

**Hacia otra historia del arte en México**  
**La fabricación del arte nacional a debate**  
**(1920-1950)**

Esther Acevedo (coordinadora)



FH 47387

**Hacia otra historia del arte en México**  
**La fabricación del arte nacional a debate**  
**(1920-1950)**

**Tomo III**

Esther Acevedo (coordinadora)





◆  
ÍNDICE

Introducción ..... 9

I. Dispositivos de nación

Otras modernidades, otros modernismos, *Francisco Reyes Palma* ..... 17

Diego Rivera entre la transparencia y el secreto, *Renato González Mello* 39 ✓

II. Otras narrativas fundacionales

La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual  
moderna en México, *Karen Cordero Reiman* ..... 67 ✓

De lo nacional a lo arquetípico: la des-territorialización del paisaje  
(1900-1950), *Esther Acevedo* ..... 91

Hitos canónicos: la huelga de 1911 en la Escuela Nacional de Bellas  
Artes, *Pilar García* ..... 105 ✓

III. Espacios profanos

Piel de Papel. Los "pepines" en la educación sentimental del mexicano,  
*Armando Bartra* ..... 127 ✓

La arquitectura neocolonial: historia, palabras e identidades, *Clara  
Bargellini* ..... 157 ✓

Del olor a pólvora a la luz del rascacielos: tres décadas de fotoperiodismo  
mexicano, *Rebeca Monroy Nasr* ..... 170 ✓

#### IV. La mirada tangencial

El traslado de Marius de Zayas a Nueva York, *Antonio Saborit* ..... 193

El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la nación, *José*

*Luis Barrios Lara* ..... 217

Exilios y descentramientos, *Francisco Reyes Palma* ..... 251

#### Epílogo

El régimen visual y el fin de la Revolución, *Renato González Mello* .... 275





## DIEGO RIVERA ENTRE LA TRANSPARENCIA Y EL SECRETO

Renato González Mello

### *Advertencia*

Lo que presento enseguida es el argumento principal de un trabajo más extenso dedicado a la obra de Orozco, y se divide en dos partes. En la primera intento demostrar someramente que los frescos de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública pueden ser comprendidos como una inmensa alegoría rosacruz y masónica. La segunda parte analiza las consecuencias de esa interpretación para la historia política y la historia del arte mexicano. He procurado presentar mis puntos de vista de manera esquemática con el fin de propiciar su discusión.

### *El esoterismo*

El esoterismo del siglo XX es descrito en su literatura de divulgación, la única a la que tenemos acceso, como la enseñanza sobre los misterios de la naturaleza y sobre el objetivo de la existencia del ser humano.<sup>1</sup> El iniciado en una sociedad secreta recorre de manera ascendente diversos

<sup>1</sup> W. Kirk Macnulty, *Masonería*, Madrid, Ediciones del Prado, 1991, pp. 5-6.

grados de conocimiento. Los misterios, cuando le son develados, resultan caminos de conocimiento de sí mismo en un complejo proceso de *iniciación*. La bibliografía disponible describe el estado que se alcanza tras esta experiencia en los términos más generales y ambiguos que puede.<sup>2</sup> Después de pasar por los grados de “Aprendiz” y “Oficial”, o “Compañero”, el “Maestro” es referido como un individuo con plena conciencia y uso de sus responsabilidades, iluminado al fin por la luz dorada de una divinidad racional. Las sociedades esotéricas usan símbolos y alegorías para la explicación de estos misterios.

Las semejanzas entre mística y esoterismo no deben llevar a la conclusión de que se trata de caminos análogos. Son contrarios. Los místicos cristianos buscan la comunión y, en el proceso, el abandono de la razón, a la que conciben como una facultad inferior (el “toda ciencia trascendiendo” de San Juan). Los primeros movimientos esotéricos de la modernidad no eran ajenos a ese afán de comunión; los manifiestos rosacruces muestran por todos lados su afinidad con el misticismo de Kempis, Eckhart y Tauler; también con el milenarismo de Joaquín de Fiore.<sup>3</sup> No obstante, el esoterismo renacentista fue reinventado durante el siglo XIX, ahora en sentido contrario. La iniciación esotérica empezó a concebirse como purificación: la separación de las facultades racionales para liberarlas de todo aquello que se concebía como indistinto e irracional. El esoterismo busca, pues, una anticomunión; busca el dominio del principio racional.<sup>4</sup>

La asociación esotérica moderna más conocida es la masonería. En el siglo XIX florecieron muchas otras asociaciones semejantes, de las que

<sup>2</sup> Cabe aclarar que el que escribe no ha sido iniciado en ninguna clase de misterio.

<sup>3</sup> Paul Arnold, *Historia de los rosacruces y los orígenes de la francmasonería*, Pilar Ortiz Lovillo (trad.), Umberto Eco (pref.), México, Diana, 1997, pp. 122-123.

<sup>4</sup> Julius Evola, *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua “Arte Regia”*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1971, pp. 84-86.

la más impo  
una estrecha  
de iniciación  
También exi  
ciedades es  
reglament  
los específico  
petes, en lo  
compuestos  
nuciosa. Ca  
sonal, basac  
cimiento ita

Las sec  
que derivan  
del Orden S  
la alquimia)  
roglíficos y  
de la cosa m  
retórica. Su  
en algún lu  
intuición. A  
la mayor pa  
egipcios; de  
megisto es r  
punto de p

La ma  
La ma  
doxía masóni  
Véas  
Ernst H. Go  
con el arte”,



la más importante para nuestros fines son los rosacruces, que guardan una estrecha semejanza con los masones en sus símbolos y en sus ritos de iniciación, aunque sus doctrinas difieren a veces considerablemente. También existe semejanza en su organización. Los miembros de las sociedades esotéricas forman parte de una jerarquía minuciosamente reglamentada y ritualizada. Cada grado de la masonería tiene símbolos específicos que se representan en los pisos de las logias, en sus tapetes, en los mandiles de los hermanos y en cuadros especialmente compuestos para el efecto. La explicación, según parece, nunca es minuciosa. Cada iniciado tiene el deber de hacer su interpretación personal, basada en la literatura esotérica que tuvo su origen en el Renacimiento italiano.<sup>5</sup>

Las sectas esotéricas son órdenes laicas, sus adeptos quieren creer que derivan de un Orden Real con fines, símbolos y derechos distintos del Orden Sacerdotal (de donde el nombre de "Obra Regia" atribuido a la alquimia). La tradición esotérica es neoplatónica: supone que los jeroglíficos y símbolos remiten de alguna manera misteriosa a la esencia de la cosa misma, y no que sean simples tropos convencionales de una retórica. Supone la existencia de esas esencias como formas perfectas en algún lugar del cosmos, y la posibilidad de conocerlas por la vía de la intuición. Asume como cosa sabida que la mayor parte de los símbolos, la mayor parte de los conocimientos, ya eran familiares para los sabios egipcios; de la plétora de posibles orígenes de su tradición, Hermes Trismegisto es mencionado en todos los tratados esotéricos modernos como punto de partida.<sup>6</sup>

La masonería y los rosacruces comparten con otras corrientes de

<sup>5</sup> W. Kirk Macnulty, *op. cit.*, p. 7. Otros autores afirman que sí existe una ortodoxia masónica, pero convienen en que la interpretación de los símbolos es personal.

<sup>6</sup> Véase sobre las diferencias entre el simbolismo aristotélico y el neoplatónico Ernst H. Gombrich, "Icones Symbolicae: las filosofías del simbolismo y su relación con el arte", en *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 233-263.



pensamiento la filosofía hermética y la alquimia con todos los símbolos asociados a ambos. Frances A. Yates, estudiosa de la misteriosa e improbable orden rosacruz, supone que dicha organización fue una broma humanista, una ficción que sirvió a los intereses políticos de la cultura protestante alrededor del elector palatino. Yates ha mostrado la dependencia de los manifiestos rosacruces respecto de la alquimia; especialmente del *Jeroglífico monádico* de John Dee y *La fuga de Atalanta*, de Michael Maier. Asimismo, parece suponer que los manifiestos rosacruces del siglo XVII, que aludían a una orden rosacruz ficticia, llevaron a la creación de sociedades protomasónicas; que las sociedades secretas ya existentes compartían la admiración por los emblemas de Dee y Maier, y que los manifiestos rosacruces fueron un impulso determinante para que devinieran en sociedades masónicas.<sup>7</sup> Aunque el esoterismo del siglo XX se asume como la continuación del neoplatonismo renacentista, tal continuidad es, la mayoría de las veces, mítica.<sup>8</sup> La literatura esotérica casi siempre plantea una continuidad absoluta, la inmutabilidad de una doctrina universal que, como dijo Diego Rivera en alguna ocasión, existiría desde “el Egipto, de Amenotep IV y Nefertiti”. En las fuentes esotéricas de la primera mitad del siglo XX hay una desagradable ten-

<sup>7</sup> Frances A. Yates, *El iluminismo rosacruz*, Mexico, FCE, 1981 pp. 254 y ss.

