original. El cambio más significativo se observa en la colocación de los "brazos" a manera de serpientes, que en la escultura mexicana están por debajo de la "cabeza". No creo que esta variación contenga un

significado específico, sino que Diego la decidió de esa manera para resolver un problema de composición.

Hay una circunstancia que ya he mencionado en otros textos y que debo traer a colación aquí: el hecho de que fue ese muralista, el autor que recuperó para el arte moderno la estética de las obras precolombinas. Rivera fue el primer creador en plasmar sobre un muro un monolito prehispánico, en los frescos de la SEP.¹¹

Otro sincretismo que concretó el artista guanajuatense fue una representación conciliatoria entre las máquinas y las deidades del mundo antiguo mesoamericano cuando las funde en un híbrido. Esa metáfora pictórica fue usada en tres ocasiones anteriores a la mencionada para representar a la diosa Coatlicue. La primera vez fue en un tablero de la SEP de título *El banquete de Wall Street*, obra que pintó en 1928. En dicho fresco, la diosa es una caja fuerte con dos alarmas, lo que induce a reflexionar sobre los millones de vidas que se pierden para que los magnates -que mantienen la hegemonía económica del mundo capitalista- amasen sus fortunas, ya que sus empresas están íntimamente relacionadas con el negocio de la guerra. En esa imagen, entre otros destacados capitanes de industria, encontramos a quien unos años más tarde sería su mecenas, John D. Rockefeller, en su momento el hombre más rico del mundo. "Su carrera empresarial fue controvertida; fue acusado de practicar monopolio y fue delatado por periodistas e investigadores. A la familia Rockefeller se le vinculó con el estallido de las dos guerras mundiales en pos de obtener beneficios económicos por la venta de armas y afines".¹² Y no debe quedar ninguna duda que fue por esta razón que la escena está presidida por Coatlicue. Años más tarde, en 1932, presentó a esa diosa mexicana como parte de una línea de armado de la compañía Ford Motor Company. En relación con este enfoque escribió Betty Ann Brown: "The artist's portrayals of the goddess Coatlicue, however, convey more ambiguous messages. At the Detroit Institute of Arts, Rivera portrayed the ominously powerful Coatlicue, earth goddess and mother of Huitzilopochtli (who was the patron war god of the Aztecs) in a radically different environment, with, one would assume, different intentions. Coatlicue's image is convert; only someone quite familiar with the Aztec sculpture of the goddess would recognise her in the mechanised form of the assembly line scene".¹³

Desde aquella alegoría, debemos ver a esa diosa como una advertencia. La máquina debería ser, como lo proponía Rivera, una herramienta para liberar al obrero de la esclavitud y proporcionarle el tiempo libre necesario para que se cultivara en el sentido clásico de la palabra. Pero al muralista no le pasó inadvertida la deshumanización que el excesivo maquinismo podía traer, ya que años más tarde hace un homenaje a quien observó este fenómeno de manera menos romántica: Charles Chaplin. En el año de 1936, ese cineasta británico concretó una obra maestra, *Modern Times*, en la que presentó la problemática obrera que se gesta como resultado de la creciente maquinización. A manera de respuesta para el mensaje de Chaplin, Rivera presenta una tercera versión de su imagen de Coatlicue. Ya no se trata de la caja fuerte en que se guarda el dinero de la guerra ni de la madre liberadora; ahora es una simbiosis que tiene que ver más con la representación original: la nahua.

En el año de 1940 -tras haber sido desterrado veladamente de suelo estadounidense- el muralista fue invitado a pintar un fresco en presencia del público. En dicha obra -realizada en diez segmentos móviles- Rivera trazó una línea entre las dos américas. La que corresponde a los pueblos latinos quedó vinculada con su pasado histórico, esto es fundacional. La anglosajona quedó atada a la explotación de la tierra y al desarrollo de la tecnología, en donde el petróleo es el detonador del influjo capitalista. Al centro, dicho mural nos presenta como efigie dominante a la diosa Coatlicue,

esta vez en su acepción dual: la dadora de la vida y la engendradora de la muerte. ¿Pero quién era esta Señora? Chavero nos ofrece la clave:

Este ídolo representa a la diosa tierra: esa deidad es Cihuacóhuatl, la mujer culebra, progenitora del primer par de donde desciende la humanidad; es Coatlicue, la de la enagua de culebras; es Cihuatéotl, el dios mujer. En efecto, el ídolo representa a una mujer, como se comprueba por sus pechos, y así era el dios mujer Cihuatéotl. La parte superior es la cara de una culebra, cuyo cuerpo se enreda con el de la mujer, terminando su cola en la parte inferior. La culebra enroscada en la mujer nos da el otro nombre de la diosa tierra; Cihuacóatl. La enagua está elegantemente adornada de borlas y plumas y puede decirse que es un tejido de culebras, el cual nos expresa el otro nombre: Coatlicue, la de la falda de culebras. (...) Así pues, Coatlicue es la tierra en la noche cuando el sol se encuentra hundido y en el horizonte aparece Quetzalcóatl ya como estrella de la tarde, ya como lucero de la mañana. Esta dualidad que se manifiesta en las dos cabezas de culebra que se ven una a cada lado sobre un tecpatl [voz que significa cerro; pensemos en el recinto desde la perspectiva de la montaña ya explicado], símbolo de aquel dios.¹⁴

Ésta es la figura a la que alude el artista en el mosaico del Anahuacalli. Sin embargo, resulta curioso que la haya despojado de toda relación con el mundo moderno, analogía que Rivera venía proponiendo durante décadas para realizar una representación "oficial" mexicana. Con todo, ese enfoque tuvo un propósito: recuperar la esencia de la deidad desde su postura metafísica fundacional. Por estar ubicada en el recibidor y por tratarse de un ídolo que personifica a la tierra, lo que el artista propone es que vamos a penetrar a una heredad religiosa. Al representar a "la tierra en la noche", se especifica que ingresaremos por un pasadizo en tinieblas, como sucede, a través del cual al ascender nos encontramos en el observatorio desde donde logramos atisbar el horizonte en un radio de 180°. Ahí podremos -o podíamos, antes de tanta contaminación- observar a la estrella de la tarde y al lucero de la mañana. Hay que tener presente, según se cuenta, que dichos cultos solares los realizaba ya Diego desde sus años europeos. Por ello le dictó en sus *Memorias* a Loló de la Torriente: "Un bien educado y amigable inspector nos fue a buscar personalmente con los respectivos formatos de solicitud [para solicitar ser residentes de Brujas en 1909], una de cuyas preguntas se refería nuestra creencia religiosa. (...) Respondimos con un amistoso 'muchas gracias, señor', y procedimos a llenar el espacio en blanco con las palabras 'adoradores del sol'. El inspector no mostró sorpresa alguna. (...) -Está bien caballeros [Rivera iba acompañado por su amigo Enrique Friedman o ¿Fryeman?]-dijo- que ustedes, como en muchas de las más antiguas culturas, adoren al necesario cuerpo astral, fuente de vida en la Tierra. Su religión es mucho más antigua que el cristianismo. Será protegida de acuerdo con la ley de nuestra nación democrática".¹⁵ Si bien no sabemos si este hecho sucedió, de lo que tenemos datos duros es de que en 1922, Diego junto con el arqueólogo Manuel Gamio y otras personalidades se reunían al atardecer o al alba en la Pirámide del Sol en Teotihuacán para presentarles sus respetos al astro.

Otro aspecto que hay que tomar en cuenta en esta representación de Coatlicue es que la deidad es una diosa que limpia. Recordemos la leyenda que recogió el fraile Bernardino de Sahagún: "Que hay una sierra que se llama Coatepec [Cerro de Culebra] junto al pueblo de Tula, y allí vivía una mujer que se llamaba Coatlicue, que fue madre de unos indios que se decían Centzonhitznahua [de la voz Centzontli, cuatrocientos], los cuales tenían una hermana que se llamaba Coyolxauhqui; y la dicha Coatlicue hacía penitencia barriendo cada día en la sierra de Coatepec, y un día acontecióle que andando barriendo descedióle una pelotilla de pluma, como ovillo de hilado, y tomóla y púsola en el seno junto a la barriga, debajo de las naguas y después de haber barrido (la) quiso tomar y no la

halló de que dicen se preñó [de su hijo Huitzilopochtli]" .¹⁶ Agrega sobre el caso Manuel Aceves: "A la letra, Huitzilopochtli quiere decir 'colibrí de la izquierda y, como sol que era, también precioso izquierdo. El lado siniestro le viene del camino que sigue el astro, que es de oriente a poniente, lo que lo coloca en semejante posición" .¹⁷ Así, lo que hizo Rivera fue apropiarse del mito y desde luego de la diosa. Cabe recordar que esa deidad realizaba a manera de penitencia el aseo de los templos. Esto debe entenderse de la siguiente manera: al entrar y ser recibidos por esta imagen, ella cumplirá con su misión metafísica, su razón fundacional de ser: limpiar a todo aquel que entre en aquella cámara, en la que se encuentra su representación.¹⁸ Pero esta limpieza debe estudiarse desde la perspectiva del despojo: invita a los visitantes a quitarse los atavismos terrenales con los que hayan llegado para ser iniciados en el conocimiento absoluto.

Por otro lado, Rivera colocó a Coatlicue en una serranía, la del Xitle-Anahuacalli, en donde se construyó la primera pirámide del mundo moderno. En esa imagen se simbolizarán muchos de los paradigmas de la religión originada en la mítica Aztlán, espacio en donde de manera clara se recuperan no sólo los aspectos iconográficos del culto de aquel pueblo sino su ritualidad. Ahí el arquitecto edificó un templo que además quedó dedicado, entre otras muchas omnipotencias, a las serpientes -en más de una metáfora, no solamente como Quetzalcoatl- que abundaban en aquel pedregal. Así, esa imagen remite por analogía a la metáfora de que el santuario de Diego está en íntima relación con Coatepec, y que, por tanto, la Ciudad de las Artes es la nueva Tula.

Sobre los toltecas comentó Miguel León Portilla: "Conviene advertir desde un principio algo que sin duda tiene importancia para el estudio de los textos nahuas en los que se conserva lo más elevado del pensamiento teológico de los tlamatinime. El punto es que tanto en los *Anales de Cuauhtitlán* como en los textos de los informantes de Sahagún [ambos libros de cabecera de Diego], se atribuye siempre un origen tolteca a las más hondas y abstractas especulaciones acerca de la divinidad. (...) ¿Se trata de un mero símbolo con el que se pretendió subrayar lo antiguo y estimable de aquel saber acerca de lo divino? Porque es cierto que para los nahuas del periodo inmediatamente anterior a la Conquista -aztecas, tezcocanos, etc.- la toltecáyotl (toltequidad) llegó a implicar lo más elevado y perfecto en todas las artes y ciencias, hasta hacer que la palabra toltécatl se convirtiera en sinónimo de sabio y artista" .¹⁹ El Anahuacalli se pensó, entonces, como un receptáculo de la toltequidad. Ahí se concentraría todo el conocimiento, el antiguo y el moderno. Se trataría de un espacio diseñado para que los nuevos tlamatinime pudieran filosofar.

Dentro de las tesis aquí propuestas, se encuentra una que interesa afianzar y que está ligada a la imagen de Coatlicue. En el proyecto del Anahuacalli su diseño respondió al de un monumental cuauxicalli. Para explicar ese enfoque cabe observar que la colocación de los mosaicos en la primera planta y el descanso de la escalera no quedaron dispuestos de manera fortuita. Todos tienen un significado preciso y se encuentran interrelacionados, lo que permite analizarlos como un libro precolombino. Dicho códice pétreo puede ser leído de izquierda a derecha o viceversa, e igualmente de arriba a abajo y al contrario. Rivera tenía dominada esta manera de concepción plástica, ya que había aplicado dicho principio en varias de sus obras murales. En este caso, por estar escribiendo sobre sólo dos tableros que se encuentran en secuencia ascendente -de la entrada al descanso de la escalera- seguiré el orden de ingreso para analizarlos. Por razones de extensión tendré que omitir el estudio del salón ubicado frente a aquel en que reposa la Coatlicue (cuyo mosaico tiene que ver con el nacimiento y la consagración de su hijo Huitzilopochtli). Por tanto concentraré la atención en el que cubre el techo de la escalera y que aporta la clave para entender porqué el edificio es un recipiente sagrado. En esta imagen nos encontramos con dos corazones, que en voz nahua se

nombran yólotl. Explica Felipe Solís, al describir una magnífica representación de yólotl encontrada durante las excavaciones realizadas en la calle de República de Venezuela:

La figura representa un contorno amigdaloides y en el extremo inferior, aprovechando la superficie redondeada, aparece un rostro fantástico, integrado por ojos circulares rodeados de grandes cejas curvas que rematan en un elemento a manera de voluta; la placa bucal semeja una bigotera de la cual emergen cuatro enormes colmillos curvos. (...) Estas características fisonómicas ya las conocíamos, pues se presentan en abundancia en los tecpatl o cuchillos de sacrificio, los cuales pierden la concepción de material inerte de piedra para cobrar vitalidad. Entendamos que los artistas otorgaban simbólicamente la vida al darle un rostro al corazón. (...) Al centro de ambas caras ovoidales aparecen círculos incisos con una línea recta que los divide por la mitad, o con círculos más pequeños inscritos en su interior. (...) Estos representan los ojos sagrados, uno abierto y el otro cerrado, el día y la noche, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, que se conectan a través del sacrificio humano en el que se extrae el corazón, que es el alimento necesario para la continuidad de la existencia de todo lo creado.²⁰

