

LA MÁQUINA DE PINTAR

Renato González Mello

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA: SU SENTIDO ESOTÉRICO

*Imaginemos qué tarea sería representar a los ojos una "creación del mundo", si fuera posible figurarla en imágenes pintadas, esculpidas o de otro género, a costa de un trabajo insensato [...]*¹

Émile Benveniste

Es que yo pensé que usted pensó que yo pensé que usted, Panzón [...]

El pato Lucas

El Patio del Trabajo de la Secretaría de Educación Pública, el primero que decoró Diego Rivera en ese edificio, es también el primero con el que se encuentra el visitante que entra por el acceso de la calle República de Argentina. Diego Rivera inició su decoración en febrero de 1923. Debió terminar la planta baja durante ese mismo año, aunque si contamos los dos niveles superiores y el cubo de la escalera, el conjunto se terminó hasta principios de 1925.² Voy a considerar para este análisis que los

¹ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1981, vol. 2, p. 30.

² Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano...*, op. cit., p. 310, afirma que en febrero de 1923 se presentó en la SEP, junto con Xavier Guerrero y Amado de la Cueva, para prepararle los muros a Rivera. El propio autor afirma que la escalera no estaba terminada en diciembre de 1924, pero que terminó tanto la escalera como el Patio del Trabajo en enero de 1925 (p. 317). Finalmente, el propio Rivera habla del Patio del Trabajo como algo terminado en un texto publicado en septiembre de 1925, "Los patios de la Secretaría de Educación Pública" en Xavier Moyssén, *Diego Rivera, textos de arte*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 88.

Para la interpretación de los murales de Rivera me apoyaré en las explicaciones generadas por 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 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, *Los murales de la Secretaría de*

tres niveles, los tres muros, el cubo de la escalera y el vestíbulo del elevador no son obras distintas, sino que se trata de una sola composición: una gigantesca alegoría. Todos los corredores, todos los pisos, todos los tableros forman parte de una sola imagen.

La obra de Rivera se ha visto disminuida por la imagen que él mismo elaboró de sí a partir de los años veinte. En pocos casos como en el suyo puede comprobarse que la obra no existe sin las descripciones con que la crítica ha tratado de reconstruirla; para Diego Rivera, esas descripciones sólo se han hecho cargo, mal, de su contenido abierto. Por ejemplo, poco después de su terminación, Pedro Henríquez Ureña afirmó: "Tal vez el mejor símbolo del México actual es el vigoroso fresco de Diego Rivera en donde, mientras el revolucionario armado

Educación Pública, 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 realizado por 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.

También me auxilié para la interpretación de la simbología masónica con los libros de W. Kirk Macnulty, *Masonería*, Madrid, Ediciones del Prado, 1991; Walter Leslie Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, New Jersey, Random House, 1995; Juan Valentín Andreas, *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz* (int., trad. y notas Juli Peradejordi), Barcelona, Obelisco, 1994; Harvey Spencer Lewis, *Las moradas del alma; la concepción cósmica*, Madrid, Luis Cárcamo, Editor, 1993; Max Heindel, *Concepto rosacruz del cosmos o ciencia oculta cristiana*, México, Ediciones Coli, s.f.; Albert G. Mackey, *El simbolismo francmasónico; su ciencia, filosofía, leyendas, mitos y símbolos*, México, Herbasa, 1993; Arthur Edward Waite, *A New Encyclopaedia of Freemasonry*, Nueva York, Wings Books, 1970; Oswald Wirth, *El simbolismo esotérico y su relación con la alquimia y la francmasonería*, s.p.i., Herbasa, s.f.; y Juan Valentín Andreas, *Fama Fraternalitatis; Confessio*, México, Ediciones Prisma, 1983.

detiene su cabalgadura para descansar, la maestra rural aparece rodeada de niños y de adultos, pobremente vestidos como ella, pero animados con la visión del futuro.”³

Tal el sentido exotérico de los frescos, al alcance de cualquier observador. Pero esta versión de la pintura ha sido exagerada, y la banalidad a la que ha conducido esa lectura ha provocado rechazo. No el rechazo de las explicaciones, que eran las culpables, sino el rechazo de la pintura. Un buen ejemplo es esta estrofa de Rafael Alberti, en plena furia estalinista:

Se sabe, se comprueba que no eres
esa curva monótona y sin músculo
que por los anchos muros oficiales
Diego Rivera ofrece a los turistas.⁴

Luis Cardoza y Aragón, reconciliado al final de su vida con el fantasma del pintor, nunca dejó de suponerlo didáctico y elemental: “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.”⁵

Las obras de Rivera tienen esa transparencia. Cualquiera que se haya paseado por los corredores de la Secretaría habrá salido con un sólido recuerdo lleno de moralejas, denuncias y demostraciones. Pero la investigación especializada nos da una versión en la que no hay transparencia. Fausto Ramírez ha señalado que la pertenencia de Rivera a la hermandad rosacruz Quetzalcóatl autoriza a buscar una iconografía esotérica en los murales de la SEP.⁶ Ramírez llegó a esa conclusión ante las grisallas del primero y segundo piso, cuyo carácter esotérico es muy notorio (precisamente porque su significado no lo es). Yo voy a suponer que *todo* el conjunto es-

tá formado por alegorías. Que en los campesinos que siembran y los soldados revolucionarios hay un significado oculto.

LOS ROSACRUCES

El esoterismo moderno 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.⁷ El iniciado en una sociedad secreta recorre de manera ascendente diversos grados de conocimiento. Los misterios, cuando le son develados, resultan caminos de conocimiento de sí mismo. En el primer grado de la masonería, el de “aprendiz”, éste comprende que su persona está situada en un contexto en que la dualidad es ley, y que su conciencia es la envoltura de su espíritu. Al ascender, comprende que debe usar una parte de su conciencia como guardián de sus actos, lo que le da la noción de responsabilidad. En el segundo el de “compañero” u “oficial”, se le otorga la información que necesita el espíritu para ascender y comprende que el “salario” de los constructores del Templo de Salomón simboliza la retribución de todos los actos. Dicha retribución busca trascender las nociones cristianas de premio y castigo. En este segundo grado, el iniciado ya no se guía, como el aprendiz, solamente por la fe. La Esperanza es ahora su orientación, como lo será la Caridad si es que alcanza el grado de “Maestro”, que es el grado superior de la orden. En el ascenso, el iniciado se hace consciente de la presencia de la divinidad. El Maestro, para llegar a ese nivel, debe pasar por un rito funerario no muy distinto al de los monjes místicos cuando mueren para el mundo. Quien ha alcanzado el grado de Maestro ha sufrido previamente una “muerte” simbólica: el “vigilante” que él mismo ha dispuesto para sus acciones lo ha matado, hartado de sus inconstancias. La bibliografía disponible describe el estado que se alcanza tras esta experiencia en los términos más generales y ambiguos que puede.⁸ El Maestro

³ Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 617.

⁴ Luis Cardoza y Aragón, *El río, novelas de caballerías*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 456.

⁵ *Diego Rivera* (Presentación y notas de Luis Cardoza y Aragón), México, Secretaría de Educación Pública, 1980, p. 22.

⁶ *Los murales de la Secretaría de Educación Pública* (CD).

⁷ W. Kirk Macnulty, *Masonería*, Madrid, Ediciones del Prado, 1991, p. 5-6.

⁸ Cabe aclarar que el que escribe no ha sido iniciado en ninguna clase de misterio.

es referido como un individuo con plena conciencia y uso de sus responsabilidades, iluminado al fin por la luz racional de la divinidad.

Las semejanzas entre mística y esoterismo no deben llevar a la conclusión de que se trata de caminos iguales. 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.⁹ 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. Desde entonces, son muchas corrientes del esoterismo las que buscan una anticomunión; el dominio del principio racional.¹⁰

Las logias masónicas utilizan símbolos y alegorías para la explicación de estos misterios. 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, apoyada en la literatura esotérica originada o reinventada en el Renacimiento.¹¹

Las sectas esotéricas de los últimos tres siglos son órdenes laicas, sus adeptos quieren creer que derivan de un Orden Real con fines, símbolos y derechos distintos del Orden Sacerdotal (de ahí el nombre de Obra Regia atribuido a la alquimia). En *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz*, uno de los ma-

nifiestos del siglo XVII que dieron lugar al mito rosacruz, el protagonista es advertido antes de iniciar su jornada: “Pero tampoco debes ignorar que llegarás a deplorar haber hecho esta elección llena de peligros. Efectivamente, si debes ser culpable del más pequeño delito contra las leyes de nuestro Rey, te ruego, ahora que aún puedes, que regreses a tu casa con la máxima rapidez por el mismo camino que has seguido para llegar aquí.”¹²

La tradición esotérica es neoplatónica: supone que los jeroglíficos y símbolos remiten de alguna manera misteriosa a la esencia de la cosa misma, y niega 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 que la mayor parte de los símbolos y 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.¹³ Algunas corrientes esotéricas del siglo XX suponen, como se suponía durante el Renacimiento, que Hermes Trismegisto fue un sabio egipcio anterior al cristianismo, un “Moisés pagano” que habría existido históricamente, y que se confunde con el dios tres veces poderoso inventado en la época helenística.¹⁴ Otras corrientes, más cautas, le otorgan al hermetismo un valor simbólico, pero no reivindican la veracidad histórica de sus leyendas ni la eficacia de sus operaciones. La masonería se asume, pues, como la continuación del neoplatonismo renacentista, y a veces se muestra inmune a los embates de la crítica.¹⁵ Sin embargo, como la crítica ha sido eficaz, en todos los casos se ha añadido, al misterio de los símbolos esotéricos, la ambigüedad.

¹² Juan Valentín Andreas, *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz*, Barcelona, Obelisco, 1994, p. 58-59.

¹³ 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”, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 233-263.

¹⁴ Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1979, p. 398 y ss. Isaac Casaubon fue el primero que, en 1614, afirmó que el *Corpus Hermeticum* era un texto de la era cristiana, y que no podía ser una antiquísima obra egipcia.

¹⁵ Yates, *El iluminismo rosacruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 145.

⁹ Paul Arnold, *Historia de los rosacruces y los orígenes de la francmasonería* (trad. Pilar Ortiz Lovillo; prefacio, Umberto Eco), México, Diana, 1997, p. 122-123.

¹⁰ Julius Evola, *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua “Arte Regia”*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1971, p. 84-86.

¹¹ Macnulty, *Masonería, op. cit.*, p. 7. Otros autores afirman que sí existe una ortodoxia masónica, pero convienen en que la interpretación de los símbolos es personal.

De todas las metáforas e imágenes de que se ha valido el esoterismo, conviene detenernos en una analogía generadora de numerosas imágenes: la que divide y equipara al Gran Mundo, el Macrocosmos, con el Pequeño Mundo, el Microcosmos, el organismo humano. “Lo que está abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es igual a lo que está abajo, para cumplir los milagros del Uno”, afirma la *Tabla esmeralda*.¹⁶ “Todo lo que tiene el Macrocosmos también lo tiene el hombre”, añade un precepto alquímico;¹⁷ y Pico della Mirandola confirma: “Todo lo que está en la totalidad de los mundos está también en cada uno de ellos y ninguno contiene nada que no se encuentre en cada uno de los otros [...]”¹⁸ El universo tiene azufre, mercurio y sal; esto es: principio solar, racional y masculino (azufre); principio femenino y lunar (mercurio); y la “esencia corpórea del hombre del mercurio”.¹⁹ Los tres elementos deberán buscarse igualmente en el cuerpo humano: el alma racional, el espíritu o esencia vital y el cuerpo. Macrocosmos y Microcosmos son, cada uno, el diccionario para descifrar al otro como jeroglífico, pues “lo semejante se conoce por medio de lo semejante”.²⁰ En esta comparación habrá que recordar siempre un intermedio que, para algunas vertientes, es de gran importancia: la reunión de personas que constituyen la logia y el edificio que ocupan, el “Taller” o “Templo” (en algunos casos), son alternativamente equiparados al cuerpo y a la bóveda del cosmos.²¹ Debido a ello, la masonería da gran importancia al Templo de Salomón y a su construcción.