<sup>8</sup> Yates (*ibid.*, p. 145) se ha ocupado de reflexionar sobre el significado y las consecuencias de ese renacimiento neoplatónico para la modernidad: “La filosofía del siglo XVII que ocuparía el lugar de las filosofías del Renacimiento era el mecanicismo cartesiano, y Mersenne, fiel amigo y admirador de Descartes, fue el instrumento que favoreció el cambio de la magia al mecanicismo por medio de sus relaciones y de la nutrida correspondencia que sostenía. Una de las más profundas ironías de la historia del pensamiento es precisamente que el desarrollo de la ciencia mecánica, del cual surgió la idea de que el mecanicismo fuera una posible filosofía de la naturaleza, fue en sí misma un resultado de la tradición mágica renacentista. El mecanicismo desprovisto de sus elementos mágicos se convirtió en la filosofía que derrocaría al animismo renacentista y que reemplazaría al ‘nigromante’ con el filósofo mecanicista”.

dencia a unificar todas las corrientes del esoterismo en una sola, como si rosacruces, teósofos y masones participaran exactamente del mismo conocimiento; como si todo lo dicho formara parte de un gran saber universal.

### *Jasón y la maestra*

Los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, iniciados en 1923 y terminados, después de una historia accidentada, en 1928, son para la historiografía del arte mexicano el inicio del nacionalismo, el socialismo y el indigenismo que se postulan como principio y fin de la pintura mural. En consecuencia, casi siempre han sido descritos como si fueran transparentes y didácticos. Cito a Luis Cardoza y Aragón:

Entre las intenciones fundamentales de esta obra concebida misionalmente descuella la de ser absolutamente clara en su exposición. Las metáforas, los símbolos son directos, explícitos. Todo el lenguaje fue ideado de manera que la significación la captase, con facilidad suma, el pueblo de calzón blanco, el obrero, el burgués, que están presentes.<sup>9</sup>

Aunque lo anterior es prácticamente un consenso gremial, hay motivos para poner en duda esa certidumbre. En un trabajo todavía inédito, Fausto Ramírez ha demostrado que buena parte de los tableros de la SEP es inequívocamente esotérico.<sup>10</sup> Se trata de las grisallas del primer piso

<sup>9</sup> *Diego Rivera*, Luis Cardoza y Aragón (pres. y notas), México, SEP, 1980, p. 22.

<sup>10</sup> Para la interpretación de los murales de Rivera me apoyaré en las explicaciones surgidas en un seminario organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas, que culminó en la elaboración de un disco interactivo. La aclaración me parece importante: el conjunto de la SEP, donde Rivera propuso numerosas relaciones



del Patio del Trabajo.<sup>11</sup> Sólo apuntaré el ejemplo que se presta a menos confusiones: una de las grisallas muestra una acacia en llamas (fig. 11); es decir, uno de los símbolos masónicos más importantes: señala el sitio donde Hiram Abiff, arquitecto del Templo de Salomón y fundador mítico de la masonería, había sido sepultado después de ser asesinado por los operarios del templo. En ese tablero de Rivera no hay cananas, sombreros anchos ni caballos; sobre todo, no hay un significado exotérico, transparente y pedagógico. En el presente texto, mi hipótesis será que también los tableros más “nacionalistas” o “revolucionarios” tienen un significado esotérico; que también en éstos, aparentemente los más “públicos”, hay un significado secreto que puede interpretarse al mismo tiempo de acuerdo con los códigos rosacruz y masónico.

Veamos el muro que, en el Patio del Trabajo, en la planta baja, mira hacia el norte, sede de la ignorancia, paraíso de los sentidos, impresiones y percepciones externas, según las doctrinas esotéricas. La muerte también viene del norte. El muro que mira hacia el norte está marcado por estas características, aunque será necesaria una descripción minuciosa para demostrarlo. Voy a describir primero su mitad izquierda y luego su mitad derecha, y en ambos casos iré de los extremos hacia el centro.

cardinales y, sobre todo, rutas verticales y vertiginosas de ascenso místico, estaba esperando la realidad virtual, que no ha venido a ser más que el descubrimiento del Mediterráneo. Voy a citar dicho CD por su título, *Diego Rivera en la SEP*, y no indicaré número de página, en vista de que con la computadora sería sencillo para cualquiera encontrar las referencias que brindo. En el seminario participaron Alicia Azuela, Cuauhtémoc Medina, Ernesto Peñaloza, Fausto Ramírez, Pedro Ángeles, Julieta Ortiz Gaytán, Rita Eder, Pilar García y el autor. Fue coordinado en su fase final por María José Esparza en lo que podría considerarse su “producción”. La “dirección” académica, siguiendo con la analogía cinematográfica, fue de Fausto Ramírez. El CD fue obra de un equipo coordinado por Javier Covarrubias y Antonio Albanés. Debo agradecer especialmente a Fausto Ramírez que me haya permitido usar los textos que elaboró para el disco compacto.

<sup>11</sup> Rivera decoró los tres pisos del Patio del Trabajo entre 1923 y 1925.



Del lado izquierdo, el primer tablero (fig. 12) representa un horno a punto de ser purgado. Para las doctrinas esotéricas, la purga era un proceso alquímico de importancia, pues todo proceso de iniciación lo era también de purificación o, por lo menos, de separación, de diferencia; esto es: de dominio de la razón. El segundo tablero muestra una mina a cielo abierto (fig. 13). La masonería equipara al cuerpo humano con la tierra. Los geólogos, agrimensores y en general los que trabajan la tierra, son símbolo de la tarea de perfeccionamiento emprendida por el iniciado. La piedra sin pulir y la roca pulida son símbolos recurrentes del oficio por motivos semejantes: el trabajo del sillar es símbolo de perfeccionamiento espiritual. En el siguiente tablero hay un peón inerme, desnudo, indefenso, atado de manos, rescatado por los revolucionarios que acaban de poner fuego a la hacienda del fondo (fig. 14). En su sentido abierto, este tablero alude a una revolución nortea que, finalmente, iba a redimir al peón de su esclavitud ancestral. Pero ese tablero también simboliza el ingreso del iniciado, su muerte para un mundo estéril. El negro es el color del plomo, metal asociado con la tierra y las fuerzas de Saturno. El peón es oscuro y el fuego permitirá su purificación y cambio de color simbólico: el principio solar, el azufre se separa del Todo originario.<sup>12</sup> El fuego es la cualidad del principio solar. El imaginario secreto abunda en héroes solares a los que se ha encomendado la occisión del dragón, símbolo terrestre: Heracles, Jasón, Perseo... Podríamos suponer en el jinete de este mural a otro campeón semejante.<sup>13</sup>

Siempre del lado izquierdo del muro, hay dos grisallas en las sobrepuertas que iluminan y reafirman su sentido. La primera muestra a un trabajador con casco al que calienta el sol (fig. 15). El trabajador es equiparado con la tierra, que recibe el influjo solar. La segunda, más explícita aunque menos fácil de descifrar, está justo antes de *La liberación del peón* (fig. 14). Muestra un arado, una cadena, un yunque y una hoz y

<sup>12</sup> Julius Evola, *op. cit.*, pp. 48-51.

<sup>13</sup> *Idem.*

un martillo separados por una espada (fig. 16). El sentido abierto es indudable: si los obreros y los campesinos, la hoz y el martillo, están separados por la fuerza, las cadenas que aprisionan al proletariado permanecerán incólumes. Pero, ¿qué hacer con el yunque? Se trata de una figura que remite a Hefesto, y con él a los procesos alquímicos. Vale recordar que la espada simboliza el fuego y que, en la emblemática de los alquimistas, era usual ver a un guerrero asestando un espadazo a un huevo, con lo que se aludía al proceso de “fijación”.<sup>14</sup> La hoz, emblema de Deméter, y por tanto símbolo de lo femenino, es separada del martillo, asociado a Hefesto y símbolo, además, de uno de los grados de la Orden: el de maestro. La “fijación” es la separación del principio masculino, racional, gracias a la acción del fuego.

Así, la mitad izquierda del muro puede interpretarse a la luz de uno de los emblemas de Michael Maier: “La naturaleza enseña a la naturaleza a vencer el fuego”.<sup>15</sup> El grabado correspondiente a dicho mote mostraba a un guerrero enfrentándose a las llamas, y azuzado por una joven desnuda. Sebastián explica la manera de interpretar la imagen:

Representa la idea o lugar común de tantos alquimistas, quienes dicen que la Naturaleza es enseñada, dominada y gobernada por la Naturaleza, de la misma forma que un alumno por su maestro o una hija por su madre. [...] Una naturaleza ayuda a la otra por el adiestramiento a cómo debe soportar el fuego. El caballero armado es una naturaleza, que enseña a la otra —la joven del sexo débil— a despreciar las asechanzas del fuego [...] porque el fuego lo devora todo como el dragón.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Santiago Sebastián, *Alquimia y emblemática. La Fuga de atalanta de Michael Maier*, Pilar Pedraza (trad. de epigramas), John Moffitt (pról.), Madrid, Tuero, 1989, pp. 94-95, emblema VIII.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 141-142, emblema XX.