Para entender al Museo Anahuacalli como un gran receptáculo hay que notar que en la planta baja no existe ningún vano -salvo la entrada- que conecte con el exterior. De hecho, en ese nivel los tragaluces -que devoran la luminosidad- están cubiertos por una piedra amarilla, color que es símbolo del inframundo y de uno de los ríos del Mictlán. Dicha situación contrasta drásticamente con los pisos superiores que están iluminados profusamente, algunos incluso al aire libre. El contexto no es casual porque el autor buscó la ilusión de oponer al mundo subterráneo con el de la superficie y celestial. Pero las galerías inferiores, al estar cerradas, también representan un cuenco. Esto se explica desde la palabra misma. Solís señala que "los cuauhxicallis [fueron] recipientes utilizados como depósitos de ofrenda y de alimento para los dioses, cuyo nombre proviene de las palabras jícara y águila; es decir, vaso sagrado del sol".²¹ Se sabe que el alimento más significativo eran los corazones de los sacrificados, como los que plasmó Rivera. Robelo por su lado agrega: "Cuauxicalli. (Cuauili, águila, xicalli, jícara o vaso: 'En la jícara o vaso de las águilas'. -Si el primer elemento es cuauhitl, árbol, madera, el nombre significa: 'En el vaso de madera.') Nombre de los edificios 15°, 16°, 25° y 36° de los 78 en que estaba dividido el templo mayor de México".²² Como se aprecia, los conceptos de cuenco y edificio estaban relacionados de manera directa. Por lo tanto, el edificio que creó Diego es un tetl (piedra) xicalli (vaso), un vaso de piedra o un gran recipiente que recibe la sangre de los corazones para que el mundo pueda continuar su camino. Sin embargo, no hay que olvidar, como ya expusimos, que también se trata de un adoratorio solar. La oposición de los contrarios a los que hace referencia Solís "el día y la noche, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte" está dada por una alegoría muy interesante. Si se observan los corazones en el plafón, se aprecia que se encuentran como si representaran el símbolo yang-yin oriental. Pero Diego no deseaba hacer referencia a aquella cultura sino a la dualidad de todas las cosas vista desde la filosofía náhuatl.

Los mosaicos en coautoría

Existe un detalle que no podemos dejar fuera: cuando Rivera comienza la construcción del Anahuacalli en 1941, durante muchos años el edificio más alto de la Ciudad de México había sido el de La Nacional -hasta 1944- diseñado por Manuel Ortiz Monasterio. Como se recordará, se trata de una construcción en estilo *art deco* realizada entre los años de 1930 a 1932. El tamaño del

Anahuacalli, si bien no era tan colosal, no quedaba atrás en apariencia volumétrica. De hecho, puede establecerse una cierta correlación entre ambas construcciones.

Para finalizar este texto, quisiera hacer una reflexión relacionada con el resto de los decorados del edificio. Diego Rivera y Juan O'Gorman fueron colaboradores cercanos desde 1929, asunto que sin duda merecería otra investigación. Lo que importa es que cuando comienza la construcción del Museo Anahuacalli, Rivera y O'Gorman ya habían trabajado juntos durante más de diez años. Asimismo, la conclusión de esa construcción llevaría otros quince. Podemos imaginar las pláticas y disquisiciones que hicieron para concebir todo lo que se ha mencionado en este escrito, más lo que no se ha podido incluir. Solamente para asomarnos a lo que ha quedado en el tintero, cabe citar un pasaje que escribió otro de los biógrafos de Rivera, Bertram D. Wolfe:

Sobre el terreno sepultado bajo los detritos petrificados de un volcán muerto ha mucho tiempo, sin ningún rasgo topográfico relevante visible en los alrededores, elévase el templo monumental dominando el árido paisaje. (...) Los techos están incrustados con mosaicos de vivos colores, diseñados por el artista en formas abstractas derivadas del arte precortesiano. La decoración escultórica, también debida a la mano del pintor, se inspiró en cabezas colosales de serpientes, de abiertas fauces y curvos colmillos, que aparecían en las pirámides aztecas y toltecas. (...) Otros recintos del extraño edificio ostentan nombres tales como la Cámara Nupcial, la Sala de los Reyes, la Sala del Temazcal Sagrado, la Sala del Baño Purificador y así por el estilo.²³

A la muerte de Rivera en el año de 1957, la construcción del Museo Anahuacalli se encontraba con un avance de apenas sesenta por ciento. Pero existían ya los planos catastrales firmados al alimón por Rivera y O'Gorman y por lo menos un centenar de dibujos realizados por Diego. En ellos se puede seguir el día a día de los elementos que aumentaba o retiraba de la edificación. En su mayoría, esos bocetos continúan inéditos y están dispersos en las colecciones de los museos Anahuacalli y Frida Kahlo, en la Casa Museo Diego Rivera de Guanajuato y en el Museo Rafael Coronel de Zacatecas y otros, unos pocos, en colecciones particulares. También contamos con una veintena de acuarelas y dibujos realizados para prefigurar los mosaicos del edificio, lo que permite constatar que Diego tenía ya conceptualizada su totalidad: la parte plástica y la arquitectónica. No subsisten diseños para la planta baja, sino para secciones que el artista no vio terminadas. Esto es importante, ya que después de la muerte de Rivera fue Juan O'Gorman el director de la obra y quien terminó por resolver los problemas que se presentaron en los mosaicos restantes. Cabe recordar que todavía en el año de 1955, estando ya Diego diagnosticado con cáncer, escribía desde Moscú sendas cartas a su hija Ruth y a su entonces esposo, el arquitecto Pedro Alvarado Castañón. Esas misivas contienen especificaciones claras para las pendientes de las lozas y para que la estructura pudiera soportar el peso del gigantesco techo.

Del texto de Wolfe procede destacar otro punto muy importante: "Los techos están incrustados de mosaicos de vivos colores". Aquí debe observarse que no habla de los colados bicromos como los que analizamos páginas atrás, sino de otros que se elaboraron en una amplia gama tonal. Efectivamente, en el Museo encontramos a partir del primer piso mosaicos hechos con pedacera de piedra de distintos colores traída de Taxco, en el estado de Guerrero. Este hecho tiene que ver con otra idea relacionada con la metafísica. Los murales de la planta baja son monocromos, ya que en ese espacio nos encontramos en el reino de Coatlicue, en el interior de la tierra. En ese reino no hay luz y los colores son resultado del reflejo de la luminiscencia sobre la materia. Esto habla nuevamente del ascenso. En la penumbra no hay cromía. Pero conforme nos vamos remontando a

las alturas, abandonamos el reino de la Diosa Tierra para llegar al del Lucero de la mañana, Quetzalcóatl. Recordemos que se trata del enviado que nos viene a traer la Luz -el conocimiento-, en el sentido de la visión que aporta un Guía.

Quisiera concluir con una cita del autor de tan extraordinario proyecto, Diego Rivera:

Parece que José Clemente Orozco pudo tener razón el día que vio mi construcción. Le interesó visiblemente y dijo que le gustaba. Cuando salimos de allí, tocando las piedras con las palmas de las manos, me dijo: 'Usted, por lo menos, va a poder estar seguro de haber hecho algo que dure'. Confieso que la duración en el tiempo no me interesa. Lo único que busco y me da placer es la vida de las formas en el espacio, en el instante mismo en que se establecen, concretas y tangibles, sus relaciones armónicas. La duración más allá es para mí únicamente una cuestión impersonal y abstracta que puede justificar el empleo de mi esfuerzo y, sobre todo, el de los magníficos albañiles y canteros que lo hacen posible, en relación con el lugar que ocupamos y que ocupa la obra en el espacio y en el tiempo, pero no me concierne como motivación de mi arte plástico.²⁴

NOTAS

¹ Rivera, Ruth, "La Ciudad de las Artes". En varios, *Anahuacalli*. Museo Diego Rivera, Revista Artes de México, números 64/65, año XII, 1965, p. 16.

² Un interesante texto sobre la obra del muralista en San Francisco es: Zakheim, Masha, *Diego Rivera en San Francisco*, CNCA, Colección Círculo del Arte, México 1998, 78 páginas.

³ Tanto Martha Zamora como Hayden Herrera afirman que Frida Kahlo tenía ya una propiedad en la comarca. Ver: Zamora, Martha, *Frida, el pincel de la angustia*, edición de la autora, México 1987, 407 páginas. Herrera, Hayden, *Frida. A Biography of Frida Kahlo*, Harper and Row, Estados Unidos, 1983. 507 páginas. Pero los documentos que se encuentran resguardados en el Museo Casa Diego Rivera de Guanajuato nos dejan observar que Rivera fue adquiriendo los terrenos directamente a los comuneros.

⁴ Los datos toponímicos y topográficos fueron tomados de Álvarez Rogelio, José, director, *Enciclopedia de México*, Sebaca International Investment Corporation, Estados Unidos, 1996, tomo 14, p. 8113. Y http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi_volcanes/ajusco.htm

⁵ López Rangel, Rafael, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, SEP/Dirección General de Publicaciones y Medios, México 1986, p. 34.

⁶ Rivera, Ruth, *op. cit.*, p. 16.

⁷ Robelo, Cecilio A, *Diccionario de Mitología Náhuatl*, Editorial Innovación, México, 1980, p. 315.

⁸ Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Nueva Colección Labor, Editorial Labor, Barcelona, 1982, p. 308.

⁹ Varios autores, *Diego Rivera coleccionista*, MUNAL/CNCA/INBA. México 2008. 135 páginas. Texto: Diego Rivera: Idólatra páginas 18-41, por Juan Rafael Coronel Rivera.

¹⁰ Robelo, Cecilio A., *op. cit.*, p. 583.

¹¹ Para quien quiera ahondar en el tema puede leer el texto "Dolores Olmedo: coleccionismo y generosidad", por Juan Rafael Coronel Rivera, en *Museo Dolores Olmedo*, ediciones del Museo Dolores Olmedo, México 2007, 295 páginas.

¹² http://es.wikipedia.org/wiki/John_D._Rockefeller

¹³ Brown, Betty Ann, "The Past Idealised: Diego Rivera's Use of Pre-Columbian Imagery", en varios, *Diego Rivera A Retrospective*, W. W. Norton & Company. New York 1986, pp. 142 y 143.

¹⁴ Robelo, Cecilio A., *op. cit.*, pp. 108-109.

¹⁵ Varios. Diego Rivera, *Palabras ilustres 1886-1921*, editorial RM/Museo Casa Estudio Diego Rivera, tomo I, España, 2007, p. 242.

¹⁶ Sahagún, Bernardino de, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, editorial Porrúa, colección "Sepan cuantos..." número 300, México, 1979, p. 191.

¹⁷ Aceves, Manuel, *Alquimia y mito del mexicano. Aproximaciones desde la psicología de C. G. Jung*, Grijalbo, México, 2000, p. 82.

¹⁸ Aquí debemos hacer alusión a un paralelismo que se da entre las religiones azteca y católica, si comparamos las atribuciones de Coatlicue y San Cristóbal, relacionadas con la limpieza.

¹⁹ León-Portilla, Miguel, *Filosofía náhuatl*, UNAM-IIH, México, 1979, p. 148.

²⁰ Solís, Felipe, *Gloria y fama mexicana*, Smurfit Cartón y Papel de México/Museo Franz Mayer, México, 1991, pp. 25 y 26.

²¹ *Ibidem*, pp. 149-151

²² Robelo, Cecilio A., *op. cit.*, p. 141.

²³ Wolf, Bertram D, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, editorial Diana, México, 1994, p. 298.

²⁴ Varios, Diego Rivera. *Palabras ilustres 1886-1921, op. cit.*, p. 115.

LOS TESOROS GRÁFICOS DEL ANAHUACALLI

Alicia Azuela Cuevas

PODEMOS AFIRMAR SIN MIEDO A EQUIVOCACIÓN QUE EL TESORO MÁS valioso con que cuenta el Museo Anahuacalli lo conforman los once cartones y bocetos para murales realizados por Diego Rivera a lo largo de su fecunda carrera artística. Además del interés documental que despierta este conjunto de dibujos por ser registro del proceso creativo precedente a la elaboración de un fresco, poseen un enorme valor estético que da cuenta de distintas etapas de la actividad creativa del muralista.

Rivera fue un dibujante nato, cuyas facultades y pasión por esta forma de expresión se manifestaron desde muy temprana edad. Pudo encauzar y explotar esas habilidades gracias a la sólida formación artística que adquirió como estudiante de artes plásticas en la Academia de San Carlos en México (1898-1905), su activa participación en las vanguardias europeas, así como los amplios conocimientos sobre la tradición artística occidental que el pintor adquirió a lo largo de los catorce años que vivió en el viejo continente (1907-1921).