El otro gran acorde esotérico es la división entre lo masculino y lo femenino. El esoterismo se refiere a ambos términos para contraponer lo racional, diferenciado y espiritual con lo pasional, caótico y corporal (en el sentido en que las religiones del Libro señalan al cuerpo como asiento de todos los apetitos y vicios). Me referiré un poco machacona-

mente a “lo femenino” y “lo masculino” porque éstos son los términos esotéricos para describir las alegorías.

Los frescos de la Secretaría de Educación Pública están llenos de símbolos esotéricos. En los años veinte, Diego Rivera formó parte de la hermandad rosacruz Quetzalcóatl, círculo íntimo del poder del que formaban parte Manuel Gamio, Jesús Silva Herzog y José Romano Muñoz, entre otros. Rivera también afirmó que Plutarco Elías Calles había participado en la sociedad.²² Las hermandades rosacruces son distintas de las logias masónicas. Rivera señaló, a veinte años de distancia, las diferencias que recordaba entre ambas. “La ‘Rosacruz’ no es una rama de la masonería, sino una asociación que se dice filosófica, mística, esencialmente, dice ella, materialista, que sólo admite diferentes estados de la energo-materia y se apoya en los antiguos conocimientos ocultos del Egipto, de Amenotep IV y Nefertiti.”²³

En todo caso, la masonería y los rosacruces comparten con otras sociedades de ideas la filosofía hermética y la alquimia con todos los símbolos asociados a ambos. Frances A. Yates, estudiosa de la oscura 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. Dicha estudiosa 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.²⁴

El pensamiento de dichas sociedades ha cambiado considerablemente, pero la literatura de las mismas casi siempre supone una continuidad absoluta, la inmutabilidad de su doctrina, como dice Rivera, desde “el Egipto, de Amenotep IV y Nefertiti”. En las fuentes ocultistas de la primera mitad del siglo XX hay una desagradable tendencia a unificar todas

¹⁶ Utilicé la traducción incluida en la página de internet con el URL=<http://www.geocities.com/Athens/Acropolis/8816/tablet.html>, tal como estaba el 9 de septiembre de 2002.

¹⁷ Evola, *La tradizione ermetica...*, op. cit., p. 41.

¹⁸ Gombrich, “*Icones Symbolicae...*”, op. cit., p. 240.

¹⁹ Evola, *La tradizione ermetica...*, op. cit., p. 58-61.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Walter Leslie Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, New Jersey, Random House, 1995, p. 39, 81, 147.

²² “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 Raquel Tibol (ed.), *Diego Rivera; arte y política*, México, Grijalbo, 1979, p. 347-355; citado por Fausto Ramírez en *Los murales de la Secretaría de Educación Pública* (CD). Ramírez también señala algunas afinidades profundas entre rosacruces y masones.

²³ *Ibid.*, p. 354.

²⁴ Yates, *El iluminismo rosacruz*, op. cit., p. 254 y ss.

las corrientes del esoterismo en una sola, como si rosacruces, teósofos, masones y miembros del círculo délfico participaran exactamente del mismo conocimiento. Para el caso de Rivera y sus hermanos de cofradía, es posible que esta asociación arbitraria tenga motivos políticos: que estos políticos e intelectuales se hubieran reunido en una hermandad rosacruz porque las logias masónicas estaban copadas por viejos caballeros porfirianos. La transferencia de símbolos de un sistema a otro habría sido inevitable en esas circunstancias.

Dada la naturaleza del tema que consideraré en seguida, me parece indispensable hacer un par de aclaraciones. No hay duda de que Rivera formó parte de una hermandad rosacruz: no sólo tenemos su tardía confesión ante el PCM,²⁵ Raquel Tibol ha dado a conocer un documento de fundación de la hermandad Quetzalcóatl. Esta última sobrevive a la fecha, en Mixcoac; y yo pude ver el documento con mis propios ojos.²⁶ Esa certidumbre me permitirá atribuir a los murales un significado hermético. En las discusiones académicas sobre cualesquier movimientos esotéricos, nadie duda que los rosacruces, masones y otros usaran la simbología neoplatónica que intentaré describir. En esta área de investigación ciertamente resbaladiza, con frecuencia se ha creído ver en todas las épocas imaginables de la historia un uso de esa simbología esotérica; y hay que convenir en que, para quien se lo propusiera, hasta algunos programas de televisión podrían interpretarse esotéricamente.²⁷ A partir de esas conjeturas, numerosos charlatanes han dado como cosa probada que los autores del supuesto mensaje oculto eran parte de una cofradía. En seguida, y apoyados en tal "evidencia", han pasado a comprobar que todo discurso de la supuesta "cofradía" era, en realidad, esotérico. Las incontables consejas sobre los templarios, la filiación masónica de Jesús o las jerarquías angélicas que hoy están de moda se apoyan usualmente en una argumentación circular: el código

prueba que hubo cofradía, eso permite suponer que todo es código.²⁸

Si en este caso me atreveré a interpretar los frescos de la SEP en clave esotérica es porque considero que los documentos que existen son prueba suficiente para demostrar que hubo cofradía y que Rivera perteneció a ella. No creo, por lo tanto, haber incurrido en el vicio de la argumentación circular. Digo que los murales son esotéricos porque Rivera perteneció a una sociedad de esa naturaleza, y no trato de demostrar que Rivera fuese masón a partir de un abuso de sus símbolos. Pero si alguien todavía tiene dudas, reproduzco una fotografía donde el pintor aparece vestido para un ritual de la orden Rosacruz, en compañía de Jesús Silva Herzog. La imagen se conserva en la Orden Rosacruz Quetzalcóatl, que incluso la ha publicado en su propia revista (fig. 14).

Pero aún es posible un reparo legítimo: si alguien supone que hay algo poco serio en todos estos misterios rosacruces, estará en lo correcto. La hermandad rosacruz fue una broma, una *trovata* como las que recomendaba Castiglione;²⁹ el humor era, en el Renacimiento, un recurso legítimo para acceder al verdadero conocimiento.³⁰ Exijo al lector, al que imagino justificadamente desconfiado de todo simbolismo esotérico, que lea lo que sigue con un grano de sal. Todo lo que sigue debe verse con ironía.

EL PATIO DEL TRABAJO

El Patio del Trabajo tiene tres niveles y tres muros, en el norte, sur y oriente. En la planta baja, en el muro oriente, hay varios tableros dispuestos en un orden simétrico: vistos desde lejos, el de la extrema izquierda (fig. 18), donde unos obreros bajan a una mina, es semejante al de la extrema derecha, que representa un taller de cerámica (fig. 23). Recordando la vista desde ambos extremos hacia el centro, encontraremos dos escenas de opresión: *La sa-*

²⁵ Ver arriba, nota 22.

²⁶ Ver abajo, nota 36, capítulo siguiente.

²⁷ Existe una historia muy graciosa sobre la confluencia entre las ideas de Joseph Campbell y la famosa serie de películas, *La guerra de las galaxias*. El asunto se analiza muy afortunadamente en Hart, Steven, "Galactic Gasbag", *Salon.com*, 10 de abril de 2002, <http://www.salon.com/> (consultado el 19 de abril de 2002).

²⁸ Arnold, *Historia de los rosacruces...*, op. cit., p. 211-254. Véase también el excelente prefacio de Umberto Eco.

²⁹ Baldassare Conte Castiglione, *Il libro del cortegiano*, Milán, Mursia, 1972, capítulos XLII-XCII, p. 150-200.

³⁰ *Ibid.*, p. 70 y ss.

lida de la mina y El capataz. Finalmente, en el centro, un paisaje rural con *El abrazo y Campesinos*.

En el primer tablero (fig. 18) hay dos escaleras espirales que descienden, llevando parejas filas de mineros cuya calidad de penitentes apenas se disimula. La composición, una boca del infierno, está llena de evocaciones piranesianas y católicas. La "cámara oscura" o "caverna" es uno de los más importantes "talleres" masónicos en el rito escocés, e incluye la lámpara que carga uno de los mineros.³¹ La representación de Rivera podría aludir a ese espacio iniciático, asociado al grado 30, de Caballero Kadoch. Al lado de este tablero, la sobrepuerta indica que "toda la redondez de la tierra es un sepulcro". En cualquier caso, "la entrada a la mina" evoca un paso de la iniciación: la muerte simbólica del neófito.

En el extremo derecho del muro hay una composición parecida en términos visuales: *Alfareros*. Se trata de un taller donde, detrás de la puerta, uno de los artesanos extrae las piezas cocidas de un horno, al que también se sube por una discreta escalinata. El descenso de los trabajadores a la mina es la muerte simbólica del oficial, su muerte espiritual; su renacimiento como "Maestro" dependerá del conocimiento y de la constante vigilancia ética que ejerza sobre sí. La imagen del horno es cara a la filosofía esotérica, también lo es la alfarería. Esta última mezcla, lo seco y lo húmedo, el azufre y el mercurio, que para el esoterismo simbolizan las fuerzas creadoras primarias³² (fig. 101). La imagen del alfarero, que en el relieve encima de la puerta es equiparada al Dios Creador, alude al "proceso de transmutación cósmica", en el que "Dios mezcla los elementos";³³ pero también al individuo que da forma y moldea constantemente sus cualidades espirituales. El horno remite a Hefesto, a quien los alquimistas

consideraban una especie de gemelo mitológico. Siempre con la ayuda de la edición que hiciera Sebastián de *La fuga de Atalanta*, vale evocar el emblema del rey en su cámara de vapor, baño que le servía para liberarse de líquidos superfluos y equiparable, al mismo tiempo, a los procesos alquímicos sobre la materia³⁴ (fig. 104). El tablero izquierdo de la boca de la cueva remite también a la boca del Infierno y, con ella, a la de un dragón. Todo en esta composición es circular y concéntrico, como el dragón Uroboros (la serpiente que se muerde la cola). Éste representa lo indistinto: lo que es igualmente masculino y femenino. Si los mineros bajan por dos escaleras distintas, se unen en la bocamina. En cambio, el tablero de la derecha muestra un mundo lleno de categorías: el trabajo en el taller está jerarquizado; la vida de la familia también lo está. Los principios masculino y femenino se han separado. Para subrayarlo, Rivera pintó un relieve en la sobrepuerta donde Dios da forma a Adán, que se yergue junto a una piedra (fig. 24). Veremos más adelante que la piedra sin pulir y la piedra pulida son importantes emblemas masónicos. El sol y la luna ocupan mitades opuestas del relieve. La tierra y las aguas se han separado, como lo ha hecho también la primera del cielo. Dios aparece como Trinidad: el Espíritu Santo revolotea sobre Adán.