<sup>16</sup> *Idem.*



El fuego es así el héroe. El guerrero que mira cómo levantan al peón desnudo mientras al fondo *el fuego* consume el casco de la hacienda, es equiparable al guerrero que en el emblema defiende a la doncella. El guerrero es Perseo y el fuego el dragón. El fuego también es indispensable para la trasmutación alquímica. El peón, el neófito, es rescatado por los jinetes solares, mientras el fuego consume su prisión y, podemos suponer, un proceso de purificación posterior lo llevará a los niveles más altos de la sociedad secreta.

Voy a describir ahora la mitad derecha del muro, comenzando por el extremo. *La fundición*, que muestra el vaciado de un crisol, es una escena oscura, perteneciente al inframundo y a la muerte, aunque recordemos que ésta era el paso para la amalgama del hombre nuevo (fig. 17). La obtención de un metal libre de impurezas nos remite, de nuevo, a la alquimia y, por tanto, a la emblemática rosacruz.<sup>17</sup> El color rojo que predomina en esta escena también podría ser simbólico. El rojo está asociado al mercurio con ascendente solar, el “agua ardiente”, el “dragón alado que se hace fijo por el azufre de los filósofos”. El rojo da “el verdadero color del oro al mercurio de los metales imperfectos”.<sup>18</sup> Estamos, pues, ante la conjunción entre Aries y Mercurio, entre el principio solar y el principio lunar. Dado que el crisol está a punto de ser vaciado, podemos suponer el predominio del principio fluido, lunar, femenino.

El siguiente tablero confirma tal impresión: en él aparece un viejo que enarbola una onda (fig. 18), siendo sus municiones cantos rodados (él mismo está parado sobre uno, gigantesco). Se trata de una probable alusión al rey David, en su sentido abierto; pero sus municiones nos llevan por otros caminos. El canto rodado debe su forma peculiar precisa-

<sup>17</sup> Walter Leslie Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, New Jersey, Random House, 1995, p. 129.

<sup>18</sup> Julius Evola, *op. cit.*, pp. 61-66; *Alquimia y ocultismo*, Víctor Zalbidea, Victoria Paniagua, Elena Fernández de Cerro y Casto del Amo (sel.), Barcelona, Barral, 1973, pp. 404-405.



mente a haber estado sumergido en el agua en movimiento. Las aguas que fluyen, a diferencia de las aguas heladas, representan el predominio de la Luna, de Venus, de lo inestable sobre lo estable, representan una conjunción entre el principio solar y el principio lunar en el que predomina el segundo.<sup>19</sup> El guerrero que usa cantos rodados no puede, pues, equipararse al que utiliza el fuego: es su opuesto.<sup>20</sup>

El siguiente tablero, *La maestra rural* (fig. 19), precede a la puerta de la escalera, del lado opuesto a *La liberación del peón*, cuyo sentido complementa. El neófito, piedra bruta, sería pulido con el auxilio del vigilante (el jinete que observa el panorama detrás de la maestra). Comenzaría el camino de autoconocimiento, la reconstrucción del Templo de Salomón: su propio cuerpo es equiparado con la tierra entera, labrada por un arado que comienza a trazar surcos en la tierra árida e inculta. "Los campesinos arrojan sus semillas a la tierra pingüe cuando ha sido removida por sus azadones",<sup>21</sup> reza uno de los emblemas de Michael Maier, cuya tierra y semillas eran desde luego espirituales.

El emblema de la sobrepuerta, que está entre *Campesino* y *La fundición*, refuerza el sentido de los tableros descritos. Muestra la hoz y el martillo unidos en el emblema comunista, la espada abajo de ellos, de nuevo el yunque y un azadón que rompe una cadena. El sentido abierto hace eco de la otra grisalla, al otro lado del muro: si los obreros y los campesinos se unen, será destruida esa opresión. También aquí hay un sentido oculto: el martillo, que representa el ascendiente masculino, se ha unido con la hoz, principio femenino de disolución. Todos los tableros aluden de una manera u otra a esta unión: la fertilización de la tie-

<sup>19</sup> Julius Evola, *La tradizione ermetica...*, op. cit., pp. 51-54.

<sup>20</sup> En este detalle hay una pequeña dosis de especulación de mi parte: ningún diccionario o manual me autoriza a asociar el canto rodado, o menos aún al rey David, con el principio femenino de las aguas que fluyen. Sin embargo, el resto de los tableros son tan explícitos a este respecto que, sin tener pruebas, tengo pocas dudas.

<sup>21</sup> Santiago Sebastián, op. cit., p. 80, emblema VI.

rra, los cantos rodados en manos del guerrero, el metal fundido, pero enrojecido. El martillo y la hoz unidos se encuentran *sobre* la espada, símbolo solar del alma. Si "la naturaleza enseña a la naturaleza a vencer el fuego", o bien "la naturaleza goza de sí misma [y] la naturaleza se domina a sí misma",<sup>22</sup> podemos concluir de este emblema que el fuego dominado es el propio del mundo sublunar, donde todo es cambio. Ese mundo sublunar que, como la espada, se encuentra *bajo* el influjo femenino. Si aquí no predomina el fuego, el fuego dominado es el deseo, no el fuego racional que se encuentra en la región urania. Rivera, el observador de sus murales, el neófito de las sectas secretas o nosotros, no hemos llegado a ese fuego celeste. Pero el camino hacia esa racionalidad absoluta está justo entre *La maestra rural* y *La liberación del peón*: ahí se encuentra la puerta de una escalera.

Ubicada en medio de *La liberación del peón* y *La maestra rural*, dicha puerta es un eje de simetría que divide los dos principios típicos de la simbología hermética: el principio masculino y racional, el principio femenino y sublunar. Todo del lado izquierdo habla de guerra para la purificación; del lado derecho, todo habla del dominio de lo femenino. ¿Qué pasa, pues, en la escalera?

### *El luto*

Los muros de la escalera están divididos en segmentos que narran episodios. Cada uno es una sucesión de tres imágenes. Voy a analizar el primer segmento, cuyas tres secciones son *El nacimiento del mar*, *Marina* y *El buzo y la nube* (figs. 20-22). Su primera secuencia va hasta las dos figuras a la derecha que sostienen un coral y una esponja. Rivera muestra el origen de una riqueza, que también es el origen de la vida misma, y a continuación enseña su esplendor. La figura central es una evoca-

<sup>22</sup> Julius Evola, *La tradizione ermetica...*, op. cit., p. 48.



ción del célebre *Nacimiento de Venus* de Sandro Boticelli. Juan Valentín Andreas, autor de los textos rosacrucianos más importantes del siglo XVII, afirma que Venus había sido moldeada en un crisol, como el que se encuentra en el muro del patio. Plotino, uno de los clásicos editados por Vasconcelos, hacía de Afrodita el principio del deseo del bien: de la contemplación de lo bello y lo inteligible por parte de las almas inferiores.<sup>23</sup>

En una conferencia, explicando el logotipo que dibujó para la Asociación Cultural Istmeña, Rivera habló acerca de Venus: "Venus [...] era [...] la vida, era el amor; y efectivamente, la evolución vital va siempre hacia la belleza, y Tehuantepec tiene la enorme ventaja de contar con posibilidades dobles a causa de sus dos mares".<sup>24</sup>

Las conchas, por su forma espiral, representaban la evolución; y el pintor se mostró muy sensible en esa ocasión a la existencia de fauna marítima de enorme antigüedad, primitiva.<sup>25</sup> Esto no debe sorprendernos: ya su profesor José María Velasco había contrapuesto un helecho a un ferrocarril como emblema de la evolución y había especulado acerca de la salamandra.<sup>26</sup> Las diferencias raciales entre las nereidas que rodean a Venus, también el testimonio de Rivera, autorizan a pensar en

<sup>23</sup> Plotino, *Selección de las Enéadas*, México, Universidad Nacional de México, 1925, pp. 200-202.