Ya de vuelta en México, en 1921, sus enormes dotes como dibujante y su formación artística fueron definitivos para su incorporación al naciente muralismo mexicano. Entre los dibujos más bellos de Diego Rivera sobresalen los que ejecutó para la elaboración de su pintura mural. De acuerdo con Ellen Sharp, al igual que en el caso los grandes maestros renacentistas y barrocos, "al crear sus composiciones hacía uso del dibujo a la manera clásica: primeras ideas, bocetos, estudios de composición, estudios de figuras individuales y los cartones de tamaño natural".¹ Este complejo proceso deriva de las peculiaridades técnicas, las tareas compositivas y las características formales de la pintura al fresco. Dado que la aplicación de esta técnica demanda que el artista trabaje con rapidez sobre el yeso fresco, ya que una vez seco es muy difícil hacer cambios, es necesario alterar el proceso de elaboración que correspondería a un cuadro normal. En vez de partir del centro de la composición, el artista debe avanzar de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha de la superficie pictórica para evitar escurrimientos, además de dividir en tareas el proceso de elaboración para evitar que el muro se seque antes de ser concluido. En este género, son precisamente los estudios preliminares los que le permiten al pintor tener una idea previa, clara, precisa y de conjunto sobre el asunto que va a plasmar. Es por este motivo que los dibujos previos a la elaboración de un mural suelen ser una de las pruebas más contundentes de las habilidades técnicas y compositivas del autor. Los cartones reúnen las características de una obra terminada. En particular demandan precisión y capacidad de síntesis para preparar las etapas creativas, las características compositivas, el espíritu de la obra y el ánimo de los personajes. Por ello, en la serie de dibujos preliminares el artista plasma su sello personal y hace alarde de sus habilidades como diseñador y dibujante.

La obra

Los dibujos de Diego Rivera que están en la colección del Anahuacalli corresponden a una serie de murales que el artista pintó en México y Estados Unidos. En ese recuento destacan el del Palacio de Cortés en la ciudad de Cuernavaca, *Historia del Estado de Morelos. Conquista y Revolución*, de 1930, y los de 1933, *El retrato de América* en la New Worker's School y *El hombre en el cruce de los caminos* en el Rockefeller Center, ambos en Nueva York.

Del trabajo en el Palacio de Cortés proceden dos cartones de tamaño natural: uno con el retrato de Morelos y el otro con las imágenes de la Patria y Emiliano Zapata. También tienen ese mismo origen

el boceto del proyecto general para el mural *Historia de Morelos. Conquista y Revolución* y el cartón para la grisalla *El encuentro de Hernán Cortés con los tlaxcaltecas*.

El par de cartones *Revolución* (carbón/papel 30 x 120 cm) y *Retrato de Morelos* (carbón/papel 140 x 65 cm) forman parte de los frisos *Independencia 1810* y *Revolución 1910* que decoran, respectivamente, las partes externas e internas del arco escarzano que divide el corredor que conduce a la galería exterior del segundo piso, donde se encuentra el conjunto mural. Estos espléndidos dibujos son una muestra representativa de la manera en que Rivera incorporó con habilidad la pintura a ese edificio, adaptando la composición y la forma de la imagen al espacio arquitectónico. En el dibujo *Revolución* aparecen las representaciones de la Patria y de Zapata al centro del arco, reclinadas a los lados de un mazo de maíz en cuyo atado se lee el lema zapatista "Tierra y Libertad". Ambos personajes circundan y abrazan el contorno del arco superior con sus alargadas piernas. Mediante un sutil juego de proporciones y efectos visuales, el pintor logró utilizar la desproporción entre el torso y las extremidades inferiores para darle elegancia a sus figuras y a la vez ligereza al propio arco escarzano. Diego tomó estos motivos de la obra que había realizado en la Secretaría de Educación Pública, donde por primera ocasión utilizó ese recurso de origen renacentista, basado en la idea de integrar la pintura al espacio arquitectónico y a la inversa. Precisamente con los mismos motivos en que se inspiró para el friso *Revolución 1910*, Rivera adornó uno de los arcos del patio grande de la SEP. La factura de la imagen de la Patria y de los retratos de Zapata y de Morelos es excelente. Esas tres pinturas fueron construidas basadas en líneas continuas bien definidas cuya economía de trazos captura la esencia de la personalidad de ese par de héroes y reafirma el ambiente de dignidad que finalmente tienen los frisos terminados.

El encuentro de Cortés con los tlaxcaltecas (carbón/papel 205 x 100 cm aprox.) forma parte de la serie de 11 paneles realizados en grisalla dedicados al tema de la conquista militar y el asentamiento colonial. La imagen retrata el momento en que Cortés y el jefe tlaxcalteca Xicoténcatl sellan con un apretón de manos su alianza para combatir a los aztecas, mientras la Malinche, al centro, consagra esta unión que representa al mestizaje. Ambos jerarcas están acompañados por sus guerreros: los españoles vestidos con sus armaduras y con sus espadas metálicas depuestas, y los tlaxcaltecas ataviados con suntuosos trajes. Como el resto de las grisallas, este dibujo es de menor escala y tuvo la función de decorar la parte posterior del mural con escenas que redundan o describen a detalle algunas de las imágenes principales. Como su nombre lo indica, esa pintura es de color gris para dar la apariencia de piedra. Al igual que las cualidades pétreas de las imágenes, esa composición tiene la volumetría y el peso propios del alto relieve, cuyo fondo bidimensional contribuye a resaltar el cuerpo de las figuras logrado a base de trazos sintéticos y recortados con los que se describen minuciosamente los atuendos tanto de los conquistadores como de los guerreros tlaxcaltecas.

El proyecto para la *Historia de Morelos* (lápiz/cartulina 33 x 190.5 cm) muestra con claridad las intenciones plásticas y temáticas del pintor: "integrar el movimiento de las figuras al ritmo de la arquitectura y el movimiento de la historia en el tiempo y en el espacio al movimiento del paisaje ascendiendo de los valles a las montañas"² y por ese medio narrar un episodio de la historia mexicana que va de la Conquista española en 1521 a la lucha revolucionaria zapatista en 1911. Rivera representó este largo y complejo pasaje en una serie de cuadros intitolados como sigue: *La batalla de aztecas y españoles*, *El cruce del barranco*, *La toma de Cuernavaca*, *La posesión de las tierras de Cuernavaca*, *La construcción del Palacio de Cortés*, *La plantación de azúcar en Morelos*, *La nueva religión* y *Revolución*.

El proyecto para este fresco ofrece una vista de conjunto de las ocho partes que cubrirían los muros norte, este y sur de la galería exterior del segundo piso. El ciclo temático se desarrolla de norte a sur, y la narración de los acontecimientos históricos sigue un orden cronológico intercalado con escenas de época, como *La plantación de azúcar en Morelos* o *La nueva religión*. En ambas escenas se denuncia la explotación económica y social y la sujeción ideológica a la que sometieron los conquistadores a la población nativa.

De acuerdo con el artista, los episodios históricos que narra en dicho fresco fueron tomados directamente de los textos de Bernal Díaz del Castillo y de fray Bernardino de Sahagún. Aunque en su momento Rivera lo negó, sus críticos señalan que esas composiciones tienen el sello del historiador estadounidense William H. Prescott y de su leyenda negra antihispana.

Entre el proyecto para el mural en cuestión y la obra concluida hay diferencias pequeñas, especialmente en cuanto al desarrollo temático. Sin embargo, en el esquema compositivo no encontramos cambios sustanciales. La voluntad de adaptar la superficie pictórica al contexto arquitectónico determinó la estructura formal, las proporciones, el tipo de perspectiva y hasta el orden de la narración. En el desarrollo de todas estas propuestas se refleja el orden mental y la capacidad de síntesis conceptual y dibujística que caracterizaron a Rivera.

D.W. Morrow el embajador de Estados Unidos en México, fue quien le encargó a Diego Rivera que pintara este mural en el Palacio de Cortés³ para donarlo al pueblo de Morelos. Por ello, aunque le dio libertad al pintor para elegir el tema y la forma de las pinturas, le pidió que tratara asuntos de interés común para los morelenses y que tuviera especial cuidado de no herir sensibilidades políticas. Obedeciendo dicho mandato, antes de iniciar la obra, Diego le envió a Morrow los croquis para la pintura mural, y se solicitó a Genaro Estrada, subsecretario de Relaciones Exteriores, el permiso para que se pintara en un espacio público como era el Palacio de Cortés.⁴

Rivera propuso el tema de la Conquista, "precisamente para hacer ver al pueblo el significado de toda conquista, provenga ella de Madrid, de Londres, de Washington o de cualquier otro lugar".⁵ Aunque el pintor declaró que Morrow no estuvo del todo de acuerdo con las ideas expresadas en el fresco, quedó satisfecho con la calidad artística⁶ pues el fin último era donar a México una obra de arte. Seguramente, a aquel diplomático no le resultó inaceptable el contenido político del mural, pues para referirse al colonialismo en general se muestra el caso de España, un imperio caído, y no el de Estados Unidos, potencia imperialista que Morrow logró representar con éxito como embajador.⁷

El Hombre en la encrucijada

El Museo Anahuacalli cuenta con dos cartones y un dibujo acquarelado correspondientes al desaparecido mural *El Hombre en la encrucijada* que debió adornar el vestíbulo del edificio Radio City Music Hall en el Rockefeller Center. El valor artístico y testimonial de estos cartones es invaluable por dos razones: porque son el vestigio de una obra destruida por motivos políticos y por contar con las cualidades de un dibujo de mediana y gran escala de excepcional calidad artística.

El 2 de noviembre de 1932, Diego Rivera firmó el contrato para decorar con murales el vestíbulo principal del que sería el edificio del Radio Corporation of America (RCA). En ese proyecto también se iban a incluir obras de los pintores José María Sert y Frank Bangwyn, quienes debían ocuparse

respectivamente de representar "El desarrollo de la fuerza técnica del hombre" y "Las relaciones éticas de la humanidad". En un documento fechado el 30 de septiembre de 1932, se especificó con claridad el tipo de interpretación que debían darle los tres pintores al tema principal, "Nuevas fronteras": "No deben ser ilustraciones, debe dominar la cualidad filosófica o espiritual. Queremos la sugerencia de una idea. Queremos pinturas que logren hacer que las personas se detengan y piensen hacia adentro y hacia arriba. No estamos interesados en que estas pinturas tengan detalles de hechos o eventos, preferimos, esperamos, que estimulen no sólo el despertar material sino el espiritual".⁸

A Rivera se le propuso arrancar de esos lineamientos y referirse al Hombre y a sus tareas constructoras relacionadas con cualquier civilización agrícola, industrial o artesanal. El pintor eligió como tema concreto "El Hombre en la encrucijada", y su patrocinador, Nelson Rockefeller, aceptó esa propuesta inicial. La relación entre Rivera y Rockefeller no era nueva: en diciembre de 1931 se había abierto una exitosa retrospectiva del pintor en el MoMA, muestra con la que se inauguró dicho museo cuyo principal patrocinador era también la familia Rockefeller. Los Rockefeller estaban alertas sobre las inclinaciones políticas del pintor y sus supuestos alcances. En una carta enviada por Frances Pain a la señora Rockefeller, le señaló que "no obstante ser rojo Rivera, al ser el arte su prioridad es posible mediatizarlo mediante contratos y distinciones".⁹

Nelson Rockefeller y su madre, la coleccionista de arte Abby, siguieron de cerca el desarrollo de la obra. Sin embargo, responsabilizaron a la firma encargada de construir el conjunto arquitectónico (Todd Engineering Corporation) de cumplir oficialmente con esa función de supervisión. En el contrato se estipuló que esa firma de arquitectos debía aprobar los estudios preliminares (con un tamaño de un cuarto de la medida final de la obra) y en caso de no haber acuerdo, de que el pintor se negara a incluir los cambios sugeridos, o no siguiera en el muro fielmente lo presentado en el proyecto, se reservaban el derecho de rescindir el acuerdo.

El fresco debía estar listo a más tardar el 1 de abril de 1933 para no entorpecer los avances constructivos del edificio e incrementar así su costo, ya que a causa de la grave crisis económica mundial los precios se habían disparado.¹⁰ Toda vez que Rivera concluía los frescos de Detroit mientras preparaba los estudios preliminares para la obra en el Rockefeller Center, en un ir y venir de croquis y fotografías¹¹ Todd vigilaba el calendario y opinaba con prepotencia sobre el esquema compositivo, el color y la técnica. Estos asuntos fueron motivo de discusión desde un principio porque el arquitecto pidió que se trabajara sobre un panel móvil para evitar que la elaboración de la pintura entorpeciera los avances de la construcción.¹² Todd insistía en que la obra le parecía abigarrada y que los colores debían ser blancos y grises para no opacar las pinturas de los otros artistas y no recargar el espacio que conformaba ese vestíbulo.¹³ Rivera irritado respondió: "Usted puede contar con la seguridad de que mi pintura no tiene mucho, sino justo lo necesario, para lograr un entendimiento claro y buen gusto. Mi composición ha sido creada en la forma en que se hacen los verdaderos murales y no en la manera vulgar de espacios vacíos y pocos elementos como el tapiz, hecho generalmente por pintores y muralistas mediocres a quienes el público de Nueva York está desafortunadamente acostumbrado".¹⁴

En noviembre de 1932 finalmente se aprobaron los estudios preliminares y Rivera llegó a Nueva York a pintar el mural en marzo de 1933. Por desgracia, no es posible seguir de manera puntual el desarrollo del proyecto en razón de que los estudios preliminares no están fechados y falta localizar una buena parte de los intermedios. Sin embargo, podemos suponer que el óleo sobre tela de 1932, *El hombre en el cruce de los caminos* (óleo/ tela 460 x 180 cm), que pertenece a la colección del

Anahuacalli, corresponde con bastante fidelidad al proyecto general que le aprobaron a Rivera en ese mes de noviembre. Como respuesta a la solicitud inicial, el artista trabajó bajo el supuesto de que sería un panel móvil, aunque después pudo realizar un fresco. Seguramente para convencer a Todd de que el mural podía tener color sin resultar disruptivo, Rivera marcó magistralmente los contornos de las figuras con negro y café y utilizó parcialmente tonos sepias y azul claro muy diluidos, de tal manera que con pinceladas tenues logró un colorido sutil y de gran transparencia.