Si vemos ahora los dos tableros que siguen hacia el centro, nos encontraremos con dos escenas de explotación y vigilancia. En *El capataz* (fig. 22) hay referencia a la retribución: detrás del caporal está el administrador contando los sacos de grano. El recinto aparece al fondo rodeado por una muralla, tal como se suponía que Moisés había dispuesto el tabernáculo en el desierto. Para el esoterismo, esta disposición arquitectónica simbolizaba la residencia del alma protegida del mundo físico. Según la literatura masónica, la cámara central del Templo de Salomón evoca el tema de los salarios, pues era ahí donde recibían su paga los constructores. Para la ideología masónica, burguesa a fin de cuentas, el "salario" era la imagen de la retribución que se prefería a las nociones cristianas de premio y castigo. En lugar del juez, el pagador. El oficial masón "ve que la dificultad, la adversidad y la persecución sir-

³¹ Lorenzo Frau Abrines, *Diccionario enciclopédico de la masonería* (Rosendo Arus y Arderiu, ed.), México, Editorial del Valle de México, 1976, vol. I, p. 258.

³² Evola, *La tradición ermetica...*, op. cit., p. 58-61.

³³ En éste, como en otros tableros, sigo las explicaciones que brinda Santiago Sebastián en sus comentarios a la *Atalanta Fugiens* de Michael Maier: Santiago Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*, Madrid, Ediciones Tuero, 1989, p.122-123; en este caso se trata del emblema XV, "Opus siguli, consistens in sicco - humido, te doceat". Dicho emblema representa justamente a un alfarero.

³⁴ *Ibid.*, p. 168, emblema XXVIII.

ven a un propósito benéfico. Ésos son sus ‘sueldos’: y aprende a aceptarlos ‘sin escrúpulo y sin desconfianza, sabiendo que los merece con justicia, y por la confianza que tiene en la integridad’ del empleador que lo mandó a este lejano mundo a preparar los materiales para construir el templo de la ciudad celestial”.³⁵

Pero Rivera ya era miembro del Partido Comunista Mexicano cuando inició estos murales,³⁶ y es difícil que se le haya escapado la contradicción absoluta entre esa noción de salario y las concepciones socialistas que, incluso en sus variantes más tibias, veían en el salario el instrumento más importante para someter a la clase obrera. Del lado opuesto, las referencias de “la salida de la mina” son más claras (fig. 19). La escalera por la que asciende el minero es la escalera de Jacob, símbolo de la ascensión que se proponía al aprendiz como imagen del recorrido iniciático. Con frecuencia, en dicha escalera se colocaban los emblemas de la Fe, la Esperanza y la Caridad, virtudes de cada uno de los tres niveles de la masonería. Las tres figuras que salen de la mina podrían simbolizar esas tres virtudes; y no cabe duda de que, como en las representaciones masónicas convencionales, la divinidad corona la escalera, sugerida aquí por la figura que abre los brazos en cruz como Cristo. La vigilancia se suponía esencial para el ascenso místico; pero la domesticación del espíritu a que aspiraban los masones es representada con crítica. El capataz vigila que los mineros no hayan sustraído riqueza alguna para su propio provecho. Hay, además, un argumento sobre la diferencia racial que a veces se ha visto como una denuncia de la prepotencia extranjera.

Las alegorías de Rivera son heterodoxas, pero no del todo: el paso iniciático siempre se suponía violento. Si la vigilancia del capataz lo era, no estamos lejos de la norma. El individualismo de los masones otorgaba a los iniciados un derecho a la interpretación personal que tal vez fue insuficiente. En la hermandad rosacruz Rivera debió contar con una libertad doctrinaria mayor que la otorgada por las logias convencionales, y de seguro mucho mayor que la otorgada por el Partido Comunista.

Los dos tableros centrales del muro que venimos estudiando refuerzan el sentido iniciático, y su carácter es mucho menos abierto (figs. 20, 21). Por un lado, el abrazo del obrero y el campesino han sido equiparados, con razón, a la consigna bolchevique que hizo posible el desenlace de la Revolución de Octubre. Pero el abrazo también puede ser la incorporación del aprendiz en la secta (el campesino acoge, recibe y consuela al obrero) o más aún: la conciencia de que el alma del iniciado tendría un “vigilante” para supervisar el buen uso de su albedrío. Sobre esto no deja duda la piedra que se encuentra debajo de la composición. Ésta está pulida, pero sólo en una de sus caras, siendo irregular el resto de su superficie. La “piedra bruta”, el sillar al que todavía no se le ha dado forma, es para los masones la primera de las tres Joyas Inmutables del oficio. Representa el alma del aprendiz, llena de posibilidades no educadas. Esta interpretación puede llevarse aún más lejos. Los filósofos esotéricos pensaban que su piedra era el mercurio extraído del cuerpo y recordemos, igualmente, el baño de vapor con que el rey se desembarazaba de materia superflua (las “toxinas” de los hipochondriacos modernos).³⁷ La piedra bruta aparecía dos veces: una abajo de *El abrazo*, la otra, sobre la puerta del taller en *Alfareros*. Así, la entrada del neófito, en el primer caso, era equiparada a la creación del hombre, en el segundo. Si Dios había liberado a la piedra bruta de sus propiedades mercuriales, acuáticas y terrenales para hacer del hombre un bicho solar, bien podía esperarse que algo semejante hiciera el Maestro con el aprendiz de masón.

La piedra de *El abrazo* tenía unos versos de Carlos Gutiérrez Cruz:

Compañero minero
doblado por el peso de la Tierra,
tu mano yerra
cuando saca metal para el dinero.
Haz puñales
con todos los metales
y así

³⁵ Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, op. cit., p. 41, 123.

³⁶ Ver abajo, nota 56, capítulo siguiente.

³⁷ Sebastián, *Alquimia y emblemática...*, op. cit., p. 152-153; emblema XXIII.

verás que los metales
después son para ti.³⁸

Este panfleto también tiene un contenido esotérico. Si el “Compañero” minero, que podía serlo por solidaridad de clase pero también por ser ése, su grado en la logia, se encontraba “dobleado” y prisionero en el inframundo, tenía un camino para el ascenso. Si el oro está “encerrado en la prisión del sentido de sí que le impone el cuerpo, viene a cuento lo que dice el Esotérico: ‘Mata al Viviente’ [...] Y el fuego del Arte que actúa en esta fase toma como símbolo cualquier instrumento apropiado para herir: espada, lanza, tijera, martillo, hoz, etc.”³⁹ Al hacer tan buen uso de “los metales”, el “compañero” ganaría para sí el uso de los mismos: liberaría al oro, el principio solar, a la razón misma de las fuerzas que la tenían prisionera. Los versos de Gutiérrez Cruz han sido condenados mil y una veces por la crítica literaria. Su dimensión esotérica no los redime, pero sí es indispensable para hacernos cargo del sentido de los frescos.

En el tablero correspondiente al centro, pero del lado derecho, hay tres grupos de figuras, cada uno de los cuales lleva distintos frutos de la cosecha: las espigas de trigo, las mazorcas de maíz y las flores silvestres. La caña madura de maíz es uno de los símbolos del segundo grado; aquí aparece sólo el elote, pero cada una de las ofrendas que llevan estas figuras alegóricas podría verse como representación de un estado distinto dentro del oficio. Es lícito preguntarse, frente a este tablero, sobre las fuentes del pensamiento iniciático de Rivera. Aunque seguramente utilizó a fondo la literatura ocultista tradicio-

³⁸ *Los murales de la Secretaría de Educación Pública* (CD). Los versos de Gutiérrez Cruz causaron un pequeño escándalo, por lo que fueron borrados. En el mismo sitio se escribió una nueva versión menos combativa.

Jornaleros del campo y la ciudad.
Desheredados de la libertad.
Hagan más fuerte el lazo
que los une en la lucha y el dolor,
y la fecunda tierra florecerá un abrazo
de fuerza y de amor.
Ya después de este abrazo no pagarán tributos
ni mercedes
y el potrero y la máquina darán todos sus frutos
para ustedes.

³⁹ Evola, *La tradizione ermetica*, op. cit., p. 99-100.

nal, es posible que recurriera a otros textos. Ya veremos el alcance de su amistad con Manuel Gamio. Me parece muy probable que Rivera hubiese leído algún manual de antropología, quizá *La rama dorada* de Frazer, que reflexiona a fondo sobre la importancia de las mieses tiernas y las flores silvestres en los misterios de la antigüedad. Me parece plausible esa posibilidad sobre todo por un par de tableros posteriores, uno o dos años, que se encuentran en el patio siguiente (figs. 86, 87). Rivera equiparó ahí la muerte y la resurrección de Cristo al ciclo agrícola de la siembra y la cosecha, mediante una gigantesca cruz decorada con florecillas silvestres y hojas de maíz seco; una imagen que recuerda las especulaciones frazerianas a este respecto, especialmente referidas a Perséfone, Afrodita y Adonis.⁴⁰ Vale recordar que, de acuerdo con la interpretación de aquel famoso estudioso, el mito era una gigantesca metáfora que equiparaba la muerte y la resurrección con la siembra y la cosecha.⁴¹ En la filosofía esotérica, se equiparaba el mismo proceso con la resurrección de Cristo, suponiéndose que Cristo se levantaría de la tierra atrayendo a todos, “uniendo el macrocosmos con el microcosmos”.⁴² El hacha parece evocar aquélla con la que Hefesto le rompió la cabeza a Zeus para propiciar el nacimiento de Atenea.

La lucha social aparece organizada por un código secreto. Hay un sentido transparente en los frescos y uno que no lo es. A ningún observador atento escapará la semejanza entre las formas de los tableros opuestos ni la lectura que puede desprenderse de esa regla (los mineros entran a la mina para salir amasados y transformados del otro lado, como el barro). Pero sólo los iniciados podrán comprender el sentido de las leyendas incluidas en las sobre-

⁴⁰ En su versión ovidiana, este mito también era motivo de un emblema alquímico; Sebastián, *Alquimia y emblemática...*, op. cit., p. 209, emblema XLI.

⁴¹ Sir James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 380, 450-457 y 533-536. La primera edición, según los registros de la Biblioteca del Congreso norteamericano, data de 1894. A ésa siguieron muchas más, en distintas versiones. Frazer pudo tener para Rivera y sus amigos el atractivo de haberle dedicado bastante atención a los antiguos mexicanos.

⁴² Sebastián, *Alquimia y emblemática...*, op. cit., p. 84-85, emblema VI.

puertas: “Toda la redondez de la tierra es un sepulcro: no hay cosa que sustente que con título de piedad no la esconda y la entierre.”

No hay pesimismo alguno en ese párrafo. La muerte sólo era el preámbulo de una resurrección espiritual.

El muro descrito era importante: miraba hacia el Occidente y lo representaba. La emblemática esotérica tiene un poderoso patrón cardinal en la disposición de todos sus símbolos, y atribuye al Oriente la sede de la espiritualidad humana.⁴³ “Toda vida humana, habiéndose originado en el ‘este’ místico y viajado por este mundo que, con nosotros, es el ‘oeste’, debe retornar a su fuente.”⁴⁴ Muchos de los símbolos incluidos en este conjunto pertenecen al grado intermedio de la masonería: el de Oficial. Los cuadros que se utilizaban para aleccionar a los que habían alcanzado esta dignidad dentro de una logia contenían, siempre, una escalera en espiral, la Escalera de Jacob, que ascendía hasta una puerta. La cámara central del templo así representada era el alma del individuo, que debía ser confrontada por el oficial en cada acto de su vida para juzgar su ética. El sentido liberador que la filosofía esotérica atribuye a la Obra Regia, a la purificación de los metales, fue dotado por Rivera y Gutiérrez Cruz de una nueva dimensión: la liberación del obrero sería semejante a la del oro; la iniciación se concebiría como un acto de creación divina y sería, por lo tanto, la hechura de un “hombre nuevo” sólo equiparable al acto que moldeó a Adán del barro, unión de agua y tierra.