<sup>24</sup> Xavier Moyssén, *Diego Rivera, textos de arte*, México, IIE-UNAM, 1a. ed., 1986, pp. 79-82.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1a. ed., 1987, pp. 153-158. Por cierto que Bartra no explora el posible sentido esotérico de la salamandra, figura familiar en los tratados de alquimia por la misma capacidad de transformarse que interesó al antropólogo. Véase también Elías Trabulse, "Aspectos de la obra científica de José María Velasco", en *José María Velasco. Homenaje*, México, IIE-UNAM, 1990, p. 219. Asimismo, Fausto Ramírez, "Acotaciones iconográficas a la evolución de episodios y localidades en los paisajes de José María Velasco", en *José María Velasco. Homenaje*, pp. 56-69, sobre la armonización de paisaje y evolución en la obra de Velasco.



una referencia a las distintas partes del mundo. Hay una segunda figura erguida, como una Venus india que observa a su contraparte occidental. Las figuras sedentes sostienen, respectivamente, lo que parece esponja y un trozo de coral. El coral es equiparado en la emblemática alquímica con la piedra de los filósofos, pues se endurece al contacto con el aire.<sup>27</sup> Conjeturo que se opone a la esponja porque esta última se reblandece al absorber agua. Esto es: de nuevo lo masculino y fijo se contraponen a lo femenino y fluido. En el fondo de este mismo tablero central aparece un barco moderno que se aleja, dejando tras de sí la estela humeante del progreso.

La alegoría se transforma: no sólo muestra cómo se originó el orden de los elementos, también enseña el tráfico humano que irrumpe en todos los ámbitos terrenales para civilizarlos y alterar ese orden. En el último tablero de este segmento, como será la pauta en esta escalera, el agente del cambio está de pie y de frente al espectador: es el buzo que extrae las riquezas marinas, y que continúa la escena de actividad humana que había comenzado con el barco, en el fondo del tablero central.

Lo que había comenzado en el fondo como una invasión del Edén se vuelve, al final de este segmento, principio de transformación. Es probable que Rivera se inspirara para todo el conjunto en un cuento de Giovanni Papini: "El buzo". Es la historia de un hombre de esa ocupación que vive feliz en el fondo del mar. Un día sale a la superficie y sube a las calles de su pueblo, pero la convivencia con los hombres se le figura demasiado violenta y acaba por regresar a su feliz existencia submarina. (Para el esoterismo el fuego, oro, es símbolo de razón; pero la luz, plana, energía lunar, no lo es: representa lo femenino y transitorio.)<sup>28</sup> Este segmento del mural es una representación del mito de la caverna

<sup>27</sup> Santiago Sebastián, *op. cit.*, p. 183, emblema XXXII.

<sup>28</sup> Julius Evola, *La tradizione ermetica...*, *op. cit.*, pp. 51-54.

platónica, pero en la versión del *Fedón*, donde no es la cueva sino las profundidades del mar, el símbolo de la ignorancia.

A riesgo de ser demasiado insistente, quiero recordar la manera en que se construyen las alegorías esotéricas. El agua fluye del cántaro hacia el mar. En éste todo es movimiento y el nacimiento de Venus da cuenta del dominio del principio femenino (como en *La maestra rural*, que se halla justamente a su espalda). Pero el agua del mar es salada. La sal "expresa el estado o mundo de la corporalidad".<sup>29</sup> La sal es, así, resultado de la conjunción de fuerzas acuáticas y solares (el fuego en la caldera del barco); o bien acuáticas y aéreas (el coral endurecido por el aire). Siendo el cuerpo equiparable a la tierra, la sal anticipa el ascenso terrestre. El color oscuro de la Venus a la derecha remite al plomo, color asociado a la tierra y a las fuerzas de Saturno. El buzo que sale del mar es semejante al coral que ha sido sacado de las aguas y endurecido por el aire. Más aún: alguno de los emblemas de Michael Maier muestra a un rey que clama por que lo saquen de las aguas, como el oro pide su salvamento de la sustancia del mercurio y de la misma manera que el alma clama su rescate de "las aguas profundas" de la irracionalidad.<sup>30</sup>

Todo el ascenso de la escalera muestra un recorrido abierto, político y revolucionario; pero también otro secreto e iniciático. En cada una de las secciones prevalecerá finalmente alguna figura llena de sol, fuego o azufre, como la del buzo: ansiosa de elevarse sobre las aguas, sobre la selva femenina, sobre el mundo lleno de corrupción e injusticias.

Ello es particularmente cierto en el tablero que culmina el recorrido, y que muestra una trinidad con un pintor, un escultor y un arquitecto. Esas figuras representan también los tres grados de la masonería: el "Aprendiz", retrato del escultor español Manuel Martínez Pintao, que lleva el cincel y el malleto reglamentarios para este grado iniciático; el "Compañero", el pintor Jean Charlot, de espaldas; y el "Maestro", el

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

<sup>30</sup> Santiago Sebastián, *op. cit.*, pp. 181-182, emblema XXXI.



propio Rivera, estudiando un plano. Junto a Rivera, el sillar, la escuadra y el compás cruzados que indican sin lugar a duda alguna los grados superiores de la orden masónica. El compás cruzado con la escuadra y con la punta hacia arriba es el fuego, el alma racional. La escuadra es la tierra y, con la punta hacia abajo, el llamado "triángulo de agua". Si el compás cruzado con la escuadra predomina sobre ella, estamos ante el "triángulo de fuego".<sup>31</sup> El sillar, además, alude a la tarea de perfección que el iniciado ha emprendido sobre su espíritu, equiparado a la piedra bruta que será tallada por el Maestro.

Finalmente ha prevalecido el azufre, el alma racional, sobre el mercurio, el plomo y la sal. La iniciación está completa. Recordemos que la escalera que conducía a la cámara central del Templo de Salomón tenía también forma de espiral, y era uno de los símbolos más importantes de la masonería. Este tablero final muestra un espacio interior, relativamente oscuro; es una interrupción del banquete cromático de los anteriores y Rivera, para retratarse, escogió una fotografía de Edward Weston en la que aparece lánguido y suelto, con las piernas chuecas, la cabeza gacha y la mirada perdida. Recordemos que estamos hablando de un conjunto que representa las fuerzas y cualidades que el esoterismo asocia con el norte, particularmente la muerte. Si Rivera se representa muerto es porque la iniciación se concebía como una muerte, como una purificación, como una santificación que exigía un rito funerario para que el iniciado se despidiera de su anterior existencia terrenal. La escalera, por tanto, puede verse como la conmemoración del ascenso de Rivera a un grado superior de la Orden.

No sería razonable demostrar aquí la conclusión a la que he llegado después de revisar *todo* el Patio del Trabajo: todos sus tableros, en los tres pisos, están relacionados entre sí de tal manera que constituyen una gigantesca alegoría acerca del conocimiento. Baste mencionar el

<sup>31</sup> Walter Leslie Wilmhurst, *op. cit.*, p. 81; Lorenzo Frau Abrines, *Diccionario enciclopédico de la masonería*, México, Valle de México, 1976, p. 423.

tablero central, en el tercer piso, que muestra a Apolo presidiendo la alianza entre un obrero y un campesino. La hoz y el martillo son símbolos que remiten, por un lado, a Deméter y las fuerzas terrestres; por el otro, al azufre y las facultades racionales. La nube alrededor de Apolo tiene un significado convencional: es la sal, el cuerpo: la unión del principio masculino y el principio femenino. Si Apolo preside *dentro* de la nube, la alegoría refiere a la facultad solar, al oro de los filósofos, a la razón purificada; esta imagen es otra versión del emblema masónico tradicional, donde un ojo inscrito en un dorado triángulo vertical aparece rodeado por una nubecilla.

Quiero apuntar brevemente algo que no he aclarado. Rivera era rosacruz, pero sus murales tenían símbolos masónicos que no son propios de los seguidores de Christian Rosacruz. La explicación política de esta heterodoxia resultaría demasiado larga, pero me interesa señalar que también en el lenguaje esotérico convivían dos códigos: el masón y el rosacruz. A ellos deben añadirse el nacionalismo y el neoplatonismo de Vasconcelos, secretario de Educación Pública y mecenas del pintor; el nacionalismo cultural de Henríquez Ureña y sus discípulos; el populismo de Lombardo Toledano, camarada y tal vez cofrade de Rivera. Finalmente, debe añadirse también el muy visible comunismo del pintor: las hoces, los martillos y las banderas rojas. La transparencia de los murales se ha vuelto, por lo menos, confusa.

Pero el problema es más amplio. La pintura de los muralistas estuvo llena de símbolos esotéricos, masónicos, rosacruces.<sup>32</sup> No sólo los frescos ya analizados de Rivera, también la mayoría de los murales, sobre todo los que se pintaron en los años veinte, tenía dos niveles de significación. Los dos niveles eran públicos, pero uno era didáctico, abierto, comprensible, y el otro secreto, comprensible sólo para los que

<sup>32</sup> Véase el artículo de Fausto Ramírez, "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", en *Orozco, una relectura*, México, IIE-UNAM, 1983, pp. 61-102; asimismo, las fichas del mismo autor en el CD *Diego Rivera en la SEP*.



estuvieran en el secreto. Es muy frecuente que haya una convivencia de códigos por lo menos tan compleja como la que ya vimos. ¿Por qué, pues, era “público” este arte, si notoriamente se dirigía a los iniciados?