En el panel principal, la parte superior del centro la ocupan una serie de astros que representan el macrocosmos, y de espaldas al espectador aparecen tres astrólogos que los observan con sus telescopios. Abajo se muestra esa misma tríada masculina, pero ahora de frente: el líder es un obrero del acero que enlaza las manos de un campesino y del que podría ser un intelectual. En ambos extremos, el artista compartimenta el espacio con una retícula cuadrangular que simula los pisos de un edificio o estructuras fabriles que enmarcan diversas escenas alusivas a la producción industrial y al trabajo científico. Entre ellas aparece una serie de imágenes de contenido político y sentido contrastante: a la izquierda se ve un desfile del Primero de Octubre en Moscú y a la derecha unos tanques de guerra y unos soldados con máscaras de gas en pleno ataque. La primera de esas representaciones deriva de los bocetos y acuarelas que realizó Rivera a raíz de la ceremonia del Día del Trabajo durante su estancia en Moscú en 1928 con motivo del décimo aniversario de la Revolución Rusa. En el segundo caso, la imagen provenía del fresco *Homenaje a la Industria* que Rivera había concluido recientemente en Detroit. Cabe destacar al respecto un detalle del muro norte -construcción del interior de un automóvil- donde se retrata la fabricación de gases venenosos.

Inmediatamente abajo, en otro par de ventanas a la derecha y a la izquierda, se aprecia a un grupo de atletas corriendo que contrasta con un grupo de desempleados. Estas imágenes fueron también tomadas de su fresco en Detroit. En esa porción del mural, en dos casetones más, varios científicos observan a través de sus microscopios diversas escenas campiranas y a manera de fondo miles de microorganismos ocupan la parte baja de la composición.

En este mismo proyecto general, Rivera dibujó las escenas que ocuparían las paredes de los pasillos norte y sur. La primera se refiere al desarrollo ético: una gigantesca estatua de Júpiter recibe el impacto de un rayo sobre la mano. En la base, varios trabajadores, intelectuales y científicos acompañados por mujeres y niños admiran una serie de aparatos eléctricos, mientras que a la izquierda otro científico representa la evolución natural. En el panel que iba a corresponder al muro norte, el pintor equiparó el desarrollo tecnológico con el arribo del hombre "a una verdadera comprensión de sus derechos sobre los medios de producción".¹⁵ Una estatua monumental de César decapitado simboliza la derrota de la tiranía, mientras un obrero entrega a un campesino y a un soldado las riquezas naturales frente a un grupo de ciudadanos.

El Museo Anahuacalli cuenta además con dos espléndidos dibujos de tamaño natural cuyo destino eran los paneles norte y sur. *El hombre en el cruce de los caminos* A y B (carbón/ papel craft 500 x 300 cm aprox.), posiblemente iba a ser utilizado por el pintor para trabajar ya sobre el muro. La elegancia y firmeza de la línea así como la belleza de los retratos ya concluidos, hacen de este par de cartones obras magistrales.

La descripción de la obra que hizo Anita Brenner¹⁶ en una entrevista que le concedió Diego Rivera corresponde casi en su totalidad con el estudio preliminar que forma parte de la colección del Anahuacalli. Se titula *Hombre técnico* (tinta, carbón y gouche/papel 160 x 300 cm). Para esta

propuesta, Rivera conservó el esquema compositivo previo y hasta esos momentos los cambios más importantes los encontramos en el panel central. En esta parte el artista sustituyó a la típica triada soldado, obrero y campesino, por un sólo trabajador que se encuentra en el interior de un cuarto de máquinas operando con las manos dos palancas, y a sus espaldas ocupan parte de ese espacio dos elipses entrecruzadas a manera de tijeras. La imagen presenta a microorganismos y cuerpos celestes como si se observaran con un microscopio o un telescopio. Inmediatamente arriba, el pintor reemplazó un fragmento del sistema solar por dos enormes cilindros, partes de un microscopio y un telescopio dirigidos, respectivamente, a observar las escenas de guerra a la derecha y la celebración del Primero de Mayo a la izquierda, previamente pintada. Inmediatamente abajo del desfile fue donde se ubicó la triada obrero-soldado-campesino, sólo que el trabajador porta el mismo tipo de cachucha que los celebrantes del Primero de Mayo y con los brazos extendidos sella la unión de un soldado y un granjero. La antítesis para esa imagen se encuentra en el lado derecho, en donde el hombre que encabeza una enorme fila de desempleados extiende el plato y la taza para recibir la ración de alimento que la municipalidad le ofrece para sobrevivir. Completan esta versión modificada del mural una maestra y sus alumnos que observan jubilosos, a través de una lente gigantesca colocada longitudinalmente, a un grupo de atletas y al obrero internacional en control de los medios de producción ya descritos. Para completar la composición, siguen en su sitio las escenas campestres.

La factura de este estudio preliminar es notable y la propuesta es toda de una gran belleza. Para realizar esta obra Rivera empleó -como para otras del mismo género- una técnica mixta y, según los restauradores, la aplicó de acuerdo con las etapas del proceso creativo. Primero usó el lápiz para el dibujo preliminar y el carbón y la aguada para remarcar las siluetas. A continuación esbozó con lápiz las imágenes mediante trazos ágiles y seguros a base de líneas de distintos grosores, y remarcó los contornos con carbón. Así, desde un principio el pintor definió la forma, el movimiento y aun la carga emotiva de toda la obra. Un poco más adelante, utilizó la aguada para dar color, transparencias y sombreados. Por este medio consiguió, como lo exigió Todd, que el colorido fuera tenue y quedara reducido únicamente a tres tonos: amarillo, azul y negro.

Según consta en la correspondencia entre Rivera y su patrocinador, hasta el 3 de abril de 1934, Nelson Rockefeller se mantuvo al tanto de los avances del pintor a través de fotografías y estudios preliminares. Se desconoce si antes o después Rivera introdujo cambios drásticos en el panel central. En la que hubiera sido la versión final, las modificaciones son pocas pero notables. Destaca en ella la imagen de los dos lentes gigantes colocados en sentido longitudinal al de las elipses entrecruzadas con micro y macroorganismos. A la derecha, se proyecta la imagen de un grupo de capitalistas bebiendo, jugando y bailando, obvia rememoración del panel que hizo en la SEP, donde también ridiculizó a Rockefeller entre otros poderosos adinerados. A la izquierda aparece el retrato de Lenin sellando la alianza entre los trabajadores del campo y la ciudad.¹⁷ En una fotografía que el artista tomó antes de que se suspendiera la obra, aparecen en escena Lenin y los Rockefeller. Por último, puede verse el muro sur ya con el estarcido y la imagen al fresco concluida de Neptuno.

El 4 de mayo de 1933, Nelson Rockefeller le escribe molesto y sorprendido la siguiente carta a Rivera:

Mientras estaba visitando los avances del fresco noté que en el espacio recién pintado acaba usted de incluir el retrato de Lenin. El retrato es muy bello, pero me parece que su inclusión en este mural ofenderá gravemente a mucha gente. Si estuviera en una casa particular las cosas serían muy diferentes, pero se encuentra en el mural de un edificio público. Con todo

lo que me molesta hacerlo, me temo que debemos solicitarle que sustituya el retrato de Lenin por un personaje desconocido.

Usted sabe el entusiasmo que he tenido por el trabajo que hasta ahora ha realizado y hasta el momento no lo hemos restringido ni en el tema ni en su tratamiento. Estoy seguro de que comprenderá nuestro sentir al respecto y nosotros apreciaremos profundamente que siga nuestra sugerencia.

Con los mejores deseos,
Nelson Rockefeller.¹⁸

Dos días después, Rivera contestó esta carta arguyendo que la cabeza de Lenin se había incluido en los dibujos preliminares puestos en manos de Todd y en los dibujos sobre yeso hechos en la pared. Ese busto aparecería como una representación abstracta del concepto de líder, una figura humanamente indispensable, así que sólo "he cambiado esta imagen de lugar, dándole una presencia física menos real como si fuera proyectada por una televisión".¹⁹

Para resolver ese dilema, Rivera propuso como solución incluir en perfecto balance con la sección en que aparece Lenin una o varias figuras de grandes personajes de la historia de Estados Unidos, tales como Lincoln, quien simboliza la unificación del país y la abolición de la esclavitud, John Brown, y tal vez McCormick, quien ayudó a los esclavos del sur a producir trigo para alimentar al ejército del Norte.²⁰

El 9 de mayo Hugs Robertson contestó a las acusaciones del pintor aclarando que las descripciones de Rivera y los estudios preliminares de la obra que había entregado durante el mes de noviembre, cuando se había aprobado la que debería ser la versión final, los habían hecho pensar que se trataba de un trabajo meramente imaginativo y que no había el más mínimo indicio de que apareciera o fuera a aparecer ningún retrato o temática controversial. Por incluir a última hora asuntos que no se habían aprobado previamente ni estaban en el contrato, Rivera tenía la obligación de hacer los cambios que se le estaban solicitando. Como las partes nunca llegaron a un acuerdo se indemnizó al pintor con 14 mil dólares y se dio por terminado el contrato.²¹ Con todo, apenas el 12 de mayo siguiente se empezaron a organizar los comités de defensa de la obra y con ello de la libertad de expresión. A partir de ese momento se generó un escándalo de escala mundial²² que posiblemente le resultó a la familia Rockefeller más costoso que al propio Rivera. Mientras el descrédito de los primeros fue enorme, sobre todo porque finalmente blanquearon la obra después de haberla cubierto por cortinas, Rivera logró aumentar más que nunca su prestigio internacional. Asimismo, con el apoyo de las autoridades mexicanas pudo pintar un poco más adelante una versión corregida y aumentada de ese mural en el Palacio de Bellas Artes.

Retrato de América

Diego Rivera empleó el dinero que recibió de la indemnización por su fresco en el Rockefeller Center para ejecutar en la New Worker's School el mural *Retrato de América* conformado por 17 paneles móviles²³ que se trasladaron luego a la Internacional Ladies Garment Workers Union. Se trataba de un centro educativo para trabajadores dirigido por el Partido Comunista de Estados Unidos (Opposition) fundado por Jay Loveston con inspiración en el comunismo marxista pero independiente de Stalin y del PCI. Posteriormente, 13 de esos paneles quedaron destruidos por un incendio y el resto pasaron a manos de coleccionistas particulares.

A su llegada a Estados Unidos, Rivera estableció una relación amistosa muy cercana con Loveston y su grupo, pues ya había salido de las filas del PCM. El pintor mexicano dedicó esa obra "a los miles de trabajadores que cumplirán en el futuro próximo la tarea formidable de transformar mediante la lucha armada revolucionaria y la instauración de la dictadura del proletariado, la maravillosa industria del país supercapitalista en la maquinaria básica para el funcionamiento espléndido de la Unión de Repúblicas Socialistas del Continente Americano".²⁴

En esa obra Rivera se propuso narrar la historia del surgimiento y desarrollo de la tradición revolucionaria en Estados Unidos desde la Conquista hasta ese momento. La finalidad de esa secuencia de pinturas y la temática general surgieron tanto del impacto que causaron en el pintor las condiciones sociales de la época derivadas de la crisis económica mundial y la voluntad de objetivar en esos muros los principios ideológicos que le habían transmitido en la New Worker's School. Durante ese episodio, el artista se impregnó de la filosofía del partido para el que estaba trabajando y lo influyeron de manera especial los cuadernillos de Bertram. D. Wolfe, *Our Heritage from 1776* y *Marx in America*; así como los libelos del director del periódico *Workers Age*, Will Herberg, *Our Heritage From the Civil War*. Además, Rivera discutió largamente la temática del mural con Wolfe, quien era el director de esa escuela, y con los integrantes del comité central del Communist Party Opposition. Justamente, dicho grupo insistió en que el artista mostrara en su obra las raíces y la historia revolucionaria del país en que vivían y por la que luchaban y su relación con el contexto y pensamiento internacional. Esos activistas abrigaban la intención de probar que "El comunismo y el marxismo en Estados Unidos no son doctrinas exóticas de importación extranjera, sino que su desenvolvimiento y peculiaridades responden al propio desarrollo del país y por lo tanto nacen y reflejan su historia y su vida económica y política particular".²⁵

Desde una perspectiva marxista, Rivera presentó en su mural los hechos históricos básicos en términos de la lucha de clases y en un sentido dialéctico contrapuso las conquistas proletarias con los movimientos reaccionarios contrarios al pueblo. En términos cronológicos, el pintor abarcó desde la Conquista hasta la etapa que se vivía en ese momento.