El muro que se encuentra a la izquierda, que mira hacia el sur,⁴⁵ tiene paisajes, escenas de trabajo y alegorías situadas en esa región del país. Se trata de las primeras obras ejecutadas por Rivera en el patio, y podrían ser previas a toda la parafernalia masónica y socialista incluida después. Se ha dicho que son los tableros más cercanos al pensamiento del minis-

tro Vasconcelos, que los mencionó en el discurso inaugural del edificio.⁴⁶ Muchos de los paisajes y figuras decorativas son de Tehuantepec, y Vasconcelos era oaxaqueño. Una sobrepuerta con una pirámide nos autorizaría a hablar de masonería, cuya obsesión por el Templo de Salomón inunda cada recodo de su emblemática (fig. 17). Además, la idea de un Edén libre de responsabilidad moral que ha terminado catastróficamente se encuentra en el meollo del pensamiento masónico; es ese Edén primigenio, donde el alma se libera de sus rudos y peligrosos trabajos iniciáticos, el que podrá reestablecerse si los Tres Oficiales Principales están en buen estado.⁴⁷ La idea de Tehuantepec como Edén trasciende, en la historia de México, cualquier referencia esotérica: era una idea corriente en todos los medios. Sin embargo, lo más probable es que a Diego Rivera le importaran sus posibles referencias ocultas.⁴⁸ Quizá los paisajes de Tehuantepec representen el Edén recuperable, y el templo incluido en los mismos sea, efectivamente, el Templo, con mayúsculas, que cada masón debía construir en su fuero interno. El tablero de los tintoreros remite a la alquimia (fig. 16); en ésta el blanqueado de las telas se equiparaba a operaciones análogas del arte, donde los metales eran llevados del negro al blanco en sus transmutaciones.⁴⁹ En este muro, pues, la demostración es bastante débil. No importa mucho: todos los demás muros en todos los niveles pueden atribuirse, de acuerdo con un código estricto y sin forzar las cosas, a la simbología esotérica. Es muy probable que el muro sur se haya diseñado con otras intenciones, pero también que Rivera se la haya ingeniado para incluirlo en el conjunto mediante las asociaciones verticales que veremos después.

El muro opuesto mira hacia el norte, sede de la ignorancia, paraíso de los sentidos, impresiones y percepciones externas. La muerte viene del norte.⁵⁰ Rivera representó escenas de gran aridez: paisajes estériles, fundiciones, minerales a cielo abierto don-

⁴³ Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, *op. cit.*, p. 48, 80, 92-93.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Francis O'Connor ha demostrado que la orientación de los muros debe medirse por su opuesto cardinal; así, el norte representa al sur, el poniente al oriente y el sur al norte. Francis V. O'Connor, “An Iconographic Interpretation of Diego Rivera’s *Detroit Industry Murals* in Terms of their Orientation to the Cardinal Points of the Compass” en *Diego Rivera. Retrospective*, Nueva York y Londres, W.W. Norton and Company, 1986, p. 219.

⁴⁶ Cuauhtémoc Medina lo afirma en *Los murales de la Secretaría de Educación Pública*.

⁴⁷ Macnulty, *Masonería*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸ Ver abajo, página 61.

⁴⁹ Sebastián, *Alquimia y emblemática...*, *op. cit.*, p. 68, emblema III.

⁵⁰ Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, *op. cit.*, p. 80, 92-93; Evola, *La tradizione ermetica*, *op. cit.*, p. 61-66.

de trabajadores picoteaban las piedras. El primer tablero representa un horno a punto de ser purgado (fig. 26). La purga era un proceso alquímico de importancia. Para las doctrinas esotéricas, todo proceso de iniciación lo era también de purificación o, por lo menos, de separación: de diferencia. El segundo tablero muestra una mina a cielo abierto (fig. 28). La masonería equiparaba 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. En seguida, un peón inerme, desnudo, indefenso, atado de manos es rescatado por los revolucionarios que acaban de poner fuego a la hacienda al fondo (fig. 29). ¡Sí, hay narración en este tablero! La revolución era norteña, el peón de piel oscura iba a encontrar por fin el camino de su redención... Pero ese tablero también simbolizaba el ingreso del iniciado, su muerte para un mundo estéril. El peón es oscuro y el fuego permitirá su purificación y el cambio de color simbólico: la separación del principio solar, el azufre u oro de los filósofos del Todo originario.⁵¹ 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 al jinete de este mural otro campeón semejante.⁵²

Siempre del lado izquierdo del muro, hay dos grisallas en las sobrepuestas que iluminan y reafirman su sentido. El primero muestra a un trabajador con casco al que calienta el sol (fig. 25). El trabajador es equiparado con la tierra, que recibe el influjo solar. El segundo, más explícito aunque menos fácil de descifrar, muestra un arado, una cadena, un yunque, una hoz y un martillo separados por una espada (fig. 27). 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 sólidas. 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 asestándole un espadazo a un huevo, con lo que se aludía al proceso de “fijación”.⁵³

El lado izquierdo 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”⁵⁴ (fig. 102). El grabado correspondiente a dicho emblema mostraba a un guerrero enfrentándose a las llamas, 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.⁵⁵

El fuego es el héroe. El guerrero que mira cómo levantan al peón desnudo, como la mujer del epigrama, mientras al fondo “el fuego” consume el casco de la hacienda, es equiparable al guerrero que en el grabado defiende a la doncella. El guerrero es Perseo y el fuego el dragón, pero el fuego también es indispensable para la transmutación alquímica. La hoz del emblema de la sobrepuesta, a diferencia de otros instrumentos punzantes, representa en el esoterismo el principio femenino de disolución (es emblema de Deméter).⁵⁶ El martillo, uno de los instrumentos de Hefesto, a veces aparece asociado con el “fuego secreto” o bien con la sal: la materia corporal indispensable para el éxito de cualquier fertilización,⁵⁷ evocada esta última por la intrusión de la espada entre la hoz y el martillo. El obrero que toma el sol, los picapedreros que trabajan la mina a cielo abierto y sacan la piedra bruta, los trabajado-

⁵³ Sebastián, *Alquimia y emblemática...*, *op. cit.*, p. 94-95, emblema VIII.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 141-142, emblema XX.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Evola, *La tradizione ermetica*, *op. cit.*, 92-97.

⁵⁷ Stanislas Klossowski de Rola, *El juego áureo: 533 grabados alquímicos del siglo XVII*, Madrid, Siruela, 1988, p. 58, 104, 265, 268.

⁵¹ Evola, *La tradizione ermetica*, *op. cit.*, p. 48-51.

⁵² *Ibid.*

res que están a punto de purgar el horno, la espada que divide a la hoz y el martillo... Todos los tableros preparan el final, donde el peón, el iniciado, será 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.

Después de *La liberación del peón* está la puerta de la escalera. Voy a describir el lado derecho del muro, comenzando por el extremo. En el muro que ve hacia el norte, como en el que ve hacia el occidente, hay una casi estricta regla de simetría axial. En este caso, la puerta de la escalera es el eje alrededor del cual se organizan las alegorías. Importa retener en la memoria esa simetría, cuya importancia se verá mucho más adelante.

La fundición 2 que muestra el vaciado de un crisol (fig. 33) es una escena oscura, perteneciente al inframundo y a la muerte. Como en el muro oriente, Rivera prefirió la metáfora del crisol y el modelado a la del pulido y desbastamiento. Esta última es cara a los masones, que se sueñan descendientes de los constructores de las catedrales góticas. El sentido apenas se modifica ligeramente: no el tallado de la piedra, sino su fundición y amalgama. La obtención de un metal libre de impurezas nos remite, de nuevo, a la alquimia y, por lo tanto, más a la emblemática rosacruz que a la masonería.⁵⁸ De hecho, la composición recuerda uno de los pasajes de *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz*, donde a ese mítico personaje se le encomienda una obra singular:

Nuestro trabajo era el que sigue: primero, tuvimos que humidificar las cenizas con el agua que habíamos preparado con anterioridad, para obtener una pasta clara; luego colocamos esta materia sobre el fuego hasta que estuvo muy caliente. Más caliente todavía la vaciamos en dos matrices que inmediatamente dejamos enfriar un poco [...]

Abrimos los moldes y vimos dentro dos hermosas figuritas casi transparentes como nunca han visto ojos humanos. Eran un niño y una niña. Cada uno no tenía más que cuatro pulgadas de largo y lo que me sorprendió en gran medida

es que no eran duras, sino de carne blanda como la de las personas. No obstante, no tenían vida; en aquel instante pensé que Venus había sido hecha también así [...]⁵⁹

El color rojo que predomina en esta escena también podría ser simbólico. El rojo está asociado al mercurio con ascendiente 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”.⁶⁰ 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: (fig. 31) en él aparece un viejo que enarbola una honda, siendo sus municiones cantos rodados (él mismo está parado sobre uno, gigantesco). Se recordará que el rey David descalabró al gigante Goliath con el mismo instrumento y municiones cuando aún era un pastorcillo.⁶¹ Pero el personaje que nos presenta Rivera aparece en su vejez; es lícito pensar que quiso aludir de esa manera al fluir del tiempo. El canto rodado debe su forma peculiar al 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 la que predomina el segundo.⁶² El guerrero que usa cantos rodados no puede, pues, equipararse al que utiliza el fuego: es su opuesto.⁶³

⁵⁹ Andreas, *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz*, op. cit., p. 162-163.

⁶⁰ Evola, *La tradizione ermetica*, op. cit., p. 61-66; *Alquimia y ocultismo* (selección de textos Víctor Zalvidea, Victoria Paniagua, Elena Fernández de Cerro y Casto del Amo), Barcelona, Barral Editores, 1973, p. 404-405.

⁶¹ 1 Sm., 17. Utilicé la *Nueva Biblia española, edición latinoamericana*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1976.

⁶² Evola, *La tradizione ermetica*, op. cit., p. 51-54.

⁶³ 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.

⁵⁸ Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, op. cit., p. 129.

El siguiente tablero, *La maestra rural* (fig. 30), es un favorito para las portadas de libros sobre la educación en México. Está antes de la puerta, del lado opuesto a *La liberación del peón*, cuyo sentido complementa. El iniciado, piedra bruta, sería pulido con el auxilio del vigilante (el jinete que observa el panorama atrás de la maestra). Comenzaría el camino de autoconocimiento, la reconstrucción del Templo de Salomón: su propio cuerpo o 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,”⁶⁴ reza uno de los emblemas de Michael Maier (fig. 100).

El emblema de la sobrepuerta, que está entre *Campesino* y *La fundición*, refuerza el sentido de los tableros descritos (fig. 32). 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, del otro lado del muro: si los obreros y los campesinos se unen, será destruida la opresión, simbolizada por la espada. Pero 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 tierra, 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”,⁶⁵ 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 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. Para arribar a él, entre *La maestra rural* y *La liberación del peón* está la puerta de una escalera que permite el ascenso.