### Conclusión

Me parece que ha habido una confusión. Si la pintura mural fue, indudablemente, “pública”, eso no quiere decir que fuera didáctica o siquiera comprensible. De acuerdo con Jürgen Habermas en el mundo moderno lo *público* es la esfera en que se discuten las cosas del Estado, en el supuesto de que éste deberá gobernarse racionalmente y sin consideraciones personales.<sup>33</sup> La construcción de esta esfera política es concomitante con la constitución del *individuo* político, del ciudadano con puntos de vista y derechos. Asimismo, provoca el nacimiento de la *intimidad*: el dominio supuestamente ajeno a toda consideración política, a todo derecho del Estado o de la sociedad. “Los artistas —dice Orozco— no tienen ‘convicciones políticas’ de ninguna especie.”<sup>34</sup> La historia de las sociedades modernas muestra la tensión entre esos extremos. Lo público, lo privado y lo íntimo se imbrican o se combaten de muchas maneras.<sup>35</sup>

Uno de esos mecanismos son las sociedades secretas. Las sociedades secretas, como las cofradías masónicas, las hermandades rosacruces o las asociaciones teosóficas, son sociedades de opinión pública: sus miembros son, en principio, iguales (aunque sus méritos les darán un

<sup>33</sup> Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Antoni Domenech en colab. con Rafael Grasa (trad.), México, Gustavo Gili, 1994, p. 116.

<sup>34</sup> José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, SEP-Cultura/Era, 3a. ed., 1983, p. 26.

<sup>35</sup> Jürgen Habermas, *op. cit.*, *passim*.

sitio en la jerarquía); discuten, problematizan y critican ámbitos no cuestionados anteriormente; en ese sentido, su carácter secreto no les impide considerarse parte de un “público” mayor.<sup>36</sup> Pero a diferencia de los sindicatos, los salones literarios, los clubes o los partidos políticos, las sociedades secretas no son enteramente abiertas. Lo que se discute en ellas, incluso los símbolos y rituales de la discusión, se mantienen celosamente fuera de la observación general.

Las sociedades secretas tuvieron gran importancia en el surgimiento de la Revolución mexicana. La logia, forma de sociabilidad moderna, era opuesta a los espacios tradicionales para el intercambio social, como la hacienda y el pueblo. A la logia se pertenecía por voluntad propia, y en sus discusiones “no hay ninguna determinación social que trastorne el trabajo de la razón”, dice François-Xavier Guerra. Muchos de los clubes liberales, reyistas y maderistas de principios de este siglo fueron, en realidad, la cara pública de alguna sociedad secreta; como la logia “Melchor Ocampo”, de Puebla, que cambiaba su nombre por el de “club liberal” cuando las circunstancias políticas así lo requerían.<sup>37</sup>

En 1954, ante un cuestionario formulado para evaluar la conveniencia de su reingreso al Partido Comunista, Diego Rivera confesó que en los años veinte había formado parte de la hermandad rosacruz “Quetzalcóatl”.<sup>38</sup> Entre los adeptos de la hermandad mencionó al futu-

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 74-75.

<sup>37</sup> François-Xavier Guerra, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*, México, FCE, 1988, vol. I, pp. 19, 331.

<sup>38</sup> “Documento que elabora Diego Rivera a indicación de la comisión de control del Partido Comunista de México en respuesta a las preguntas formuladas por ella”, en *Diego Rivera: arte y política*, Raquel Tibol (sel., pról. y notas), México, Grijalbo, 1979, pp. 347-355; citado por Fausto Ramírez en *Diego Rivera en la SEP*. Rivera negó tajantemente que esta última fuese una asociación masónica. Esto resulta un poco extraño porque Rivera usó en sus frescos símbolos que sólo pertenecen a la masonería: la piedra bruta y el sillar, la escuadra y el compás como emblema del grado de maestro, el malleto del aprendiz. Ramírez ha señalado las coincidencias entre



ro presidente Plutarco Elías Calles; a la secretaria de este último, Esperanza Velázquez Bringas; al también prominente callista Luis L. León; al

masones y rosacruces. Acerca de los motivos de Rivera para distinguirse de la masonería, puedo proponer un motivo provisional. La historiografía masónica, y los masones en lo individual, se jactan de que todos los presidentes, o casi, han surgido de sus filas (véase la lista que brinda el *Diccionario enciclopédico de la masonería*, vol. 4, p. 445, en la que sólo faltan Maximiliano y Cárdenas). Pero la historiografía masónica es bastante parca cuando se trata de aportar detalles. El *Diccionario enciclopédico de la masonería*, de factura argentina, brinda una curiosa versión de la historia de la masonería mexicana moderna. En 1887 se unieron las sociedades masónicas más importantes y reconocieron la autoridad única del Supremo Consejo de México. Posteriormente, una Gran Dieta Simbólica proclamó Gran Maestro a Porfirio Díaz (Frau Abrines, *Diccionario enciclopédico de la masonería*, vol. 4, p. 442). Pero esta Gran Dieta tuvo movimientos disidentes desde 1893. Aparentemente, la Revolución trajo consigo una importante sacudida que casi llevó a la desaparición de la Gran Logia del Valle de México (*ibid.*, pp. 445-446). En marzo de 1910, de 27 logias autorizadas, 16 eran americanas; había 1 082 masones extranjeros y sólo 383 mexicanos. La Gran Logia del Valle de México llegó a cambiar su nombre por el de "Most Worshipful York Grand Lodge of Mexico". Sin que nuestra fuente sea demasiado detallada, los años diez transcurrieron con una fuerte disputa entre yorkinos y... ¿escoceses? Como las autoridades yorkinas en todo el mundo se negaron a intervenir para legitimar a alguno de los bandos, pronto hubo en la capital varias logias adscritas a la Gran Logia de Veracruz. La fuente no da información sobre las décadas de los veinte y treinta. En 1945, en el Palacio de Bellas Artes, se concretó la unidad de los masones de México —por cierto, en vísperas de que el PRM se convirtiera en PRI, asunto que daría para otro doctorado (*ibid.*, p. 455 y vol. 5, p. 989). Lo más probable es que la hermandad Quetzalcóatl estuviera afiliada al Supremo Consejo de la Masonería Mixta Internacional. La también llamada "comasonería" se originó en Francia a partir de la logia de "Libres Pensadores". A diferencia de la masonería regular, la comasonería admite mujeres. Es más tolerante que la masonería tradicional: tuvo entre sus adeptos a Annie Besant, importante escritora teosófica, y en México agrupó a numerosas sociedades rosacruces desde que la introdujo Joaquín Velasco en 1924. Su importancia puede medirse por un dato marginal: al reunificarse la masonería mexicana en los años cuarenta, sus estatutos incluyeron artículos estrictos para consolidar su autoridad: "Incorre en irregularidad el miembro del Rito que visite o mantenga relaciones



que habría de ser importante cardenista Jesús Silva Herzog, junto con Gilberto Loyo, también futuro cardenista; asimismo, a obregonistas como Ramón P. De Negri y el propio Diego Rivera. Finalmente, aludió a "otros miembros de la alta y mediana burocracia".<sup>39</sup> El testimonio permite entrever una asociación que, no obstante sus desavenencias futuras, se iba a constituir en una especie de *núcleo duro* del poder (bastaría pensar en la estrecha relación entre León y Calles).

La hermandad Quetzalcóatl también lo acercaba a otros grupos de

con Cuerpos masónicos espúreos, irregulares o clandestinos" (*ibid.*, vol. 4, p. 451). La fuente consultada no menciona por su nombre a la hermandad rosacruz Quetzalcóatl, pero sí enlista dos asociaciones de esa filiación en el valle de México como parte de la comasonería nacional. Hasta la fecha existe una hermandad "Quetzalcóatl" con un "pronaos" en San Martín de las Pirámides. El dato se encontraba consignado en la página de los rosacruces mexicanos en Internet, en 1996. Por cierto que en 1996 dicha página se encontraba en la computadora del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. La veracidad de los datos consignados por Rivera está fuera de duda en lo general. Hace poco se subastó el escudo que pintó para esa sociedad. Véase el artículo de Raquel Tibol, "¡Apareció la serpiente! Diego Rivera y los rosacruces", en *Proceso*, México, Núm. 0701-23, 9 de abril de 1990. tal como lo menciona en su informe al PCM; y Raquel Tibol ha dado a conocer un documento fundacional de la hermandad Quetzalcóatl: "En la ciudad de México, a los 29 días del mes de agosto del años de Jesucristo de 1926-3279 R.C.M., los hermanos y hermanas de la Gran Logia de Quetzalcóatl de la A.M.O.R.C., con sus Maestros y Oficiales, firman el presente como un recuerdo del Agape Místico-fraternal con que celebraron el primer Aniversario de los trabajos Reconstructivos, y, por consecuencia, son fundadores de Primera y Segunda Clase, con los privilegios que especifican los estatutos de la Academia Kukulcán de Estudios Filosóficos". Rivera estaba entre los firmantes. Véase también *Diego Rivera: arte y política*, p. 354.