El Anahuacalli cuenta con un estudio preliminar para la obra *Lucha de clases en Estados Unidos* (carbón/papel 185 x 160 cm aprox.), el cual corresponde al primer panel de esa serie dedicado a la época colonial e intitulado "Los conquistadores". En esa obra Rivera intentó argumentar que los conflictos de clase en Estados Unidos se originaron desde la Conquista, ya que fue entonces cuando se fincaron los fundamentos para la estructura capitalista reinante y con ella los consecuentes conflictos de clase. En sus imágenes, el pintor representó los métodos y los mecanismos de conquista utilizados por los conquistadores y sus repercusiones sobre la población nativa.

En la parte superior de la pintura se presenta la conquista militar mediante el exterminio de la población indígena. Inmediatamente abajo, aparece la fundación de los primeros poblados blancos, el sistema de comercio mercante y la explotación de los recursos naturales a costa del despojo de las tierras de los nativos, además de la imposición de la esclavitud para obtener mano de obra gratuita.

En el primer plano del mural, Rivera mostró "The more peaceful relations of trade promoted by the three persuaders -the leathern whiskey jug-, the Bible and the blunderbus".²⁶

El cartón de "Los conquistadores" tiene un valor especial en razón de sus peculiaridades técnicas, la calidad de su factura y su gran belleza. De acuerdo con el restaurador Flavio Páez, para crear esa

obra el pintor utilizó un papel de algodón alemán y aunado al lápiz empleó, para resaltar los contornos, barras de Conté hechas a base de pastel graso o barras litográficas. De ahí que tanto la textura como los trazos tengan una intensidad y tersura notables.

En esa imagen sobresale el espléndido retrato del indígena de rostro hermético y mirada profunda y sus contrapartes WASP: el ministro protestante, el militar y el traficante de pieles cuyos rasgos caricaturescos derivan de la exageración de sus peculiaridades raciales. En el segundo plano, sobrecoge el retrato del esclavo negro atado de espaldas a un poste con el cuerpo contorsionado por el dolor. La frialdad y la saña del tratante se reflejan en el sadismo de sus gestos faciales y en la lentitud y precisión con que se mueve al darle de fuetazos.

A este conjunto que se encuentra en la colección del Anahuacalli de estudios preliminares recién restaurados se suman varios más: otros tres, más uno que realizó Rivera para el Cárcamo de Lerma, además de un par complementario: "Mitin A" y "Mitin B". Gracias a la información proporcionada por Juan Coronel Rivera ahora se sabe que estos últimos "son los bocetos para los paneles complementarios que iba a tener el mural Pesadilla de guerra y sueño de paz". Originalmente esa obra fue planeada para ser un tríptico, pero por razones desconocidas o posiblemente por falta de tiempo, Rivera solamente pintó el paño central. El dibujo para el Cárcamo de Lerma Proyección del Río Lerma (carbón/papel, 160 x 635 cm) sobresale por la calidad de los retratos de los colaboradores de esa magna construcción ingenieril. Al respecto, cabe recordar que Diego Rivera fue contratado por el entonces jefe del Departamento del D.F. (licenciado Fernando Casas Alemán) para colaborar en el proyecto arquitectónico de Ricardo Rivas. Su misión fue hacer las pinturas para los muros y el piso del edificio de la cámara de distribución del sistema de Lerma, mosaicos para el fondo del espejo de agua, además de una enorme escultura que quedó situada al frente de ese mismo edificio. Este conjunto es un feliz ejemplo de la integración plástica que se puso en boga durante la década de 1950.

El cartón "Mitin A" (Lápiz/papel, 200 x 250 cm) sobresale por su dramatismo y calidad plástica. En esa obra, Rivera retrató el momento en el que la policía y el ejército reprimen una manifestación de civiles. La composición se divide en tres partes: en el eje central, el líder y una mujer caída ocupan poco más de la mitad de la tela. Los manifestantes que los circundan en el lado izquierdo tienen los cuerpos girados a la derecha y el de la diestra en sentido inverso, lo que impide la monotonía en dicha composición. La mujer recién golpeada nos confronta con la brutalidad de la escena. Se encuentra tirada en una postura vertical, tiene una pierna más levantada que la otra y el movimiento de los pliegues de la falda se logra a base de líneas gruesas y quebradas; la mano derecha sobre parte del rostro y el pelo revuelto enfatizan el dramatismo de la caída.

En el plano inmediato superior, un grupo de manifestantes se enfrenta a la policía y en el centro aparece el líder. Se trata sin duda de la figura más trabajada de todas: es un retrato con las facciones bien definidas mediante líneas continuas y finas, los ojos de mirada firme y los labios gruesos que expresan decisión. La figura se encuentra de pie con el torso ligeramente vuelto a la derecha; en la mano izquierda sostiene un documento y con la otra desvía el brazo del gendarme que está a punto de golpearlo con una cachiporra. Al atacante del paladín lo detiene el brazo de una mujer colocada detrás de él. En el lado opuesto, un hombre con lentes se enfrenta también con un soldado. En la parte superior, los manifestantes muestran los puños y los banderines en alto. En la sección superior del costado izquierdo, un trabajador de pie y abrazado a un poste o chimenea sostiene con la mano derecha un gran banderín que muestra una paloma con una rama de laurel en el pico y la leyenda "Ganaremos la paz, si luchamos por ella". En esa imagen, Rivera deformó magistralmente las

proporciones del cuerpo del trabajador para darle fuerza y garra. Así, el brazo extendido con el banderín se alarga notablemente al igual que la pierna y el pie del lado derecho de la chimenea. El rostro crispado de este personaje, así como los del resto de los manifestantes, muestra indignación.

Aunque el paisaje fabril dominante podría sugerir el caso de una manifestación obrera, ninguno de los participantes lleva overol: las mujeres usan tacón y los hombres traje. Tal vez Diego intentó retratar a intelectuales, líderes políticos y ciudadanos comunes defendiendo la paz en un contexto urbano o apoyando a los trabajadores a las afueras de un complejo industrial. Los eventos tienen claramente lugar en una zona fabril. Los edificios, las fábricas y las chimeneas son de formas geométricas y están sobrepuestas en un plano bidimensional que recuerda las representaciones de caseríos y edificios de corte cezzariano que Rivera pintó durante su juventud mientras vivía en Europa, y que integró como una constante estilística en muchas de sus obras posteriores.

Para pintar las figuras del lado derecho, el artista usó color sepia y carbón para las del costado contrario y la parte superior central. Esto último, con el fin de dotar de dramatismo y fuerza a la escena principal. Dado que la obra quedó inconclusa, podemos ver dos líneas cruzadas en sentido horizontal y vertical para marcar los ejes de la composición. La superficie pictórica está cuadrículada, tal vez para señalar las tareas a seguir durante el proceso de elaboración de la compleja y monumental estructura compositiva y temática planteada de antemano. En esta obra, sobresale la calidad del dibujo por la economía de líneas ágiles y rápidas que le imprimen fuerza expresiva a los cuerpos y rostros y movimiento a la representación. En esa escena resaltan también los conocimientos de Rivera sobre las proporciones, la perspectiva y los juegos ópticos que demanda la pintura mural a gran escala.

Los estudios preliminares mencionados constituyen, por lo tanto, una muestra importante y significativa de la prolífica carrera artística de Diego Rivera. En esta carrera se reflejaron la amplia cultura y el profesionalismo del artista para trabajar cada tema de manera magistral, ya fuera historia de México o de Estados Unidos, biología, astronomía o procesos de producción. En esas obras se resumen también los elementos fundamentales del lenguaje simbólico que caracterizaron a su autor -como el manejo de la trilogía soldado, obrero y campesino, y su contraparte, cura, capitalista y militar. Se trató de una herramienta conceptual y un instrumento narrativo de gran eficacia en la obra de Diego Rivera. Asimismo, esos bocetos nos muestran las etapas del proceso creativo del artista: sus experimentos técnicos, la calidad de la factura y sobre todo la belleza estética de su obra gráfica y pictórica.

Los bocetos y cartones que resguarda con celo el Fideicomiso Frida Kahlo y Diego Rivera administrado por el Banco de México han sido restaurados recientemente gracias a la perseverancia de la maestra Hilda Trujillo, directora del Museo Anahuacalli. Para ese fin, se pudieron conseguir recursos de la Comisión de la Cámara de Diputados, y en especial cabe destacar el esfuerzo realizado por el diputado Alfonso Suárez del Real. El trabajo de restauración se llevó a cabo bajo la supervisión de Walter Boesterly y el equipo de restauradores estuvo conformado por Flavio Páez Martínez, Sonia Rodríguez Vázquez y Rosa María Ramírez Soto.

NOTAS

¹ Ellen Sharp, "Rivera Dibujante" en *Diego Rivera Retrospectiva*, Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes y Archivo, 1987, p. 222.

- ² G. March, *Diego Rivera mi arte mi vida*, traducción de H. Gonzáles Casanova, México, ed. Herrero, pp. 131-132.
- ³ El palacio de Cortés, un edificio del siglo XVI originalmente era la casa de verano de Hernán Cortés que en la actualidad alberga al Museo de Cuauhnahuac (INHA). EL mural se realizó entre 1929 y 1930, con la técnica del fresco y cubre una superficie de 149 m2.
- ⁴ Carta de Diego Rivera a D. W. Morrow, México, 5 de diciembre de 1929. Archivo Documental, Museo Frida Kahlo Casa Azul. (En adelante ADMFK) Sección Diego Rivera, Murales. Serie 2 Rockefeller Center, Subserie 27.
- ⁵ "Los frescos de Diego Rivera en el Palacio de Cortés. Una entrevista con su autor", p. 14, ADMFK, Sección Diego Rivera, Murales. Serie 5, Palacio de Cortés.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ Ver Alicia Azuela, *Arte y poder*, México, Colegio de Michoacán/FCE, 2005.
- ⁸ "Theme re painting in Great Hall of no. 1 building Rockefeller Center", 30 de septiembre de 1932, p.1, ADMFK. Sección Diego Rivera, Murales. Serie 2 Rockefeller Center, Subserie 27
- ⁹ Carta de Frances Paine a Abby Rockefeller, 13 de agosto de 1930. Fólder 961, box 107 RUA. Rockefeller foundation Archives.
- ¹⁰ Carta del Rockefeller Center a Diego Rivera, 2 de noviembre de 1931. ADMFK, Sección Diego Rivera, Murales. Serie 2 Rockefeller Center, Subserie 27.
- ¹¹ Telegramas de Raymond Hodd a Rivera, 10 y 11 de noviembre de 1932, ADMFK. *Ibidem*.
- ¹² Carta de N. Rockefeller a D. Rivera, 13 de octubre de 1932. ADMFK. *Ibidem*.
- ¹³ Carta de John R. Todd a Diego Rivera, 9 de noviembre de 1932. ADMFK. *Ibidem*.
- ¹⁴ Carta de D. Rivera a Todd, 11 de noviembre de 1933. ADMFK. *Ibidem*.
- ¹⁵ Descripción escrita que Rivera entregó a la comisión de arte del Rockefeller Center, en Irene, Helner, *Diego Rivera, paraíso perdido en Rockefeller Center*, México, FCPS de la UNAM-EDICUPES, 1986, p. 49.
- ¹⁶ Anita Brenner, "Diego Rivera: Fiery Crusader of the Saint Brush" en *The New York Times*, April 2 1933, Art. 5. Citado en Herner, op cit, p. 70.
- ¹⁷ Alicia Azuela, "Diego Rivera en Detroit", México, UNAM-IIE, 1985, apéndice documental "The Radio City Mural" en *Workers Age, Rivera Supplement*, June 15, 1933 Art 58.
- ¹⁸ Carta de N. Rockefeller a D. Rivera, 4 de mayo de 1933. ADMFK. Sección Diego Rivera, Murales. Serie 2 Rockefeller Center, Subserie 27.
- ¹⁹ Carta de D. Rivera a N. Rockefeller, 6 de mayo de 1933, ADMFK. *Ibidem*.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ Carta de Todd Robertson a Rivera 9 de mayo de 1933. ADMFK. Sección Diego Rivera, Murales. Serie 2 Rockefeller Center, Subserie 27.
- ²² Tanto en los archivos del MOMA como en los del mismo Anahuacalli existe una copiosísima información sobre el escándalo y los defensores de Rivera entre quienes estuvieron personajes tan importantes como el filósofo estadounidense Moonford, el historiador y el teórico del arte Mayer Shapiro y Albert Einstein, entre muchos otros.
- ²³ Diego Rivera, *Portrait of America*, New York, Covici, Friede, 1934. p. 85
- ²⁴ Versión en español para la introducción al libro *Portrait of América*, ADMFK, Sección Diego Rivera, Murales. Serie 2 Rockefeller Center, Subserie 27, p. 4.
- ²⁵ "Answers to reporters of World" telegrama, 18 de julio de 1933, p. 1, ADMFK, Sección Diego Rivera, Murales. Serie 4 New Worker's School.
- ²⁶ Diego Rivera, *Portrait of America*, New York, Covici, Friede, 1934 p. 85.