LA ESCALERA

Tengamos presente que en el muro que ve al norte hay, del lado izquierdo, símbolos de la muerte y la fortaleza (*La liberación del peón*); del lado derecho alegorías de la sabiduría (*La maestra rural*). Esta distribución se repite en los niveles superiores. Es posible interpretar el conjunto ordenando los tableros de manera vertical; como si un espectador dotado con poderes especiales o con un modelo de computadora pudiera ver simultáneamente los tres pisos. Ese eje vertical tiene dos vías de comunicación: el cubo de la escalera y el vestíbulo del elevador, ambos decorados profusamente. En la escalera el pintor añadió una dimensión temporal: la historia. Hay emblemática (la veremos, mucha); pero también hay una narración mucho más específica que en el patio. Ahí el espectador habría podido ir de un tablero a otro, caminar solamente por un pasillo, verlo todo desde el centro. Este último parece haber sido el punto de partida de Rivera, de ahí el ordenamiento cardinal de los muros y el orden concéntrico y simétrico de los tableros. En cambio, para la escalera supuso a un espectador que la recorriera de principio a fin y que siguiera la historia en ese mismo orden. Los frescos siguen la secuencia anticipada por Vasconcelos en 1922: “un friso ascendente que parte del nivel del mar con su vegetación tropical, se transforma después en el paisaje de la altiplanicie y termina en los volcanes”.⁶⁶ El paisaje descrito por el secretario sólo es escenario de acciones a las que se supone ejemplares de distintos momentos históricos: la narración va del origen de la vida hasta la Revolución y la reconstrucción. Su sentido exotérico (también lo tiene oculto) es más complejo que en los tableros que ya hemos visto. Los muros de la escalera están divididos en segmentos que narran episodios. Cada uno es una sucesión de tres imágenes, que a menudo se empalman: primero se nos presenta una escena de abundancia e inocencia originales o por lo menos de fertilidad; dicha escena transcurre en primer plano por uno o dos tableros hasta que, en el fondo, el paisaje revela la explotación de esa riqueza, casi siempre violenta; una última escena presenta al individuo o grupo que con su rebeldía remediará esa injusticia. En esta su-

⁶⁴ Sebastián, *Alquimia y emblemática*, op. cit., p. 80, emblema VI.

⁶⁵ Evola, *La tradizione ermetica*, op. cit., p. 48.

⁶⁶ Diego Rivera, op. cit., p. 171.

cesión de tableros que se trepan por los escalones, cada perspectiva es un todo organizado y separado del resto; "cada escena es un paisaje distinto de los otros". Cabe destacar que la división entre los tableros adyacentes no es tajante; por el contrario: Rivera busca diluir las esquinas entre los muros, tal vez para reforzar la sensación de inmersión onírica (o ascenso iniciático) que se persigue para el espectador mientras deja atrás la oscuridad.

Diosa del agua, Marina y El buzo (figs. 34, 35, 36) están bajo el arranque de la escalera y a la izquierda de la puerta que da acceso a la misma. Su primera secuencia va hasta las dos figuras a la derecha que sostienen un coral y una esponja. Rivera muestra el origen de la vida y su esplendor. La figura central evoca el *Nacimiento de Venus* de Sandro Boticelli. Juan Valentín Andreas afirma que Venus había sido moldeada en un crisol, como el que se encuentra en el muro del patio. En una conferencia, explicando el logotipo de la Asociación Cultural Istmeña, Rivera habló acerca de Venus: "Venus que era también 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."⁶⁷

Las conchas, por su forma espiral, representaban la evolución. Su sensibilidad para la fauna primitiva no sorprende. 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.⁶⁸ Las diferencias raciales entre las nereidas que rodean a Venus, también el testimonio de Rivera, autorizan a pensar en una referencia a las distintas partes del mundo. Hay una segunda figura erguida, como una Venus india que observa a

su contraparte europea. Las figuras sedentes sostienen, respectivamente, lo que parece una 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 aire⁶⁹ (fig. 106). 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 ocurrirá en toda la escalera, está el agente del cambio 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 que recordó haber leído en Tehuantepec, cuando narró sus memorias a Loló de la Torriente. Un buzo 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 blanca, plana, energía lunar, no lo es: representa lo femenino y transitorio.)⁷⁰ Es el mito de la caverna platónica, pero en la versión del *Fedón*:

No nos damos cuenta de que vivimos en las cuevas, sino que creemos vivir en la superficie de la Tierra, como si uno que viviera en las profundidades del océano creyera habitar la superficie del mar, y contemplando el Sol y las estrellas a través del agua, creyera que el mar era el cielo y, por pereza o debilidad, nunca hubiera llegado a la superficie del mar y nunca hubiera visto, alzando la cabeza y sacándola del agua, nuestro mun-

⁶⁷ "Una conferencia de Diego Rivera" en Moysén, *Diego Rivera, textos de arte, op. cit.*, p. 79-82.

⁶⁸ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987, p. 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, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 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, op. cit.*, p. 56-69, sobre la armonización de paisaje y evolución en la obra del pintor.

⁶⁹ Sebastián, *Alquimia y emblemática...*, *op. cit.*, p. 183, emblema XXXII.

⁷⁰ Evola, *La tradizione ermetica, op. cit.*, p. 51-54.

do superior... cuanto más puro y hermoso era que el mundo en que él vivía.⁷¹

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 está justamente a su espalda). Pero el agua del mar es salada. La sal, cuyo ideograma θ remite a la horizontalidad, “expresa el estado o mundo de la corporalidad”.⁷² La sal es pues 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 con la tierra, la sal anticipa el ascenso terrestre. El color oscuro de la Venus a la derecha remite al plomo, 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. Uno 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”⁷³ (fig. 105).

La simbología masónica se regodea en la imagen del templo. Su hermana gemela, la emblemática rosacruz, tiene igual fascinación por las aguas del mar, la navegación y los buques. Tanto la Cristianópolis de Juan Valentín Andreas, como la Nueva Atlántida de Bacon, a la que Yates supone veladamente rosacruzista, son islas a las que se llega después de una travesía marítima. En *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz* de Juan Valentín Andreas, el neófito conoce un misterioso globo terráqueo al que se le puede levantar una placa que se encuentra sobre el mar. Se trata de una puerta que le permite entrar en un cuarto oscuro que tiene una representación del firmamento (como se describe en el *Fedón*);⁷⁴ tal vez el mismo lugar del que acaba de salir el buzo en el mural. En el mismo texto se alude a una misterio-

sa navegación rumbo a la Torre del Olimpo.⁷⁵ La relación de los primeros manifiestos rosacruces con la orden del Toisón de Oro, que Federico el Conde Palatino ostentaba por derecho, hace que los textos rosacruces originarios evoquen de muchas maneras la epopeya de los argonautas.⁷⁶ Tal vez por eso, cuando dictó sus memorias a Loló de la Torriente, Rivera se recordó así en su viaje a Europa:

Recuerdo como si lo estuviera viendo desde un lugar en el espacio, fuera de mí mismo, a un mentecato de veinte años de edad, tan vanidoso, lleno de granos de juventud y deseos de ser el dueño del Universo, como los otros majaderos de su edad. La juventud de veinte años es decididamente ridícula: aunque sea la de Gengis Khan o Napoleón... La de Diego Rivera, de pie, a media noche, en la proa misma del Alfonso XIII, mirando al barco partir las aguas y dejar su espuma de encajes, y declamando a gritos, ante el silencio hondo y sombrío del mar, fragmentos de Zaratustra, es lo más lamentable y sublimemente cursi que conozco. Así era yo...⁷⁷

“Era”. Luego ascendió.

La siguiente sección de la escalera se inicia con el tablero inmediato a la puerta de acceso y concluye en el siguiente, sobre el primer tramo. En el primero hay una alegoría de las riquezas tropicales del país: una canéfora rodeada de vegetación abundante (fig. 37). Su color, su vestimenta y su cántaro son oscuros, como lo es la riqueza que sacan los pozos petroleros de la Tierra: es el negro del plomo. La composición continúa en el tablero adyacente. En primer plano aparece un tema importante para el arte moderno: la bañista como evocación de una relación privilegiada con la naturaleza, cada vez más extraña en la medida que se moderniza el mundo. Tanto en el tablero inicial como en el segundo, la escena al fondo contrasta con el primer plano: es más árida. En uno está sembrada de torres petrolíferas. Al fondo del segundo tablero hay

⁷¹ Citado por Gombrich, “*Icones Symbolicae...*”, *op. cit.*, p. 235.

⁷² Evola, *La tradizione ermetica*, *op. cit.*, p. 54-55.

⁷³ Sebastián, *Alquimia y emblemática...*, *op. cit.*, p. 181-182, emblema XXXI.

⁷⁴ Andreas, *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz*, *op. cit.*, p. 101.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁶ Yates, *El iluminismo rosacruz*, *op. cit.*, p. 24, 92.

⁷⁷ Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, México, Renacimiento, 1959, vol. I, p. 264.

un poblado, un ferrocarril y unos buitres que acechan, sugiriendo la decadencia de todo paraíso. La vida deliciosa del primer plano se contrapone así a su corrupción y fin por el progreso, al fondo. Rivera pertenecía al Grupo Solidario del Movimiento Obrero, cuya revista *Vida Mexicana* había publicado el siguiente artículo:

Antes de que se construyera el Ferrocarril del Istmo, la vida en aquellas regiones era una vida en la que prevalecía como postulado central de toda labor el principio de la propiedad comunal de la tierra y, en ciertos casos, de los utensilios de labranza; los pobladores de esa región que conserva como focos luminosos de su esplendor a los pueblos de Tehuantepec, Mogoñé, Juchitán, vivían su vida de belleza profunda en la que cada mujer es una obra perfecta y en la que los productos de sus pequeñas artes e industrias son muestra de un espíritu tan sutil y tan *rico como el de la Grecia primitiva o como el del Egipto suntuoso de la época tebana*.⁷⁸

Rivera había hecho su viaje a Tehuantepec en compañía de algunos miembros del Solidario, incluyendo a su líder. Aparece por primera vez en esta historia un personaje de luz y sombra que va a entrar y salir como si tuviera algún extraño derecho de picaporte en este texto. En una conferencia de 1925, Rivera hizo la siguiente revelación acerca de su viaje a Tehuantepec: "Cuando yo estuve allá de visita, 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 egipcólogos debían venir a estudiar'".⁷⁹

Estas palabras no se refieren a algún problema arqueológico: en su conferencia, Rivera explicó el significado del escudo que ideó para la Asociación Cultural Istmeña; un dibujo que, en su descripción, era muy semejante a la escalera de la SEP. La referencia a Egipto, patria originaria e imaginaria de la

tradicción esotérica, tiene otro sentido.⁸⁰ Lo importante es, también, que el tal "Vicente" fuera "un hombre preocupado por todas estas cosas", expresión elíptica que muy bien puede ser una manera de identificación entre adeptos, si no a la misma cofradía, por lo menos a una doctrina semejante. "Todas estas cosas" que preocupaban a Vicente podían ser todas las que no podían decirse en voz alta.

En el mismo tablero, aunque ya sobre el descanso de la escalera, Rivera pintó un nicho de vegetación, y dentro de él a un cazador de jabalíes (fig. 37). Su posición es frontal y rígida, como corresponde a todas las figuras que rematan los episodios de esta escalera. Aunque representa una vida silvestre sin contradicciones, su canana y su sombrero ancho evocan las imágenes revolucionarias que aparecen más arriba en esta escalera, y también en otros tableros de la Secretaría, notablemente en *La liberación del peón* y *La maestra rural*. Para los adeptos del Solidario no debió ser ajena otra idea, expresada por el pintor en varias oportunidades. Muy pronto, las culturas del sur iban a oponerse a la invasión de la civilización del norte del continente.

A los tehuanos les toca un gran papel en esa resistencia. Ustedes han traducido al zapoteco varios de sus libros para enseñar a los niños y son la única población mexicana que se arma para defender su personalidad y deben hacer un bloque más fuerte, deben cultivar su lengua y enseñarla, escribir en zapoteco para que los otros compartan sus ideas con el mismo ritmo cerebral.⁸¹

Tehuantepec era el paraíso amenazado; sus habitantes, futuros soldados de la resistencia. Pero esta figura arcaica con su fusil, que se parece al buzo de la primera sección, evoca la figura masónica del vigilante. El fragmento se refiere al Edén subvertido en el que creían los iniciados. Es la segunda vez que se otorga ese significado a Tehuantepec. El jabalí que aparece a los pies de este vigilante revolucionario puede ser también la naturaleza a dominar por el iniciado; podría incluso remitir al jabalí del mito de Perséfone y Adonis. Junto a la impeca-

⁷⁸ "Las reservas morales de México. El Istmo de Tehuantepec", *Vida Mexicana**, núm. 2, marzo de 1923, p. 53-54*. Todas las publicaciones que tengan un asterisco se consultaron en la edición facsimilar que se indica en la lista de fuentes. Las cursivas son mías.