Por tanto, es de dudarse que el poder en México se distribuyese por obra de alguna conspiración secreta. Los masones, desunidos y muy debilitados, no tenían ninguna posibilidad de realizarla. Es incluso bastante dudoso que Calles formara parte de la hermandad, como dice Rivera; pero de lo que no cabe duda es de que esta sociedad ligaba a Rivera con el grupo sonoreense en el poder.

<sup>39</sup> *Diego Rivera: arte y política*, pp. 353-354.

poder. Rivera  
junto con Jo  
Toussaint, Al  
Julio Torri, Pa  
el Solidario, c  
un lado, milit  
Henríquez U  
Toussaint, C  
como Eduard  
hermandad C  
cia para expl  
se refirió a L  
dermo en Mé

Quando  
cente Lo  
estas cos  
debían v

¿Acaso será  
ción secreta  
origen mítico  
trario, que la  
ganizaciones  
dudoso que  
demás perso

<sup>40</sup> José C  
la Revolución M  
1922-1923; N  
pp. 46, 50.

<sup>41</sup> Inclu



poder. Rivera formó parte del Grupo Solidario del Movimiento Obrero, junto con José Clemente Orozco, Pedro Henríquez Ureña, Manuel Toussaint, Alfonso Caso, Enrique Delhumeau, Daniel Cosío Villegas, Julio Torri, Palma Guillén y Eduardo Villaseñor.<sup>40</sup> Lo que sorprende en el Solidario, cuya vida fue corta, es la coincidencia de dos grupos. Por un lado, militaron en él los que formaban parte de la tertulia de Pedro Henríquez Ureña o eran, por lo menos, sus discípulos: Cosío Villegas, Toussaint, Caso y Lombardo Toledano. Por otro lado, tanto Rivera como Eduardo Villaseñor y José Romano Muñoz formaban parte de la hermandad Quetzalcóatl. Más todavía: en la ya mencionada conferencia para explicar el logotipo de la Asociación Cultural Istmeña, Rivera se refirió a Lombardo Toledano, futuro fundador del sindicalismo moderno en México, con complicidad de cofrade:

Cuando yo estuve [...] de visita [en Tehuantepec], en compañía de Vicente Lombardo Toledano, Vicente, *que es hombre preocupado por todas estas cosas*, me dijo un día sin pensarlo: "Aquí es donde los egiptólogos debían venir a estudiar".<sup>41</sup>

¿Acaso será que el Solidario era la aparición pública de una organización secreta, de esas que se preocupaban por "todas esas cosas" cuyo origen mítico estaba en Egipto, por la Obra Regia? ¿O era, por el contrario, que la hermandad Quetzalcóatl había decidido infiltrar a otras organizaciones políticas? Pero esto no es una historia de espías. Aunque es dudoso que Calles fuera un asistente asiduo de la logia Quetzalcóatl, los demás personajes que he mencionado, fundadores del Estado mexicano

<sup>40</sup> José Clemente Orozco, *op. cit.*, p. 82; Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, México, SEP-Cultura/Siglo XXI, 1985, p. 157; *Vida Mexicana*, 1922-1923; *Nuestro México*, 1932 (facsimil de ambas revistas), México, FCE, 1981, pp. 46, 50.

<sup>41</sup> Incluido en Xavier Moyssén, *op. cit.*, p. 79. Las cursivas son mías.

del siglo XX, dejaron huellas seguras de su iniciación, y que sería largo enumerar aquí. Y esos caballeros tan dados a los excesos retóricos, a las manifestaciones masivas, a las declaraciones maximalistas y a los gestos de omnipotencia, se nos aparecen en esta historia como muchachos que se secretean, se comunican con guiños y se mandan recaditos en clave. Como si ellos, que con frecuencia alardearon de un poder sin límites, hubieran tenido algo que ocultar (o que temer).

Vistas así las cosas, la convivencia de un discurso exotérico y otro esotérico pone dos problemas sobre el tapete. Uno de ellos es la definición del "lenguaje" de esta pintura, que tiene una ambivalencia mucho mayor de la que se ha aceptado, y que nos pone en guardia contra los peligros del "realismo" como categoría. El otro problema es el de la "ideología" de la pintura mural y la manera en que ésta ha sido reseñada por la historiografía.

La historiografía de la Revolución mexicana (me refiero a la historiografía política) reconoce de manera casi universal que ésta no tuvo una doctrina o "ideología" formal, si por este último término hemos de entender un pensamiento dogmático cifrado en textos con autoridad. Quizá la expresión más radical a este respecto sea la de Arnaldo Córdova:

En términos generales y debido al escaso desarrollo que experimentan los grupos sociales en el país y a su dependencia respecto del Estado, la ideología dominante, que responde absolutamente a los intereses de la clase dominante, no es expresada por los exponentes de esa clase de modo sistemático y permanente, sino que se deja de preferencia que la produzcan y manifiesten los grupos políticos que detentan directamente el poder del Estado, mediante soluciones pragmáticas ligadas a la política estatal. Desde este punto de vista, se puede observar, además, que los intelectuales al servicio de la clase dominante o de los grupos



que ejercen el poder, no se han significado, como sucedía en el porfirismo, como verdaderos productores de ideología, sino que se han limitado a la tarea de dar forma a la ideología dominante o de sugerir medidas de orden técnico que hagan viable la política del Estado.<sup>42</sup>

No voy a discutir aquí el uso del concepto de “ideología”, que está usado en la acepción que le da la sociología del conocimiento, y no en su sentido marxiano. Lo que me interesa es la semejanza entre lo dicho por Córdova y las interpretaciones tradicionales de los murales de la SEP. Aunque estas últimas postulan, desde luego, todas las doctrinas imaginables para los frescos del pintor, la semejanza de los enunciados es sorprendente. Repito lo dicho por Luis Cardoza y Aragón:

Entre las intenciones fundamentales de esta obra concebida misionalmente descuella la de ser absolutamente clara en su exposición. Las metáforas, los símbolos son directos, explícitos. Todo el lenguaje fue ideado de manera que la significación la captase, con facilidad suma, el pueblo de calzón blanco, el obrero, el burgués, que están presentes.<sup>43</sup>

En ambos casos se postula una transparencia suma, prácticamente una ausencia de lenguaje, un pragmatismo descarnado; en suma: un supuesto realismo. En un caso, de las élites revolucionarias, cuya ideología “se deja de preferencia que la produzcan y manifiesten los grupos políticos que detentan directamente el poder del Estado, mediante soluciones pragmáticas ligadas a la política estatal”; en el otro, de los

<sup>42</sup> Arnaldo Córdova, *La ideología de la Revolución mexicana. La formación del nuevo régimen*, México, Era, 18 ed., 1995, p. 37. En otras obras, Córdova reprocha al Estado mexicano que no se haya constituido en una dictadura del proletariado. Véase Arnaldo Córdova, *La política de masas del cardenismo*, México, Era, 13 ed., 1995, pp. 73-83, 91.

<sup>43</sup> Diego Rivera, Luis Cardoza y Aragón (pres. y notas), *op. cit.*, p. 22.

pintores: "Las metáforas, los símbolos son directos, explícitos. Todo el lenguaje fue ideado de manera que la significación la captase, con facilidad suma, el pueblo de calzón blanco, el obrero, el burgués, que [también] están presentes [en los frescos]". La semejanza principal es retórica. La política y la pintura son concebidas parejamente como artes de manipular y convencer a los que se otorga, además, una eficacia tan completa que elimina toda necesidad hermenéutica o semiótica. El discurso se dirige sin intermediarios a las pasiones y a los intereses. Los espectadores, las palabras y las cosas se confunden entre sí. El campesino que mira es el campesino pintado y es, también, el campesino real. El gobernante tiene intereses que son, justamente, los intereses del gobernante; y esto lleva de cabeza a una tautología: el Estado es el Estado; o como en la frase atribuida a Luis Cabrera: "La Revolución es la Revolución". Una conclusión bastante lógica, dado el código secreto que hemos visto. Después de todo, el propio *Libro de las revelaciones* tiene en sus primeros versos una declaración muy semejante: "Yo soy el Alfa y la Omega —dice el Señor Dios—, el que es y que era y que ha de venir, el Todopoderoso".<sup>44</sup> La historia y las obras que he revisado se alejan bastante de esa versión muy esquemática. En la "alegoría real" de Rivera, en la "realpolitik" de los políticos mexicanos, hay mucha alegoría, mucha política y muy poca realidad. Los intereses de las élites políticas y culturales son complejos y se articulan de manera nada pragmática (a menos que concedamos alguna eficacia a los súper poderes que ofrecía la alquimia). La persistencia de las sociedades secretas no demuestra la eficacia de las conspiraciones ni la omnipotencia de la manipulación discursiva; esa persistencia demuestra lo contrario: que los intereses de los actores y sus ideas pasan por una multitud de mecanismos y rituales; que la maraña de intereses, lejos de ser la "realidad" salvaje, no puede extenderse con entera libertad. Es necesario concederle alguna complejidad al discurso del poder, ese que se llama "ideología", ese que es

<sup>44</sup> Apocalipsis: 1, 8.