EL ANAHUACALLI, FRAGMENTO DE LAVA, RELICTO DE VIDA

Antonio Lot Helgueras

UNA DE LAS PIEZAS REMANENTES DE LO QUE FUERA UN ESPECTACULAR mar de lava basáltica en el antiguo Valle del Anáhuac, lo constituye el Pedregal del Anahuacalli o de San Pablo Tepetlapa.¹ Es uno de los fragmentos que hoy en día sobrevive al crecimiento irreversible de la mancha urbana. Es una isla viviente del archipiélago de pedregales relictos que cubría un importante segmento de lo que hoy es la Ciudad de México. Estos pedregales son conocidos popularmente desde la época de la Conquista como malpaíses, por tratarse de terrenos no cultivables cubiertos de fragmentos rocosos con carencia de suelo, por el corto lapso de intemperización resultado de la actividad volcánica relativamente reciente. Este derrame de lava fue producto de la erupción del volcán Xitle, hace apenas menos de 2000 años (1670 ± 35 años para ser precisos según estudios recientes²) y formó el Pedregal de San Ángel, como se le conoce a este territorio en general, cuando nos referimos a la gran superficie pétreo agrietada e irregular, distribuida en el gradiente altitudinal de 3100 a 2240 metros sobre el nivel del mar, con forma de un riñón de piedra que llegó a revestir una superficie de entre 70 y 80 km², circundado por Coyoacán y Chimalistac al norte y San Ángel al noroeste; San Antonio Tomatlán y Coapa al oriente; Tlalpan y Santa Úrsula al sur y Contreras, Santa Teresa y Tizapán al poniente, como lo comenta Miguel León Portilla³ al examinar una carta de 1918 del D.F. en la que aparece la mayor parte del Pedregal sin asentamientos humanos.

Naturaleza mexicana, la diversidad biológica concentrada en el Pedregal

La República Mexicana puede considerarse como un país decididamente volcánico, ya que alrededor de la mitad de su territorio se encuentra cubierto por materiales que directa o indirectamente proceden de erupciones de tiempos pasados o recientes⁴, así tenemos al Sistema Neovolcánico o Eje Volcánico Transversal, la Sierra Madre Occidental con cerca de 1200 km de longitud y 130 km de anchura y, a una serie de formas cónicas y volcanes altos que presentan nieves perpetuas, como el Citlaltépetl, el Iztaccíhuatl, el Nevado de Toluca y el Nevado de Colima.⁵ Alrededor de la Ciudad de México también se concentran formaciones orográficas de origen volcánico de menor altura que acompañan a los dos gigantes que dominan la Sierra Nevada, como el Tláloc, el Telapón, el Papayo y el Tecámac y al sur la Sierra del Ajusco, con un gran número de conos volcánicos y corrientes de lava, sobresaliendo como parte de la Sierra del Chichinautzin, el Xitle, protagonista principal del presente ensayo. Incluso, como bien señala Esperanza Yarza, estudiosa de los volcanes mexicanos, la Ciudad de México con su acelerado ritmo de crecimiento encerró a pequeños cerros volcánicos, ya completamente extintos, como el Peñón de los Baños, con sus manantiales de agua caliente, El Peñón del Marqués, La Caldera, Santa Catarina y el de Chapultepec.

La violenta erupción del Xitle devastó el paisaje distante del Valle de México, con sus bosques y lagos, pero con el tiempo trajo, al enfriarse la lava, la posibilidad de un nuevo nacimiento de la naturaleza mexicana con una cara diferente. César Carrillo⁶ en su ensayo "Una herida en la Tierra" describe en forma dramática, este momento de extinción y arribo de las nuevas diásporas de vida que conformaron en siglos uno de los ecosistemas más ricos del planeta: "Al llegar a su ocaso, a los pies del Xitle, la superficie pétreo que constituye el Pedregal de San Ángel parecía una enorme cicatriz que hubiese abierto el fuego en la piel de la Tierra y que quizá tardó mucho en cerrar, en

formar una costra de suelo, en ser cubierta por piel nueva, por un manto de vida que poco a poco reparó la dolorosa herida".

Esta huella de lava y su largo proceso de intemperización se expresa de diferentes, caprichosas e infinitas formas que en buena parte se ven manifestadas en un sello emblemático y característico de la naturaleza mexicana y en su generosa biodiversidad. Esta excepcional y compleja heterogeneidad topográfica multiplica la generación de microambientes que poco a poco son ocupados por numerosos grupos biológicos de especies de plantas, hongos, invertebrados, vertebrados y, desde luego, microorganismos. Existen clasificaciones y taxonomías relativas a la forma, extensión y grosor de la lava, utilizadas en el lenguaje de los geólogos, geofísicos, vulcanólogos y especialistas en el estudio de la corteza terrestre, de los suelos y de las rocas, del relieve y, en general, de la geografía y la historia del planeta Tierra; en términos comunes estos términos se pueden agrupar en riscos, grietas, hondonadas, promontorios, oquedades, túneles, cuevas, arrugas a manera de cordones y planos y paredes de piedra volcánica.

En las descripciones que tratan de explicar cómo debió ocurrir el avance de la lava a lo largo del accidentado camino, desde el pie del Ajusco hasta el fondo del vaso de la cuenca y sepultando a su paso buena parte del otrora paisaje de las inmediaciones de las actuales delegaciones de Coyoacán, Álvaro Obregón, Magdalena Contreras y Tlalpan, así como de las poblaciones de Huipulco y San Ángel,(4,7) se destacan dos elementos centrales: los accidentes del relieve y el tiempo de enfriamiento de las capas de magma, lo que contribuyó a la gran heterogeneidad topográfica del Pedregal de San Ángel a la que se hizo referencia anteriormente. Se supone que la mayoría de las lavas que descendían del Xitle se enfriaban más lentamente, permitiendo el escape de los gases en un lento fluir, formando así las características arrugas o cuerdas, en contraste con otras formaciones que son testigos de la dirección, movilidad y espesor del magma en contacto con lechos de ríos o pendientes pronunciadas del terreno.⁷

Aunado a la arquitectura tan espectacular que representa esta galería de formas de basalto moldeadas por el tortuoso camino que siguió la lava, se manifiesta una excepcional concentración de formas de vida como un espectro de la riqueza de la naturaleza mexicana, especialmente de la Cuenca de México. En este sentido, el Pedregal de San Ángel protegido por la UNAM como una reserva ecológica, reviste un significativo valor en términos de biodiversidad en el plano nacional, ya que análisis recientes basados en inventarios de la flora vascular, bien documentados, indican que el fragmento remanente de la Universidad, con una superficie de apenas 237.3 hectáreas, que representa 33% del campus universitario, presenta un mayor índice de biodiversidad de especies de plantas con flores por hectárea, que las grandes reservas ecológicas de Los Tuxtlas en Veracruz (selva alta siempre verde) y de Chamela en Jalisco (selva baja caducifolia), cuando estas cuentan con territorios protegidos de 760 y 3300 ha, respectivamente.⁸

La concentración, no sólo de numerosas especies sino de distribución única, se debe en gran medida a la variedad de microambientes que ofrece lo agreste de la superficie rocosa, y a su localización de transición entre dos zonas de importancia biogeográfica con elementos neárticos y neotropicales.

Afortunadamente existen una serie de estudios (más de 200) sobre la vegetación, la flora, la fauna y la geología que fundamentan y documentan precisamente la identificación de este ecosistema con un alto valor paisajístico y de gran riqueza biológica de la naturaleza mexicana en la Cuenca. Los análisis preliminares, sujetos a revisión, perfilan con toda claridad la notable diversidad biológica del pedregal, con valores de 350 especies de plantas vasculares (incluyendo a las plantas con flores

y a los helechos), 118 de algas, 135 de protozoos (microorganismos), 43 de hongos macroscópicos, alrededor de 500 especies de artrópodos, que incluyen a 140 arañas, 14 de ácaros, 14 de libélulas, y 60 de mariposas diurnas; 2 especies de peces, 5 de anfibios, 13 de reptiles, 110 de aves y 33 de mamíferos, de los cuales 12 corresponden a murciélagos. El registro de grupos francamente acuáticos o subacuáticos se debe a la presencia de ciénagas, charcas y manantiales que afloran en la roca del pedregal, caso presente también en el pequeño fragmento del Anahuacalli, como veremos más adelante.

Ecología de la sucesión vegetal del Pedregal

La gran isla de piedra, resultado del enfriamiento rápido o lento del enorme mar de lava que descendió del volcán Xitle, borró totalmente cualquier manifestación de vida; las comunidades y ecosistemas presentes y en evolución durante millones de años desaparecieron en un lapso de unos cuantos años, mientras fluyó el magma hasta cubrir y formar una capa en promedio de más de 10 m de espesor. Este fenómeno también afectó a la población humana, con sus moradas, cultivos y edificaciones, cuyo testimonio es Cuicuilco, con cerca de 20 mil habitantes y una red urbana de casi 400 ha. de extensión.⁷

La acción de las cenizas, los gases y sobre todo de la lava esterilizó y denudó ese gran segmento del Valle de México, pasando de un mar de lava ardiente a una isla de piedra, en un ambiente inhóspito, hostil y silencioso, de color gris oscuro; un paisaje tan desolado como la superficie de la Luna. Este desastre natural es en realidad un proceso normal que ocurre cíclicamente en la historia de la Tierra y, por otro lado, favorece un escenario nuevo, estéril, listo para recibir la llegada y encuentro de una singular variedad de diásporas o propágulos de infinidad de organismos, a manera de una lluvia exploradora de posibilidades en la colonización y reproducción de un diferente ecosistema.

El nombre en la ciencia de la ecología que describe este proceso de colonización y reemplazo de especies y de sus comunidades en el tiempo se conoce como sucesión y se divide en dos grandes tipos: la sucesión primaria, en que las comunidades bióticas empiezan a desarrollarse en un nuevo hábitat, como es el caso de los ambientes formados a partir de erupciones volcánicas, de plataformas como islas que emergen del océano y de otros fenómenos naturales; y la sucesión secundaria que se distingue en el sentido de que ocurre después de un disturbio que no alcanza a modificar mayormente el hábitat ni a eliminar a todas las comunidades establecidas. Este proceso temporal es, en términos generales, más rápido que el cambio unidireccional de la sucesión primaria, y en frecuentes ocasiones se debe a la perturbación antrópica. Estos procesos son muy importantes de estudiar para entender el cambio evolutivo y dinámico que ocurre en la composición de especies vegetales y animales y en la arquitectura estructural de comunidades que dan finalmente la gran variedad de paisajes que encontramos en la naturaleza, como los pedregales.

Una lectura recomendable para introducirse en este apasionante campo de la biología y su relación con la constante transformación de la corteza terrestre la encontramos en un artículo de divulgación publicado en la revista *Ciencias*,⁹ a partir de la cual se pueden establecer una serie de hipótesis y plantear algunas tendencias sobre la secuencia de reemplazo y los factores que intervinieron en el caso del Xitle. Estamos hablando de un proceso multifactorial sumamente complejo que tiene relación con la historia geológica, el clima, la topografía, la formación y acumulación de suelo, los atributos ecofisiológicos de las especies pioneras y subsecuentes y hasta detalles como la cantidad de ceniza depositada sobre la roca, el viento, la incidencia solar y la frecuencia de la lluvia de

diásporas proveniente de otros ecosistemas cercanos y lejanos. A esto hay que agregar, para el caso del Pedregal de San Ángel, la presencia humana desde tiempos remotos y su inevitable impacto en la sucesión ecológica de estos derrames de lava volcánica. En el mencionado estudio se hace referencia al volcán Parícutín y a las posibles similitudes con el Xitle, por tratarse de volcanes que se ubican en el Eje Volcánico Transversal. El primero tuvo actividad muy reciente, de 1943 a 1952, lo que favoreció desarrollar diversos estudios modernos y observaciones detalladas que nos han permitido entender mejor cómo ocurrió el depósito de lavas, cenizas y otros materiales, y qué especies aparecieron en escena como pioneras y en las diferentes etapas sucesionales hasta nuestros días. Las numerosas semejanzas entre los dos volcanes, como son la altitud,

latitud y temperatura media anual, constituyen un modelo de reconstrucción hipotética del proceso de sucesión primaria del Xitle a partir de los análisis bien documentados de la erupción del Parícutín. En este sentido, podemos afirmar que entre los primeros habitantes que colonizaron la roca sin suelo están las algas azul-verdes, los líquenes costrosos y algunos musgos, organismos que favorecieron y aceleraron la formación de suelo al crear la materia orgánica y retener las partículas de polvo llevadas por el viento, transportando con ello a infinidad de microorganismos, quistes de animales, esporas y semillas de plantas. En este proceso de dispersión indudablemente jugaron un papel predominante las aves y los murciélagos.