⁷⁹ "Una conferencia de Diego Rivera" en Moysén, *Diego Rivera, textos de arte, op. cit.*, p. 79. Las cursivas son mías.

⁸⁰ Gombrich, "*Icones Symbolicae*"..., *op. cit.*, p. 233.

⁸¹ "Una conferencia de Diego Rivera" en Moysén, *Diego Rivera, textos de arte, op. cit.*, p. 80-81.

ble narración destinada a los que ocasionalmente “usaran” esta escalera, había otra, menos fácil de comprender, que sólo podrían ver los que “ascendieran” por ella.

Los tableros del segmento que sigue están sobre el segundo y tercer tramos, así como sobre el tercer descanso de la escalera. El primero de ellos, *Xochipilli* (fig. 38) muestra en sus extremos a dos mujeres que con su posición rígida y frontal, con su trazo simplificado, hacen eco del cazador en el tramo inmediato anterior; del buzo al pie de la escalera; de las dos Venus en el segundo tablero. En medio de ambas, dos mujeres más le rinden pleitesía a Xochipilli, figura tomada por Rivera de la que existía en el Museo Nacional y que en este contexto aparece como deidad de la vegetación selvática. Que la figura a su derecha lleve un instrumento musical de aliento añade nuevas posibles interpretaciones. El pintor, en la conferencia que he venido mencionando, atribuía a las mujeres tehuanas un papel fundamental en la resistencia contra la colonización.⁸² La “identidad” era, para Rivera, identidad estética y por ende femenina. El tablero muestra una inversión que veremos con frecuencia cuando encontremos otros ejemplos de emblemática: si la creatividad aparece aquí como principio femenino, la fecundidad es representada por un dios masculino (si Orfeo es mujer, Ceres es hombre). No hay principio de corrupción alguno. La inocencia y la inversión de los papeles en esta floresta femenina es el preludio para escenas de lucha violenta, martirio y redención.

La abundancia continúa en el primer plano del tablero adyacente, donde mujeres y niños recolectan los frutos del bosque tropical (fig. 39). Al fondo, en la hacienda, aparece la contraparte: la agricultura no sólo extrae riquezas de la tierra, también es violenta explotación de los hombres. El capataz en la hamaca es el contrario de la mujer que se mecía plácidamente apenas unos tableros abajo. Las repeticiones afianzan el relato en el espectador. No extraña entonces que el personaje solitario del último tablero de este segmento ya no bucee, ya no salga de cacería, sino afile su machete sobre un canto rodado y en el interior de una cueva (fig. 40). Puede pensarse que no quería integrarse a la zafra, sino

usar el metal contra sus explotadores, como pregonaban el poema de Carlos Gutiérrez Cruz y, también, el logotipo del periódico *El Machete*, que editaba en esos años el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores:

El machete sirve para cortar la caña,
para abrir las veredas de los bosques umbríos,
decapitar culebras, tronchar toda cizaña
y humillar la soberbia de los ricos impíos.

La metáfora del hombre que afila su machete está antes de la puerta del primer piso. Está, dentro del cubo de la escalera, del mismo lado del muro que, un piso abajo y en el patio, mostraba el dominio de lo fluido y a un viejo pastor con su honda y sus peligrosos cantos rodados. Pero aquí el canto rodado, probable representación de lo fluido y acuático, recibe el influjo ígneo del azufre, del fijador simbolizado por la espada (o machete en este caso). Me referiré de nuevo a esta coherencia vertical.

En esta sección aumenta el sentido público de las imágenes (fig. 41). Son más abiertamente políticas. No necesitamos recurrir a los documentos del Grupo Solidario del Movimiento Obrero para comprender su sentido. Al mismo tiempo aumenta su sentido esotérico. Aumentan los dos; Rivera va por todo: quiere ser la esfinge y el profeta; quiere ser el predicador y el intérprete; quiere ser elregonero y el guardián de las llaves. Hay, después del tablero descrito, un salto que Rivera aprovecha para cambiar la escala de sus composiciones. Terminan los pequeños espacios; se acaban los refugios de maleza: no hay más paraísos ocultos a la invasión del progreso. Se abre un paisaje del Valle de México. Hay una contradicción flagrante en la escalera, que muestra un “ascenso terrestre”. La altura adelgazaba el aire, esa sustancia densa en el trópico, pero leve en el altiplano, donde Rivera y sus amigos sentían nostalgia por las regiones costeñas. Ese aire livianísimo que, aseguraban las doctrinas esotéricas, “fijaba”, separaba, volvía racional todo lo inestable; pero eso era una trivialidad. La levedad de la región más transparente del aire emocionaba a esta vanguardia nacionalista, cuyos militantes se sentían dueños de un paisaje establecido de antemano por José María Velasco, pero visible hasta su último detalle de uno a otro lado. Y si además la altura fijaba

⁸² *Ibid.*, p. 80-81.

lo que abajo era transitorio, volvía transitable lo que abajo era denso, hacía posible el vuelo de los ángeles y la observación incluso del pasado (como después Alfonso Reyes); si la acción benéfica de esa sustancia sutil y continua permitía el vuelo y la resurrección de los muertos en combate, había razones para extrañar, no sólo a la decadente (en esos años) Gran Logia del Valle de México; había que extrañar el futuro en que se reestablecería el progreso con que el régimen anterior había enturbiado la transparencia. Pero, por ahora, el aire incombustible del altiplano, el aire que seca las humedades femeninas, el aire que domestica la vegetación selvática, el aire seco que nos legaron los castellanos secadores de pantanos, el aire que construye una escuela nacional de paisajistas es la primera figura simbólica original que propone la nueva pintura mexicana. Un aire que hoy lleva a la nostalgia por un pasado inverosímil en que incluso los mexicanos supieron convivir con la naturaleza, por eso es necesario explicarlo: en tiempos de Rivera, la transparencia del aire no era para quejarse de la contaminación, sino para pensar en el progreso y en la Razón.

El rito funerario del tablero podía parecer doloroso en su sentido abierto, pero en su sentido esotérico sólo era de celebrarse la muerte del cuerpo. La violencia continúa en el primer plano, con el castigo celestial para el cura, el capataz y el burgués (fig. 42). Tan bien abonada y llovida, la tierra germina las mieses. Vigila su nacimiento la figura sedente de una mujer, en la posición convencional de las deidades mesoamericanas del maíz. Al fondo de *El entierro*, unas columnas de humo recuerdan al espectador que también en el Valle de México había actividades de producción de riqueza. Dicha explotación es lo que puede verse con más detalle en el fondo del segundo tablero. A diferencia de lo que se veía en tableros anteriores, en este caso la explotación es organizada, aumenta la riqueza sin agotar la tierra ni a los trabajadores. Recordamos frente a este segmento el lema que Rivera escribió en sus frescos en las oficinas de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo: "Aquí se enseña a explotar la tierra, no a los hombres."

En el descanso de la escalera hay tres figuras que habrán de llevar a cabo la transformación visible en

los tableros que siguen: la trinidad roja del soldado, el campesino y el obrero (fig. 42). Como el buzo y el cazador, las tres figuras son rígidas y miran de frente al espectador; se contraponen a las del cura, el capataz y el burgués. A partir de este momento no será una sola figura la que anuncie los tableros del porvenir, sino tres. La trinidad, qué mejor símbolo para el mundo del mañana. Tres eran los grados de la masonería, tres los símbolos básicos del esoterismo (azufre ígneo, mercurio lunar y sal terrestre), pero también tres las partes de proletariado que debían unificarse en un partido comunista: los explotados de manta, dril y lona; como en la revolución bolchevique. Rivera pertenece a un partido que sugiere, con toda la seriedad del mundo, abolir los municipios y formar "soviets".⁸³ Todos los tableros que siguen hablan de la trinidad, pero de la Trinidad, con mayúscula. El tablero inmediato repite las figuras del obrero, el campesino y el soldado. El primero señala sobre un plano con el compás y la regla, emblemas de la orden masónica que simbolizaban respectivamente la justicia y la perfección. Abajo de la copia heliográfica hay un montón de trigo, misterio de misterios, que el campesino ha cosechado con su hoz. La cinta métrica y la pértiga para el teodolito son la aportación del soldado. El aprendiz es el trigo cosechado; el oficial mide la tierra, espejo de la logia; el maestro dirige las acciones con los emblemas que le son propios (sobra subrayar que se trata precisamente del obrero, como corresponde a la vanguardia de los explotados). De nuevo una maestra rural alecciona a sus párvulos sobre el suelo (fig. 43) pero a sus espaldas ya se construye un edificio que le servirá de escuela y tiene como por casualidad forma de pirámide. Es la obsesión masónica: el Templo de Salomón, símil del espíritu del iniciado, el cuerpo y la superficie de la tierra; a su derecha, como siempre, se anuncia el futuro; de nuevo a modo de trinidad, pero ahora de médico que aplica una vacuna, químico y, otra vez, topógra-

⁸³ Paco Ignacio Taibo II, *Los Bolsheviks. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*, México, Joaquín Mortiz, 1986, p. 277, reseña entre las consignas del PCM en 1924 la realización de "propaganda sobre la abolición de municipios y formación de Soviets". Barry Carr, "Temas del comunismo mexicano", *Nexos*, 54, junio de 1982, p. 19, afirma que el "soviectentrismo" mexicano es un eco de los orígenes cercanos al anarquismo del PCM.

fo; y en seguida el tablero final (fig. 44) de pintor, escultor y arquitecto: el “aprendiz”, retrato del escultor español Manuel Martínez Pintao, que lleva el cincel y el mallette reglamentarios para este grado iniciático; el “compañero” el pintor Jean Charlot, de espaldas; el “maestro” como el propio Rivera, estudiando un plano. ¿El plano del templo? ¿Iba el templo a tener una dimensión estética? Junto a Rivera, el sillar, la escuadra y el compás cruzados que indican a las claras los grados superiores de la orden. 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”.⁸⁴ Finalmente ha prevalecido el azufre, el alma racional sobre el mercurio, el plomo y la sal. La iniciación está completa. Todos se encuentran en un espacio interior, relativamente oscuro. Este tablero 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. ¿Rivera muerto? ¿El tablero, la escalera, acaso la decoración entera de la Secretaría como manifestación gozosa, por lo tanto luctuosa, de su tránsito a un grado superior? ¿Rivera muerto para renacer? ¿Para renacer a qué, a algo fuera de esta caverna? (la del tablero y la de la escalera). ¿Y quién iba a entender toda esa parafernalia de comunistas muertos, iniciados resurrectos, vigilantes con cananas? ¿Quién iba a comprender el sentido de esa ascensión en espiral? ¿La iba a entender el tal Vicente? ¿La iba a entender Vasconcelos? ¿La iba a entender Orozco?