“hegemónico” precisamente en la medida en que consigue convertir sus axiomas en sentido común y provoca la ilusión de que sus “símbolos son directos [y] explícitos”; en la medida en que logra hacerse pasar por pragmatismo, por realismo político liso y llano. El régimen mexicano se ha beneficiado largamente de esa forma de ver las cosas, que merece ser llamada “ideología” en su sentido más ortodoxo, el que significa “falsa conciencia”.

No toda la historiografía que habla del muralismo ha postulado ese realismo descarnado. Bastaría recordar a Justino Fernández, para quien la pintura mural era la “expresión” culminante de un liberalismo mexicano de muy larga vida; una interpretación sobre la que valdría la pena volver a pensar. En lo que hay un amplio consenso gremial es en la transparencia de los murales; en su interpretación libre de cualquier código; en su presunta expresión directa y simple. “Orozco —dice uno de sus ayudantes—, siempre quiso ser transparente; pero no sé si lo consiguió.” Haríamos bien en tomarnos en serio esa duda.

Los motivos de mi desconfianza son políticos tanto como académicos. El problema principal no es estrictamente iconológico. La iconología ha sido una herramienta útil para plantear un problema que rebasa el ámbito de la pintura. Precisamente el problema del Estado mexicano contemporáneo ha sido, desde hace décadas, el de los límites entre lo público y lo privado; y ése ha sido, también, un problema de lenguaje. En efecto: el discurso del poder no ha sido, en México, por completo transparente. Con frecuencia ha sido un lenguaje simbólico rigurosamente cifrado y accesible sólo a los iniciados en sus peculiaridades. En sus inicios, la Revolución mexicana se propuso la edificación de un Estado democrático transparente, del “país de leyes” prometido por el liberalismo decimonónico. En los hechos, el ámbito de lo “público” se construyó con numerosos cajones, recovecos, cámaras secretas y caminos en espiral. Jamás fue el espacio abierto y universalmente accesible donde la “sociedad civil” pudiera discutir con un lenguaje llano y racional; pero ello no debe llevar a la conclusión de que el Estado mexicano

haya sido una "selva salvaje", un jardín de fieras con intereses inmediatos y sin "ideología", "cosmovisión" o siquiera lenguaje. El muralismo mexicano ha sido acusado, no sin razón, de servir a esos intereses como discurso justificatorio. Lo que propongo es desplazar ese puritanismo historiográfico para analizar los caminos, los límites y el lenguaje de esos intereses.





9. Diego Rivera, *Tierra fecunda*, 1924.





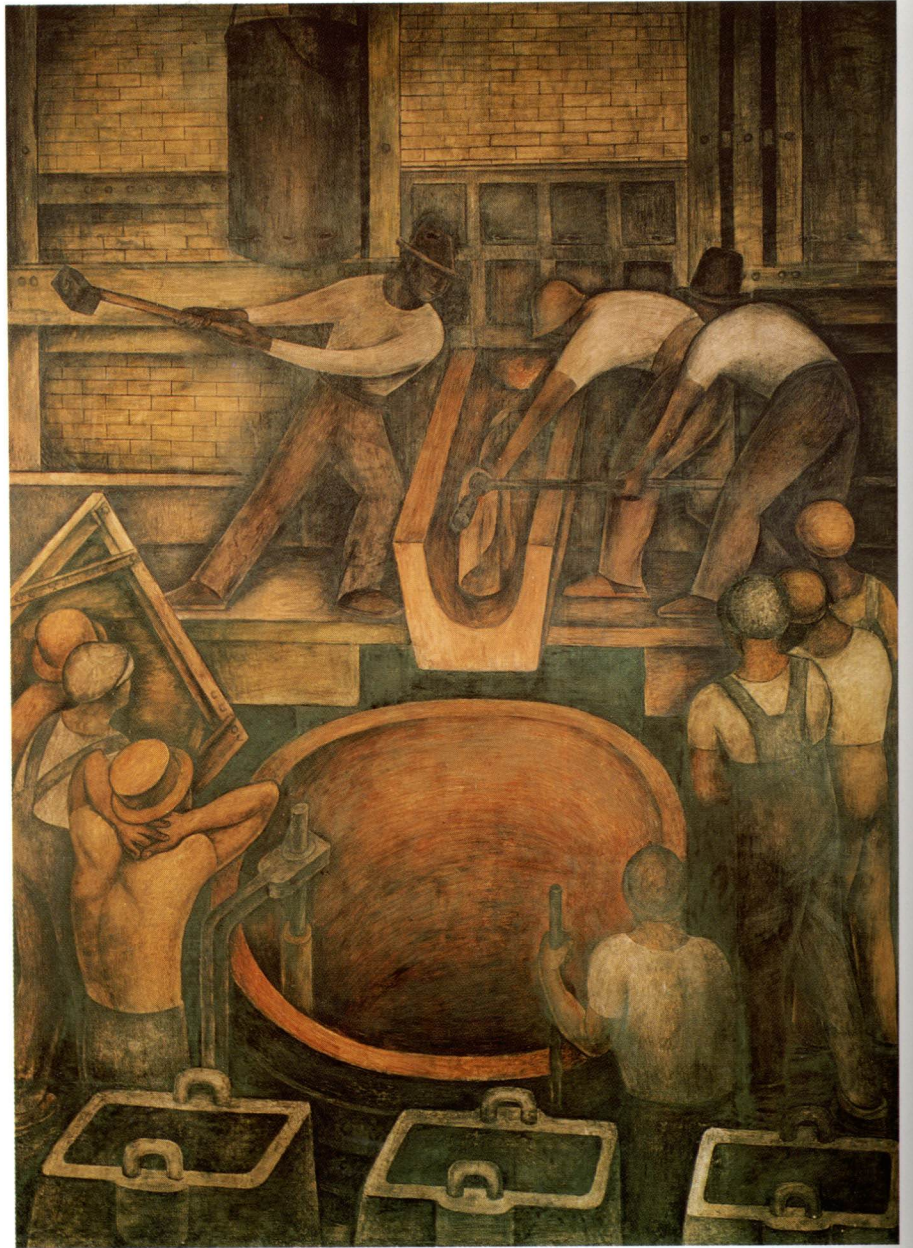
10. Diego Rivera, *La industria de Detroit*, 1932-1933. Muro sur.





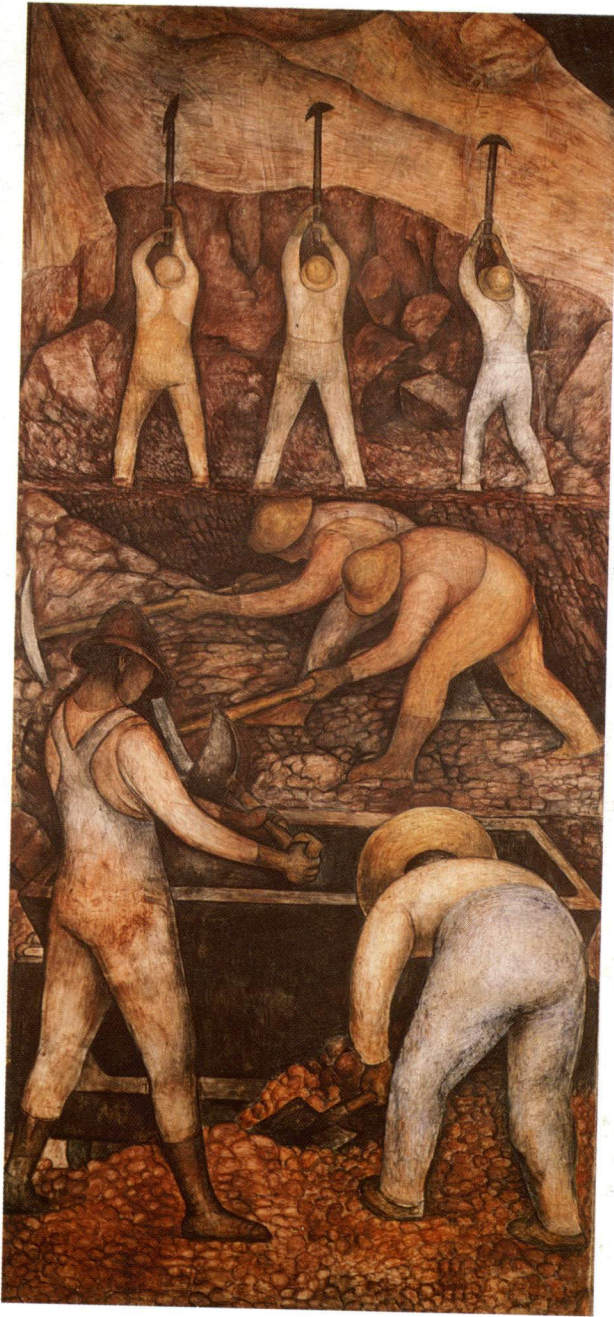
11. Diego Rivera, *Cactácea*, 1923-1924. Patio del Trabajo.