La vegetación que crece sobre el derrame del Xitle

El estudio clásico más importante sobre ecología de las comunidades vegetales del Pedregal de San Ángel es el de Rzedowski en 1954. Es un referente fundamental en los análisis posteriores sobre la composición florística y estructura de las comunidades y su cambio a lo largo de más de medio siglo. En este trabajo se reconocen nueve comunidades o asociaciones vegetales que se distribuyen desde las partes altas de volcán del Xitle (2800-3000 msnm) y otros conos volcánicos de la sierra del Ajusco hasta las partes más bajas (2300 msnm) del derrame hacia la porción norte del Pedregal de San Ángel. El tipo de vegetación más notable que reconoció Rzedowski¹⁰ es el matorral de palo loco (*Senecio praecox*) ya que cubre la mayor extensión (más de 50%) del Pedregal, particularmente en las porciones bajas. Es una comunidad muy característica dominada por arbustos de una talla de tres o menos metros de alto con pocos árboles aislados que no forman una cubierta continua como en los bosques distribuidos a mayor altura. El matorral de palo loco es propio de las zonas áridas y corresponde a la vegetación xerófila, es decir, adaptada a condiciones de sequía. Esta condición presente en los llamados desiertos, o mejor dicho en las regiones con escasa precipitación pluvial, es también característica de los pedregales carentes de suelo y con pocas posibilidades de mantener la humedad atmosférica. Y, al igual que algunos tipos de vegetación de zonas áridas mexicanas, son sorprendentemente ricos en especies vegetales y animales, como es el caso del Pedregal de San Ángel. Así se registraron 319 especies vegetales acompañantes de la asociación de palo loco de un total de 538 para todo el territorio del Pedregal de San Ángel.

Otras asociaciones vegetales que crecen sobre el derrame basáltico y con suelo escaso son el matorral de encino (arbusto de *Quercus rugosa*), que se presenta en un típico gradiente altitudinal entre los 2500 y los 2800 m; el bosque de encino y el bosque mixto de encinos (árboles de *Q. centrales* y *Q. rugosa*), y los bosques de *Pinus hartwegii* y *P. teocote*, que se distribuyen en las partes altas y más húmedas. Hacia el interior de los conos volcánicos existen pequeños manchones de bosques de abetos (*Abies religiosa*), que crecen en los mismos pisos altitudinales que los pinos, pero con mayor condición de humedad.¹⁰

Flora emblemática del Pedregal de San Ángel

México, país de riquezas culturales y naturales, contribuye de manera notable al mundo con esta amalgama de tradiciones, costumbres y ceremonias y su estrecha relación con las plantas de su entorno. Los registros arqueológicos, los códices y pinturas murales son una referencia histórica que se mantiene viva en algunas culturas indígenas a través de la tradición oral y la celebración en fiestas nacionales. La reconocida diversidad biológica de nuestro territorio también se representa en numerosos símbolos de nuestra identidad a través de algunas especies de la flora emblemática de México. El ahuehuete o "viejo del agua" (*Taxodium mucronatum*) es considerado el árbol más popular de la flora mexicana y por su relevancia histórica y cultural a lo largo del tiempo fue registrado como Árbol Nacional en 1921, lo cual lo distingue como el principal símbolo nacional. Otros ejemplos de especies relacionadas con múltiples eventos de la historia y la vida de la nación son la "nochebuena" (*Euphorbia pulcherrima*), la "ceiba" (*Ceiba pentandra*), el "nopal cardón" (*Opuntia steptacantha*), el "maguey de pulque" (*Agave salmiana*), la "flor de mayo" (*Plumeria rubra*) y un árbol digno de mención, el "macpalxóchitl" o "árbol de las manitas" (*Chiranthodendron pentadactylon*), cuya flor es el emblema de la Sociedad Botánica de México desde 1941, como algunos de los elementos endémicos o de origen mexicano reconocidos ampliamente en el mundo.¹¹

En el Pedregal de San Ángel se concentra un buen número de elementos florísticos con los mismos atributos de identidad mexicana, propios de los pedregales basálticos y de los matorrales xerófilos. De todas las especies, la más emblemática es, sin duda, el palo loco (*Senecio praecox*) arbusto caducifolio de tallos gruesos, huecos y carnosos, con hojas de 5 o 7 lóbulos, agrupadas en los extremos de las ramas, que las pierde durante la temporada seca y, florece de febrero a agosto, encontrándose sin hojas y flores como un arbusto de apariencia seco durante la temporada de lluvias, síndrome contrastante con la mayoría de las plantas que crecen en el pedregal. Otra especie abundante en los taludes y sobre el terreno irregular de la roca basáltica es la llamada "oreja de burro" (*Echeveria gibbiflora*), planta herbácea con hojas carnosas agrupadas en forma de roseta, con llamativa inflorescencia en espiga de color rojo anaranjado. La "azucena de campo" o "estrellita" (*Milla biflora*) y la "flor de mayo" (*Zephyrantes longifolia*) son plantas herbáceas con bulbos subterráneos de flores vistosas aromáticas, la primera de junio a octubre y de mayo a junio la segunda; la "pata de gallo" (*Sprekelia formosissima*), planta herbácea perenne de hasta 70 cm de altura, de gran belleza por la coloración rojo intenso de sus flores; la "dalia" o "xicamoxóchitl" (*Dahlia coccinea*), hierba erecta perenne, con flores de variados colores que van de blancas o moradas a amarillas o rojas, florece de junio a octubre y fructifica de agosto a noviembre. Entre las orquídeas sobresale por su rareza el "chautle" (*Bletia urbana*), planta terrestre de 50 cm de altura con flores en racimos pedunculados de color rojo. El "oceoloxóchitl" o "flor del tigre" (*Tigridia pavonia*), planta herbácea de bulbo carnoso subterráneo, florece de septiembre a noviembre y produce una de las flores más bellas del pedregal, de coloración roja con líneas amarillas, que recuerdan la piel del ocelote.

En cuanto a las formas arbóreas, además de los encinos arbustivos son importantes de mencionar el "pirú" o "árbol del Perú" (*Schinus molle*), es una especie muy común en el paisaje mexicano de regiones semiáridas y frecuentemente erosionadas que llegó a nuestro país a mediados del siglo XVI y que actualmente se considera naturalizado; en el pedregal es un árbol de tronco tortuoso que alcanza entre los 4 y 6 m de altura. Los "cuajiotos" del género *Bursera*, árboles de pequeña talla, de corteza exfoliable y tallo engrosado en la base y de alturas entre un metro y medio a 3 metros. Una de las especies que ha venido predominando y remplazando a otras es el "tepozán" (*Buddleia*

cordata), que alcanza hasta los 6 m de altura y despide un olor alcanforado. En terrenos que por su relieve existe una mayor profundidad de suelo se encuentra el encino de la especie *Quercus deserticola*, que alcanza hasta 6 m de talla. En cuanto a las especies introducidas como el "fresno" (*Fraxinus uhndei*) y exóticas que han invadido el ecosistema del pedregal se destacan los eucaliptos (*Eucalyptus globulus* y *E. resinifera*), y "pino australiano" (*Casuarina equisetifolia*).^{10,12,13}

Fauna silvestre e introducida del Pedregal

Al pasar de los siglos, con el proceso de sucesión, se fue multiplicando una gran variedad de microambientes con las plantas que se establecieron y crearon condiciones que favorecieron la colonización de otras y otras, en compañía de organismos microscópicos, invertebrados y los primeros vertebrados más pequeños; este simple recuento lineal en realidad es el excepcional y maravilloso ciclo de la vida, la trama alimentaria y uno de los fenómenos más complicados, misteriosos y sorprendentes de la naturaleza del planeta Tierra. Es el universo de las interacciones entre los miles de organismos que componen las poblaciones, las comunidades y finalmente el gran ecosistema de pedregal. Unos dependen de otros y todos se benefician finalmente, lo que asegura que el proceso dinámico de la sucesión tome caminos diferentes pero finalmente continúe. Recordemos que para el caso del Pedregal de San Ángel, el hombre fue un actor más que interactuó en el ecosistema.

El heterogéneo relieve del pedregal, con sus cuevas, túneles, oquedades, grietas y paredes, constituyó el hábitat de muchas formas de vida y en particular fue la morada de la mayoría de los grandes vertebrados, como los mamíferos que requieren amplias extensiones para cubrir adecuadamente sus hábitos alimentarios. Los mamíferos mayores fueron los últimos en llegar y los primeros en desaparecer por la fragmentación y creciente impacto del hombre moderno sobre el hábitat del pedregal en la segunda ciudad más grande del mundo. Entre estos grandes mamíferos con reducidas poblaciones y en peligro de extinción en lo que queda conservado del territorio nacional están el puma (*Puma concolor*), el lince (*Lynx nyfus*), el coyote (*Canis latrans*) y el venado cola blanca (*Odocoiles virginatus*) que, sin duda, fueron antiguos habitantes del Pedregal de San Ángel, particularmente en las partes altas hacia las faldas del Ajusco. Hoy aún se encuentran algunos individuos de otro grupo de mamíferos más pequeños en talla y que en el pasado constituyeron las preferencias alimentarias de los grandes carnívoros, entre ellos se encuentran la zorra gris (*Urocyon cinerergenteus*), el cacomixtle (*Bassariscus astutus*), el tlacuache (*Didelphys virginiana*) y los zorrillos (de los géneros *Mephitis* y *Spilogale*). Con poblaciones relativamente abundantes, a la fecha, se refugian en el pedregal, ardillas, conejos, roedores de campo y murciélagos, como parte significativa de los mamíferos silvestres de la cuenca de México.⁶

Un grupo de vertebrados bien representado en el pedregal son las aves, al considerar que el número de más de 100 especies registradas corresponde a 40% de la avifauna del Valle de México. Los reptiles son un grupo, junto con los anfibios, sumamente interesante que aún sobreviven ante los cambios ambientales y la contaminación que sufre nuestra ciudad y que sin duda tiene su efecto a largo plazo sobre las poblaciones de estos vertebrados; entre sus especies de culebras y serpientes hay que destacar una especie clave como depredador activo del pedregal: la serpiente de cascabel (*Crotalus molossus*).

El grupo más numeroso en especies y formas de vida son los artrópodos, entre los que se encuentran los insectos; se estima que deben existir más de 500 especies de los diferentes grupos. Sobresalen

los chapulines, los escarabajos, las mariposas, las arañas, los ácaros, las chinches, los ciempiés, etcétera.

Desafortunadamente, el hombre ha favorecido la introducción de perros y gatos de manera intencional cuando se desprenden de sus mascotas, o por otras causas. El conjunto de estos mamíferos se les conoce como fauna feral, por el tipo de comportamiento altamente competitivo con la fauna silvestre en el hábitat natural que ofrece el pedregal. Esta fauna, junto con la llamada nociva (ratas domésticas), también está presente en el ecosistema del pedregal y juega un papel cada día más determinante en la reducción de las especies nativas. Además de invadir nichos ocupados por la fauna silvestre, especialmente los gatos son depredadores de huevos, nidos y, en general, de reptiles, aves y pequeños mamíferos. De igual o mayor dimensión a esta función depredatoria se encuentra la transmisión de enfermedades por ser agentes de diversos parásitos propios de los animales domésticos y que en consecuencia pueden ser devastadores en las poblaciones de mamíferos silvestres.

Conservación del pedregal del Anahuacalli

En las páginas anteriores se habló del valor biológico, ecológico y geomorfológico del lecho de roca basáltica y del valor estético del paisaje que desde hace 1700 años ha disfrutado el poblador del Pedregal de San Ángel. Hoy sabemos que adicionalmente este ecosistema cumple con una serie de funciones y servicios ambientales en beneficio de los habitantes de la gran metrópoli, en cuanto a captación y recarga de mantos acuíferos, al mantenimiento de la humedad y a la calidad de aire, así como de amortiguar el ruido y los cambios extremos de temperaturas muy altas de la mancha urbana al sur de la ciudad. En otras palabras, funciona como un pedazo de bosque natural incrustado en la gran urbe, lo que popularmente se conoce como "pulmón de la ciudad".

Es en este mismo sentido que el pedregal del Anahuacalli, a pesar de su reducido tamaño, es una pieza significativa del rompecabezas que llamamos el "archipiélago de fragmentos del pedregal". Y es una pieza especial, ya que además de que sobrevive como una isla relicto de vida de este excepcional ecosistema, tiene una connotación cultural e histórica ligada a la vida de Diego Rivera, a su museo y a su legado para todos los mexicanos. Otros fragmentos mucho mayores en superficie, como el Parque Ecológico Ciudad de México, presentan problemas muy serios de mantenimiento de sus zonas naturales ante la intensa afectación de sus visitantes; baste mencionar que en el periodo de 1953 a 1980 hubo una reducción de las áreas verdes del sur de la Ciudad de México, de 41.6 a 14.7% de su superficie, lo cual representa una tasa de pérdida de 3.5% anual.¹⁵ Hay dos elementos que pueden incidir en la reducción de zonas bien conservadas con una alta biodiversidad; el fuego sistemático provocado por el hombre y la falta de un control adecuado en el manejo de especies introducidas que se convierten en invasoras agresivas, como los eucaliptos. A inicio de la década de 1950, se estableció un plan de reforestación utilizando eucaliptos en las principales áreas jardinadas de vialidades, camellones y parques del sur del Distrito Federal. La proliferación de estas especies originarias de Oceanía se calcula que tiene una tasa anual de cerca de 10%.¹⁴

La gran capacidad reproductiva, en particular la producción de rebrotes, como respuesta a las podas e intentos fallidos de extracción y el establecimiento exitoso de plántulas, le confieren a los eucaliptos una sobrevivencia y dominancia en aquellas zonas del pedregal donde se acumulan hojas y suelo. Hace dos décadas se estimaba la presencia de cerca de 30 000 individuos de las dos especies de eucaliptos en Ciudad Universitaria, de los cuales 3000 se localizaban en la Reserva Ecológica del

Pedregal de San Ángel. Este problema, que también afecta al pedregal del Anahuacalli, requiere mayor atención y coordinación con las autoridades de la Delegación de Coyoacán para establecer permanentemente un plan de manejo adecuado de la vegetación urbana dentro del Programa Integrado Territorial para el Desarrollo Social de San Pablo Tepetlapa.