LAS DOS COLUMNAS

La entrada de cualquier logia masónica está flanqueada por dos columnas que simbolizan potencias complementarias. La logia se construye para simular el “cuerpo” renovado del masón y las dos mitades del cuerpo siempre luchan una contra la otra;

pero en realidad son las dos direcciones del hombre: una masculina y otra femenina, una solar y otra lunar. Los dos pilares también simulan las piernas de una mujer: el ingreso a la logia se concibe como un parto.⁸⁵ Una de las columnas está asociada con el sol, la otra con la luna. En la planta baja de la SEP, flanqueando la puerta de la escalera, se encuentran los tableros de *La liberación del peón* (fig. 29) y *La maestra rural* (fig. 30) a los que ya asociamos con la muerte simbólica del iniciado y con el trabajo de la tierra, semejante a la educación del neófito. En el primer piso, también a los lados de la entrada a la escalera, hay dos grisallas que han sido llamadas *La Ciencia* y *La guerra* (figs. 64, 63). Como ha señalado Fausto Ramírez,⁸⁶ la pasividad de *La guerra* hace sospechar una batalla interior, más que una lucha en el mundo. El mismo autor señala que el sillar, la piedra labrada “es aquella sobre la que se ejercitan los maestros masónicos... Se dice, simbólicamente, que el compañero prepara y afila las herramientas del Maestro sobre la Piedra Cúbica [...] en ella se resume toda la historia de las ciencias”.⁸⁷ La cita viene al caso: detrás de *La Ciencia* está, en el cubo de la escalera, la imagen del campesino que afila su machete sobre un canto rodado. La llamada Guerra está sobre el sitio donde se encuentra, un piso más abajo, *La liberación del peón*; la Ciencia, sobre *La maestra rural*. Son las dos columnas de la logia trepando por los pisos de la Secretaría: culminarán en las figuras de *El Proclamador* y *El Distribuidor*. Ambas sucesiones de imágenes representan, respectivamente, el costado solar y el costado lunar del iniciado; su lado masculino y su lado femenino; los principios de lo pasivo y lo activo, lo terrestre y lo solar. La imagen de *La guerra* contiene la piedra tallada; la de *La Ciencia*, un sepulcro que indica, por enésima vez, la muerte simbólica del iniciado. Sobre dicho monumento una estrella de cinco puntas representa al cuerpo humano y simboliza “la voluntad soberana a la que nada puede resistirse”, la divinidad.⁸⁸ Es el llamado “triángulo del microcosmos”.⁸⁹ A su vez, la estrella

⁸⁵ Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, op. cit., p. 81.

⁸⁶ *Los murales de la Secretaría de Educación Pública* (CD).

⁸⁷ *Ibid.* Cita un texto de Jaime Ayala Ponce, *Introducción a la masonería*, primera parte, México, Gómez Gómez Hermanos editores, 1983, p. 146.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁸⁴ Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, op. cit., p. 81; Lorenzo Frau Abrines, *Diccionario enciclopédico de la masonería*, op. cit., vol. I, p. 423.

está incluida en un Uroboros: una serpiente que se muerde la cola, símbolo del movimiento perpetuo.⁹⁰ Al lado de *La Ciencia*, otra grisalla muestra a un grupo de científicos ocupados con un microscopio (fig. 61); del lado opuesto, junto a *La guerra*, una cofradía semejante asomándose a un telescopio (fig. 65). Son alusiones al “Pequeño Mundo” y al “Gran Mundo”. Junto a esta última representación del macrocosmos, el símbolo más importante: la acacia en llamas (fig. 62), indicando el sitio donde se encontraba la sepultura de Hiram Abiff, mítico arquitecto del Templo de Salomón, muerto por la conspiración de los artesanos, y con quien los maestros masones se identifican invariablemente.⁹¹

En los murales de Rivera el orden de las columnas es inverso al ortodoxo (fig. 107). La columna derecha, a la que los masones asocian con la letra “J” (por “Jaquín” o “Firme”)⁹² suele representar los atributos solares, lo masculino. Con frecuencia aparece coronada por una esfera que muestra el cosmos (los astrónomos). La columna izquierda está asociada con la letra “B” (por “Boaz” o “Booz”, que a veces se traduce como “Fuerte” pero, según otras versiones, podría ser “Belleza”).⁹³ Suele contener los atributos de lo femenino y se la representa coronada por un globo terráqueo. Si bien esas asociaciones aparecen invertidas en la SEP, que se encuentren a ambos lados de la escalera tiene importancia. El salario, tema al que ya nos referimos, se recibía en distintos sitios según el grado: los aprendices lo recibían en la columna “B”; los compañeros en la columna “J”; sólo los maestros lo recibían en la “Cámara del Centro +”, cuya puerta se encontraba al final de una escalera de caracol: “La entrada del piso bajo estaba en la fachada sur del templo, y por escaleras de caracol se subía el piso segundo, y de éste al tercero”.⁹⁴ La inversión de las columnas es un problema secundario: la composición entera, conside-

rada en los tres pisos, es esencialmente la misma de tantos y tantos diplomas masónicos que muestran dos columnas y a la divinidad en el centro.

EL VESTÍBULO DEL ELEVADOR

El vestíbulo del elevador está en el muro opuesto. Ahí Rivera mostró un tránsito mucho más simple: en sendos tableros, niños de Yucatán se bañan en un cenote (fig. 50); mujeres de Tehuantepec, siempre rígidas y frontales como odaliscas, lavan su ropa en un río (fig. 46). Otros tableros muestran a un par de madonas rojas, rodeadas de palmas, coronadas por banderines rojos; una yucateca, otra tehuana (fig. 48). La sobrepuerta mostraba en la oscuridad una figura con una báscula que inadvertidamente podría confundirse con la justicia (fig. 47). Más o menos: es una figura —¿femenina?, ¿andrógina?— que sostiene una báscula *desbalanceada*. A su izquierda y derecha observan respectivamente un hombre y una mujer, frente a ella hay un saco y un plato. La mujer es ovoidal: prácticamente un huevo con rebozo. El huevo es un símbolo que representa, por una parte, al horno;⁹⁵ por la otra, representa al todo indiferenciado. Es equivalente al Uroboros.⁹⁶ Representa también su opuesto: a la naturaleza que se domina a sí misma. Puede ser, en ese sentido, una representación de la “piedra” de los filósofos (“piedra” es sinónimo de corporeidad). “Esta cosa es piedra y no es piedra, se encuentra en todo lugar, es cosa vil y preciosa, oculta y conocida por todos.”⁹⁷

El tema de los salarios, traído a cuento por la balanza, estaba relacionado con la cámara central del Templo de Salomón y Rivera ya se había referido a él en términos de reparto de los cereales en un tablero del patio. En *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz* se describe la “balanza de los artistas”, accesorio que servía para calificar a los dignos de entrar en el Arte Regia: “Si alguno entra en el taller de un pintor y sin entender de pintura pretende discurrir sobre ella con énfasis será el hazmerreír de todos.”⁹⁸

⁹⁰ Oswald Wirth, *El simbolismo hermético y su relación con la alquimia y la francmasonería*, s.p.i., Herbasa, s.f., p. 93.

⁹¹ Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, op. cit., p. 150.

⁹² Frau Abrines, *Diccionario Enciclopédico de la Masonería*, op. cit., vol. I, p. 630; a su vez alude a I Reyes, 7-21.

⁹³ *Ibid.*, p. 153, 197, 204; a su vez remite a la misma fuente bíblica.

⁹⁴ Reyes I-6, 8; Albert G. Mackey, *El simbolismo francmasónico; su ciencia, filosofía, leyendas, mitos y símbolos*, México, Herbasa, 1993, p. 187.

⁹⁵ Sebastián, *Alquimia y emblemática...*, op. cit., p. 94.

⁹⁶ Evola, *La tradizione ermetica*, op. cit., p. 36-39.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Andreas, *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz*, op. cit., p. 78-79; véase además p. 73.

Los aspirantes eran colocados en uno de los platos de una gran balanza, y sólo aquellos que no fuesen levantados por las pesas del otro plato serían dignos de la elección.

Los otros muros del vestíbulo están decorados con serpientes (fig. 45). Sobre *El cenote* y *El baño en Tehuantepec* se trata simplemente de víboras de cascabel, lo que confirmaría la advocación terrestre de esos tableros. Pero en el resto de los muros hay serpientes emplumadas. La hermandad rosacruz a la que pertenecía Rivera se llamaba Quetzalcóatl. Sobre las madonas rojas aparece el emblema de la hoz y el martillo, pero ahora inscrito en un glifo precolumbino que tiene la forma de una flor. Evoca el símbolo de los rosacruces: la rosa inserta en la cruz (fig. 108). El sentido no es distinto. Para la emblemática esotérica la cruz representa la conjunción del principio masculino con el principio femenino y pasivo. Es un símbolo de fecundación,⁹⁹ pero también de la occisión sagrada, del principio masculino que yace, asesinado por el fuego de Marte o bien de la espada, el hierro, fundido por el fuego. Huelga decir que, como en el patio, aquí el martillo es masculino y la hoz es femenina. La rosa es símbolo de resurrección. Su crecimiento, como en todo el reino vegetal, sirve como metáfora del retorno a la vertical; varias de las figuras que representan a Quetzalcóatl se mueven en dirección ascendente. Sin embargo, y como es frecuente en la emblemática esotérica, este símbolo tiene su opuesto en la cruz inscrita en un círculo, y simboliza el alma vegetativa.¹⁰⁰

Como en todo el esoterismo, las metáforas remiten a la división de lo femenino y lo masculino; del todo y lo distinto. *El baño en Tehuantepec* sólo tiene mujeres. Las que hemos llamado madonas rojas tienen sobre sí el símbolo rosacruz modificado por Rivera, mismo que alude a la fecundación y el resurgimiento. *El cenote* es casi idéntico a *El baño en Tehuantepec*, salvo que ahora aparecen varios niños, uno de ellos sumergido en las aguas. Como ocurre en el muro sur, estas alegorías se refieren al predominio del mercurio sobre el azufre o del agua sobre el fuego. Pero la conjunción de ambos es el paso necesario para la purificación efectuada por la Obra Regia. La

balanza servirá para juzgar a los que sean dignos de dicha obra. El sentido de casi todos los tableros, ya sea visual o simbólico, es ascendente: las madonas rojas, la vegetación, las serpientes y la curiosa “rosacruz” comunista.

Tanto el vestíbulo del elevador como el cubo de la escalera son ascendentes. Los dos están llenos de alusiones al sureste rojo, rojinegro, incendiado, agrarista, carrillopuertista. El ascenso en elevador iba a ser seguramente menos laborioso, menos en espiral, con menos estaciones y matices, con menos sufrimientos. Numerosos testimonios hablan del uso que Rivera hacía de la mariguana, con recetas a las que atribuía maravillosos poderes alucinógenos.¹⁰¹ Pacheca fácil, por el elevador; escalera difícil y llena de peligros.¹⁰² La diferencia es equiparable a la vía fácil y la vía difícil de la mística, aunque en este caso se trate de caminos iniciáticos.

Rivera firmó los dos tableros de las madonas y puso, abajo de su firma, el símbolo de la hoz y el martillo. Firma y rúbrica subrayaban el contenido público de la obra; pero también la importancia del contenido secreto de este vestíbulo.

LAS GRISALLAS

Volvamos al primer piso, donde están las alegorías de la guerra y la ciencia. El resto de los tableros tiene alegorías de distintas ciencias: la medicina, la química, la geología, la topografía. Son más difíciles de interpretar las alegorías de la química, firmadas por Rivera, añadiendo el símbolo de la hoz y el martillo (fig. 53). La mezcla de sustancias ¿tiene que ver con la operación muy heterodoxa que estaba llevando a cabo? La acacia, en otro de los tableros (fig. 52), que sirve de fondo a una serpiente que se enrosca y se inclina sobre un cáliz de nuevo alude al conocimiento, usando la redundancia incontrolable de los símbolos cristianos: el cuerpo de Cristo, el conocimiento del cuerpo; la construcción de la lo-

¹⁰¹ Siempre y cuando no se fumara, sino se comiera en bollos con mantequilla. Fumar mariguana era, según Rivera, una gran vulgaridad. De la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, op. cit., p. 247.