12. Diego Rivera, *La fundición*, 1923-1924. Patio del Trabajo.





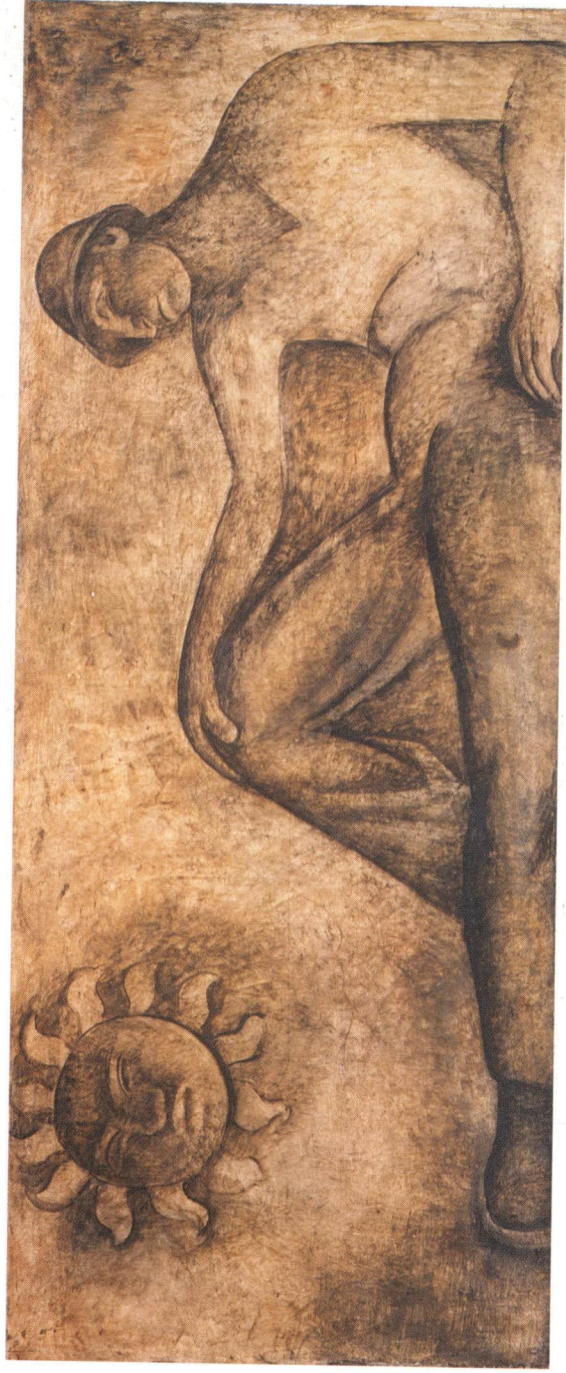
13. Diego Rivera, *La minería*, 1923-1924. Patio del Trabajo.





14. Diego Rivera, *La liberación del peón*, 1923-1924. Patio del Trabajo.





15. Diego Rivera, *Obrero*, 1923-1924. Patio del Trabajo.



16. Diego Rivera, *Agricultura*, 1923-1924. Patio del Trabajo.





17. Diego Rivera, *La fundición*, 1923-1924. Patio del Trabajo.

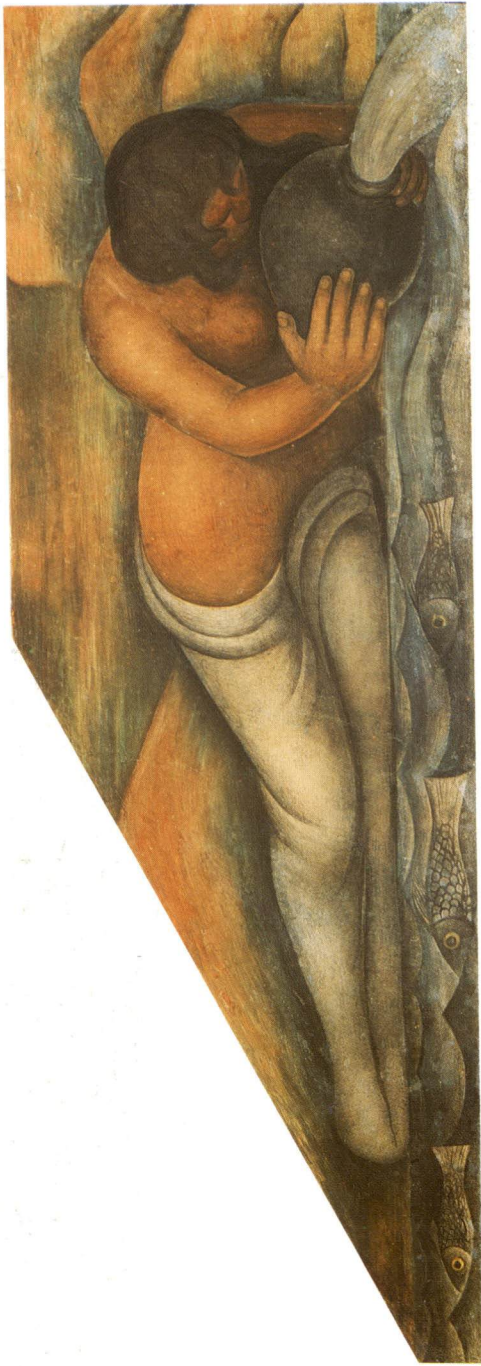


18. Diego Rivera, *Campesino*, 1923-1924. Patio del Trabajo.



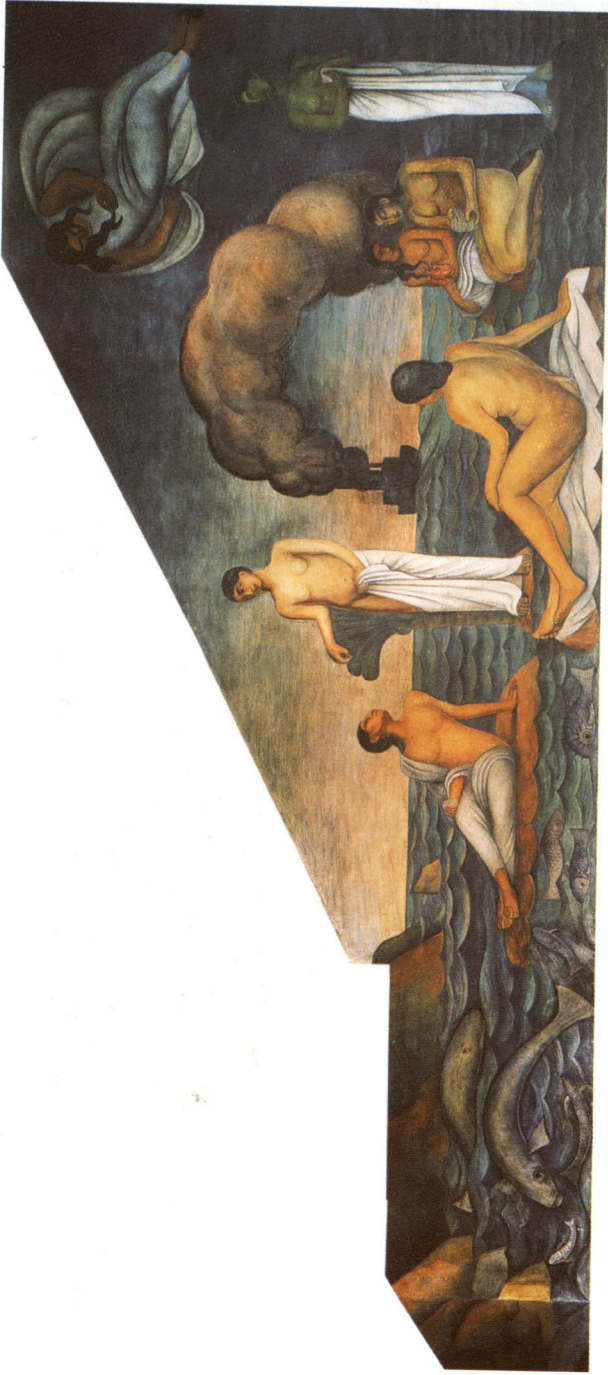


19. Diego Rivera, *La maestra rural*, 1923-1924. Patio del Trabajo.



20. Diego Rivera, *Diosa del agua*, 1923-1924. Escalera.





21. Diego Rivera, *Marina*, 1923-1924. Escalera.



22. Diego Rivera, *El buzo y la nube*, 1923-1924. Escalera.





23. Diego Rivera, *Paisaje zapatista*, 1915.