Como resultado de un primer recorrido por el fragmento de pedregal que rodea por un costado al edificio del museo, atestiguamos que mantiene una flórula con especies del matorral xerófilo característico del Pedregal de San Ángel, como la presencia aunque escasa del "palo loco" y de algunas especies de nopales, un elemento semileñoso dominante, densamente pubescente en sus flores, conocido como "pie de paloma", e incluso una especie de orquídea terrestre. Sin embargo, es evidente el alto riesgo de transformación de la cubierta del fragmento de roca basáltica en el corto y mediano plazo si se mantiene el tiro de basura y desechos de origen fundamentalmente doméstico que los vecinos, principalmente de la Colonia Adolfo Ruiz Cortines, realizan cotidianamente. Esta basura acumulada, además de favorecer el desarrollo de la fauna nociva (ratas domésticas) y la transmisión de enfermedades, forma una capa de material altamente inflamable que en caso de un incendio puede provocar un desastre de gran magnitud y una serie de cambios que provoquen la desaparición de especies nativas y la proliferación y sustitución por especies invasoras que con el tiempo transformarán el curso de la sucesión primaria y las posibilidades de restauración ecológica del sitio.

Un elemento adicional de la fisonomía y del paisaje del pedregal del Anahuacalli es un pequeño humedal o ciénega alimentado por un antiguo manantial, hacia la porción sur del terreno, que mantiene un tular de *Typha latifolia* con algunas especies de plantas acuáticas y fauna acompañante propia de este tipo de ambiente, que nos recuerda la existencia de los antiguos lagos y del paisaje lacustre del Valle de México.

El siguiente pasaje constituye una lectura que puede aplicarse como una reflexión ciudadana de lo importante que es no negar la existencia de afloramientos o fragmentos de lava volcánica en numerosos camellones, parques, baldíos y áreas como la Reserva Ecológica en resguardo por la Universidad Nacional.¹⁶

El paisaje del pedregal no sólo se caracteriza por su flora y vegetación, por el canto de las aves, el vuelo de los murciélagos, el andar y trepar de cacomixtles y zorras, sino por el conjunto extraordinario de las variantes que dejó la lava al enfriarse y convertirse en infinitas formas de rocas, grietas, riscos, cuevas, oquedades, túneles, hondonadas y arrugas a manera de cordones. Mirar la atmósfera que cubre a la reserva ecológica, particularmente en la temporada de lluvias es otro ejercicio de tipificación de la formación de las nubes, disfrutar alguna tormenta repentina y mirar el reverdecer y el florecimiento al unísono de infinidad de formas de vida, particularmente al inicio de las lluvias, cuando los aromas y colores se concentran en el crepúsculo con la entrada oblicua de los rayos del sol entre la negrura de las nubes, creando siluetas y claroscuros en un ambiente muy singular, difícil de observar y vivir en otra parte de la ciudad. Aprendamos a mirar nuestro entorno y a conservar el refugio que constituye la Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel en nuestra Universidad.

Diego Rivera, el Anahuacalli y el paisaje del Pedregal

¿Qué fue lo que llevó a Diego Rivera a escoger una zona del pedregal de San Pablo Tepetlapa para construir su museo, su área de estudio y su refugio? Es razonable deducir que el volumen de la roca basáltica requerida para construir el majestuoso edificio que alojaría la colección de figuras de arte precolombino podría ser la razón más simple y de mayor peso en un sentido práctico. Al respecto, habría que preguntar a los biógrafos más íntimos y revisar en los archivos existentes los testimonios escritos en las cartas a sus amigos o en sus anotaciones en las libretas personales. Me atrevería a imaginar y proponer otros aspectos visionarios en un creador plástico como Rivera, relativos a lo que significó el paisaje del pedregal y a su excepcional riqueza geológica y biológica; aspectos que quizá no han sido aún explorados o interpretados de modo integral.

Juan Rafael Coronel en su texto publicado en el catálogo de la exposición Diego Rivera Coleccionista, bajo el nombre de *Diego Rivera, idólatra*,¹⁷ nos recuerda que, en la posición estética del pintor durante su juventud académica, habría que tomar en cuenta que fue un reconocido alumno de José María Velasco, quien realizaba dibujos y estudios arqueológicos. Esto lo señala para entender cómo se desarrolló la pasión de Rivera por el coleccionismo. Basado en este punto y tratando de buscar su paralelismo en la pasión de José María Velasco en la ilustración científica y su afición por el estudio de la flora mexicana, también podríamos imaginar que Diego Rivera, al menos, habría valorado el interés y conocimiento de su maestro por entender la riqueza de las plantas y los animales endémicos de México. Velasco elaboró una serie de acuarelas en lo que sería su primera contribución a la ciencia en la obra *Flora del Valle de México*, la que le permitió un lugar como socio numerario de la Sociedad Mexicana de Historia Natural.¹⁸ La obra paisajística de Velasco está llena de luminosidad, brillantez y colorido; también denota su capacidad de observación, reflexión y precisión en cada detalle sobre las especies de plantas y animales que incluía en sus composiciones. Si bien, esta perspectiva detallista no se encuentra (o no la hemos buscado adecuadamente) en la creación plástica central de Rivera, si pudo haber guardado en su memoria los paisajes y la naturaleza característica de lo mexicano. Una muestra de ello lo encontramos en el interés de Diego Rivera por introducir colecciones de plantas propias de regiones semiáridas y pertenecientes a matorrales xerófilos que enmarcaran el Museo Anahuacalli,¹⁹ rechazando las tendencias de la época en la que estaba de moda la jardinería de ornato de influencia europea con elementos como las rosas, fuscias, floripondios, alhelíes, amapolas, lilas, lirios, plumbagos y claveles. En este sentido, ni siquiera consideró a sus queridos alcatraces, motivo central de algunas de sus obras más conocidas en todo el mundo. Un documento poco conocido y especialmente valioso,²⁰ que el propio Diego Rivera publicó en 1945 (aparentemente en el periódico *Novedades*) nos da mayores elementos para explicar el valor que tenía para él la conservación del carácter ecológico y geográfico del Pedregal y, seguramente lo que influyó por encima de todo en la selección del sitio para la construcción del Museo Anahuacalli. Sin embargo, se estima una contradicción en las ideas del propio Rivera al escribir en su texto "Requisitos para la organización del Pedregal" "...la reconversión del malpaís al sur de San Ángel en una zona residencial de primera categoría de la Ciudad de México". Se trata de un texto at manera de recomendaciones y lineamientos a considerar en la construcción de un fraccionamiento para viviendas, con ideas sobre la planeación y las condiciones de los proyectos, enfocados en parte para asegurar la conservación del manto basáltico, como el hecho de que la superficie mínima de cada lote debería ser mayor a 10 000 m² y la construcción ocuparía como máximo una sexta parte del lote. Rivera distingue de manera razonada, algunas de las características más nobles de las capas de lava volcánica, como elemento perfecto para la cimentación firme y económica y, como una observación por demás ingeniosa y quizá poco comprendida por los ingenieros constructores de la época, el hecho de que el sustrato rocoso no es, como otros suelos

de la Cuenca, susceptible a la inundación o a la desecación extrema. Todo esto fundamenta la idea de aprovechar e integrar la roca basáltica como el principal material local y con un alto potencial paisajístico y armónico entre los pedregales y la urbanización. La vista desde la edificación del Anahuacalli, aún en construcción, durante la década de 1940, debió apreciar al horizonte, el Valle de México enmarcado por los grandes volcanes y, en un primer plano, justamente la gran mancha de piedra volcánica con pocas zonas urbanizadas del Pedregal de San Ángel. Un sitio perfecto para construir un templo prehispánico. En contraste y complementariamente, Diego Rivera podía apreciar, de cerca y a pie, la geometría espontánea e inconstante de las infinitas formas de lava y del relieve heterogéneo de las planchas fragmentadas de roca volcánica y, junto con ello, la diversidad de formas de vida, colores y aromas de plantas con flores, hierbas, arbustos, pequeños árboles, epífitas, formas crasas, con espinas y de grandes tallos tortuosos o pequeños y delicados. Este paisaje de contrastes y claroscuros, inspiró sin duda a Diego Rivera y otros contemporáneos, como Armando Salas Portugal (fotógrafo del Pedregal de San Ángel), Gerardo Murillo, el Dr. Atl (pintor de volcanes), Carlos Pellicer (poeta, que también escribió al pedregal) y Juan O'Gorman (arquitecto que integró la estética del pedregal a los espacios habitacionales).

Como podemos apreciar y reflexionar, existen diferentes puntos de vista, artísticos todos (para el caso de los personajes citados), de acercamiento al paisaje que nos dio el Xitle y a la intuición de lo que nos ofrece la extraordinaria naturaleza de esa amalgama única del paisaje de lava con formas que emergen en una alegoría de las especialidades mexicanas de la flora y fauna nacional.

NOTAS

¹ El predio donde se construyó el Anahuacalli, conocido en un principio como Museo de Arqueología de San Pablo Tepetlapa, Finca Granja del Pedregal, tiene una superficie de 4.5 hectáreas.

² Sieve, C. 2000. "Age and archaeological implications of Xitle volcano, southwestern Basin of Mexico City". *Journal of Volcanology and Geothermal Research*, 104, pp. 45-64.

³ León-Portilla, M. 1995. Prólogo de *El Pedregal de San Ángel*, en Carrillo, C., UNAM, pp. 13-16.

⁴ Rzedowski, J. y G. Calderón R. 2002. Prólogo de *La flora del Pedregal de San Ángel*, en Rojo, A. y J. Rodríguez. Instituto Nacional de Ecología, Semarnat.

⁵ Yarza, E. 1990, *Volcanes de Iberoamérica*, Biblioteca Iberoamericana, REI-México, pp. 20-22.

⁶ Carrillo, C. 1995, *El Pedregal de San Ángel*, UNAM, pp. 46-49; 66-89.

⁷ Rojo, A. y J. Rodríguez 2003, *El pedregal mar de lava, refugio de flora y fauna, La flora del Pedregal de San Ángel*, Instituto de Ecología, Semarnat.

⁸ Lot, A. y P. Camarena. 2007, *El Pedregal de San Ángel de la Ciudad de México: reserva ecológica urbana*, II Congreso Latinoamericano de Áreas Naturales Protegidas, Argentina.

⁹ Cano-Santana, Z. y J. Meave. 1996. "Sucesión primaria en derrames volcánicos: el caso del Xitle". *Ciencias* 4: 58-68.

¹⁰ Rzedowski, J. 1954. "Vegetación del Pedregal de San Ángel". *Anales de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas*, IPN. 8:59-129.

¹¹ García-Mendoza, A. (ed.) 2007, *Especies emblemáticas de México*, Calendario 2008 del Instituto de Biología, UNAM, p. 12.

¹² Castillo, S. y col. 2007. *La Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel: aspectos florísticos y ecológicos*. Coordinación de la Investigación Científica, UNAM, 294 p.

¹³ Rojo, A. y J. Rodríguez 2003. *La flora del Pedregal de San Ángel*, Instituto Nacional de Ecología, Semarnat, México, p. 84.

- ¹⁴ Cano-Santana, Z. y col. 2006. *Ecología, conservación, restauración y manejo de las áreas naturales y protegidas del pedregal del Xitle*, en Oyama K. y A. Castillo (coord.) *Manejo, Conservación y Restauración de Recursos Naturales en México*, UNAM, Siglo XXI Editores, México, PP. 203-226.
- ¹⁵ Lavin, M. 1983. "Cambios en las áreas verdes de la zona metropolitana de la Ciudad de México de 1940 a 1980". Instituto de Ecología, México. Informe Interno Inédito.
- ¹⁶ Lot, A. 2007. "Mirar para entender el paisaje del Pedregal", *Gaceta UNAM*, núm. 3982, p. 9.
- ¹⁷ Coronel Rivera, J. R. 2007, *Diego Rivera, idolatra. Guía general de la exposición Diego Rivera, gráfico, hipergráfico*, CONACULTA, México, pp. 19-25 (síntesis del texto publicado en el catálogo de la exposición Diego Rivera coleccionista, MUNAL).
- ¹⁸ Germán Ramirez, M. T. 1995. *Iconografía botánica (siglo XIX) del Herbario Nacional de México*, Instituto de Biología, UNAM, p. 5-7.
- ¹⁹ "...y los terrenos pedregosos de mi propiedad que le son adyacentes (al edificio destinado a estudio y galería), y en los cuales transplantaré una colección de cáctaceas mexicanas para que complementen con su belleza natural e importancia científica y estética, la función del edificio", Carta de Diego Rivera dirigida a Javier Rojo Gómez. Documento 135287. Inmuebles Anahuacalli, Tlacpan 1' y 2'.
- ²⁰ Rivera, D. 1945. "Requisitos para la organización del Pedregal". Texto mecanografiado sin identificación. Carpeta de documentación del Pedregal de San Ángel, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.