¹⁰² Sobre el uso de la mariguana defendido por Rivera mientras se pintaban los primeros murales, véase también Scherer García, *Siqueiros, la piel y la entraña*, op. cit., p. 80-84.

⁹⁹ Evola, *La tradizione ermetica*, op. cit., p. 54-55.

¹⁰⁰ Wirth, *El simbolismo hermético...*, op. cit., p. 30.

gia, la reconstrucción del templo. La observación de los astrónomos ¿acaso no remitía a la bóveda celeste que se pintaba en el techo de cualquier taller de la orden? Y la observación de los microscopistas ¿no era, también, una observación minuciosa del cuerpo, de la tierra? Otros tableros incorporan la energía eléctrica y sus usos: una hélice, una imagen de rayos X, un arco eléctrico.

Todas las anteriores grisallas tenían una posible lectura abierta, además de la iniciática: eran celebraciones de la ciencia y la técnica como disciplinas civilizatorias. Sólo un par de ellas dejarían sospechar al no iniciado su sentido oculto. En cambio, las grisallas del muro oriente eran oscuras. Dos de ellas mostraban un saco lleno sostenido por dos manos, señalado por una flecha incandescente (fig. 56). Abajo: una estrella de cinco puntas y un par de martillos, en el primer caso; un par de hoces, en el segundo. La imagen retoma el tema del salario, ya mencionado antes. Las manos elevan las retribuciones obtenidas en la actividad humana, mismas que no sólo deben considerarse materiales: la flecha que cae sobre el saco es un atributo solar de Apolo, padrino de las ciencias y las artes que preside la composición que está sobre estas alegorías en el piso superior.¹⁰³ Los salarios, escatimados en la planta baja, son ofrecidos aquí; las herramientas del oficio apenas han sido modificadas: la hoz en vez del cincel; el martillo es el mismo. Tanto la estrella de cinco puntas como las herramientas se repetían en otro tablero que tenía una figura ambigua, casi hermafrodita, con la cabeza coronada por una diadema con la estrella (fig. 57). La rodeaban, dándole vueltas, dos manos sosteniendo la hoz y el martillo que representan el principio de disolución y el de fijación. Es frecuente en los tratados esotéricos la aparición del hermafrodita o del andrógino. Wenceslao Lavinius decía:

A la naturaleza la ha creado primeramente un sólo espíritu corporal, que es común y está oculto, y que es un bálsamo precioso de la vida que conserva lo que es puro y bueno, y destruye lo impuro y maligno. Este espíritu es el fin y el principio de toda criatura; triple en sustancia, ya que está

hecho de sal, azufre y mercurio o agua pura. Desde lo alto, coagula, une y riega todos estos lugares bajos por medio de un seco untuoso y húmedo [...]¹⁰⁴

El andrógino aparece en los tratados de alquimia cuando viene al caso referirse ya sea al predominio de alguno de los dos principios, ya a la fusión de las formas que sigue a la fecundación. Este último parece el caso en el siguiente tablero (fig. 58). Muestra a la misma figura sedente, pero ahora acompañada de otras dos, que sostienen la hoz y el martillo, por símbolos del viento y del agua y por dos espigas de trigo. Es una representación de la concepción ocurrida en el alma del iniciado merced a los conocimientos inoculados por la orden, representada por sus nuevas herramientas comunistas. En la planta baja esas herramientas no eran visibles. Estaban ocultas a la vista en la cámara central del Templo, según vimos en el primer tablero considerado: el de *La entrada a la mina*. Ahora, en un segundo tablero, se reunían para integrar un nuevo, más audaz jeroglífico. Reproduzco la hipótesis de Ramírez:

Podría aludir tal vez a la trinidad hindú, compuesta por Brahma, Shiva y Vishnu: “el Creador, Conservador y Destructor, representados por la tierra, el agua y el aire”. La figura de la tierra [...] ha bajado la mano derecha y ahora voltea el rostro para mirar a un par de hombres, armados de herramientas [...] a quienes parece instruir. La divinidad trabaja, trabaja la tierra (hay un par de espigas de trigo al frente) y el hombre aprende a trabajar, para cumplir con el designio general.¹⁰⁵

Según la doctrina iniciática, el espíritu humano puede disociarse en una trinidad monádica: Haggai, principio pasivo; Joshua, principio activo; y Zeruzabel, síntesis de los dos. Son también los tres principios de la Sabiduría, la Fuerza y la Belleza.

Estos tres principios metafísicos pueden definirse en términos modernos como Esencia de Vida (o el espíritu substancial de la sabiduría); la ma-

¹⁰³ Fausto Ramírez en *Los murales de la Secretaría de Educación Pública* (CD).

¹⁰⁴ Incluido en *Alquimia y ocultismo*, Barcelona, Barral Editores, 1973, p. 155.

¹⁰⁵ Ramírez en *Los murales de la Secretaría...* (CD).

teria incorruptible, sirviendo como molde, matriz o vehículo de esa esencia de vida, para darle firmeza, forma y objetividad (Fuerza); y por último el principio intelectual creativo, o Logos, uniendo ambos y constituyendo el todo un instrumento efectivo, inteligente y funcional (Belleza).¹⁰⁶

Salomón personifica la Sabiduría; Hiram, rey de Tiro, la Fuerza; Hiram Abiff, arquitecto del Templo, la Belleza. El agua representa la naturaleza física y el aire la mentalidad; la tierra “es la condensación en la que los otros tres se estabilizan y encasillan.”¹⁰⁷ El personaje andrógino del tablero, con su mezcla de naturalezas, representa este último principio; los gemelos frente a él encarnan los principios de sabiduría y fuerza que, unidos, llevan sobre sí a la estrella de cinco puntas por la que se manifiesta la divinidad. Hay una multitud de fuerzas ascendentes, pero la lluvia deja bastante claro que éstas se encuentran todavía bajo el influjo del agua, de lo femenino.

Al final del propio muro oriente, después de la operación, hay otra alegoría cuyo significado es oscuro. Es nuevamente una figura femenina, aunque no demasiado, y erguida. A los lados de su cabeza hay dos espirales que evocan las conchas de la escalera y su forma; puede, pues, atribuírseles un significado evolutivo. La mujer lleva un Uroboros como collar; flotando entre sus manos se encuentra el símbolo del infinito ∞ (fig. 60). La interpretación de esta alegoría es tan importante que exponerla aquí sólo provocaría una gran confusión. Merecerá un apartado al final de este capítulo. El último tablero en el muro que hemos visto es *La operación* (fig. 59). Los médicos exploran el cuerpo de un paciente y le extraen el corazón. El cuerpo era la logia: el cuerpo a explorar por el iniciado en su camino de autoconocimiento; el corazón, el símbolo del grado de oficial.¹⁰⁸ La tierra, cuyos estratos ocupan a los geólogos en el otro extremo del muro (fig. 55), también se equipara con ese símbolo y representa la materia del conocimiento iniciático; los agrimen-

sores no podían tener una ocupación más apropiada¹⁰⁹ (fig. 51).

ALEGORÍAS DEL SEGUNDO PISO Y APOTEOSIS

El segundo piso culmina la ruta iniciática comenzada en la planta baja, tanto la que se recorría por la escalera como la que usaba el elevador. En este nivel hay dos clases de tableros: unos son grisallas que contienen alegorías de las artes; los otros son apoteosis. Los primeros representan a la arquitectura, la música, la danza, la pintura, la poesía y la escultura. Predomina el principio masculino que da forma y se asocia a la razón en las artes. En el resto de las grisallas hay abundantes alusiones al infinito y símbolos diversos que remiten a la naturaleza, el origen y la Tierra (el árbol, la fuente, el Uroboros, el caracol, el infinito). La presencia de las artes en este nivel tiene lógica, pues su tablero central es una alegoría apolínea. Además, impone un matiz importante al proceso iniciático: su culminación se postula como estética.

¹⁰⁹ Rosendo Salazar, *México en pensamiento y acción*, México, Avante, 1926, p. 158 y 129, reproduce dos grisallas que ya no existen, muy probablemente eliminadas por el propio Rivera en una etapa posterior de la obra. Conjeturo que ambas debieron estar en el primer piso, junto a las descritas en este capítulo. Una de ellas, a la que Salazar llama “La síntesis”, muestra un matraz sobre el fuego y rodeado de lo que parece un sistema de tubos. Se trata seguramente de un mecanismo para la purificación o decantación de alguna substancia. Sobre él, hay una curiosa ecuación que no tiene números, sino figuras geométricas: un triángulo que apunta hacia arriba, sumado a otro invertido, es igual a un cuadrado. El fuego y el agua dan como resultado la totalidad; pero ésta es resultado de un proceso de purificación.

La segunda grisalla, a la que Salazar llama “El universo”, es más compleja. En primer plano hay dos figuras, ambas femeninas, vistas de perfil y sentadas. La de la izquierda sostiene un cráneo; la de la derecha también sostiene una figura que, por desgracia, no se puede distinguir en la composición. Un pequeño árbol con frutos crece entre las dos: un árbol de la vida, pero bonzai. Detrás de esas tres figuras hay un río con peces y, en su vera, una serpiente. Sobre la orilla, al fondo, hay un león del lado izquierdo, una figura masculina recostada en el centro y un águila del lado derecho. Son probablemente alusiones a los cuatro elementos, a la vida y a la muerte. Sin embargo, en este caso el desconocimiento del lugar preciso que ocupaba esta composición hace muy difícil interpretarla de manera más precisa: una prueba más de la unidad de sentido del conjunto.

¹⁰⁶ Wilmhurst, *The Meaning of Masonry, op. cit.*, p. 159, 197, 198.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰⁸ *Ibid.*

Las apoteosis se dividen en dos. En el muro que ve hacia el sur hay cuatro mártires: Cuauhtémoc, Felipe Carrillo Puerto, Emiliano Zapata y Otilio Montaño. En el que ve hacia el norte hay tres figuras alegóricas y también apoteóticas: *El Mantenedor*, *El Proclamador* y *El Distribuidor*. Las siete figuras visten túnicas rojas, aparecen inscritas en una mandorla del mismo color, están de pie sobre lo que parecen nubes y flanqueadas por más figuras. El hecho de que sean siete hace pensar en los arcángeles. Los ángeles aparecen con frecuencia en la literatura esotérica. Comenius, en el *Laberinto del mundo*, imaginó que en el fin de los tiempos los elegidos estarían protegidos por una valla de ángeles semejante a “una muralla de fuego”.¹¹⁰ Juan Valentín Andreas refiere esta visión de Christian Rosacruz:

Contemplé el mar que estaba en absoluta calma y, aprovechando tan excelente oportunidad para reflexionar sobre la astronomía, descubrí que esta noche incluso los planetas se presentaban de una forma particular que no se repetiría antes de pasado largo tiempo. Miraba fijamente al cielo que estaba encima del mar cuando, a medianoche, al dar las doce, vi que las siete llamas recorrían el mar y se posaban alto en el cielo, justo encima de la punta de la torre. Me sobrecogió un miedo intenso, pues en cuanto las llamas se pararon, los vientos sacudieron furiosamente el mar.¹¹¹

El siete, suma de tres y cuatro, está lleno de implicaciones para los que gustan de la numerología. La referencia a los siete planetas conocidos antiguamente salta a la vista: es el cosmos, esfera de la razón, dividido y gobernado por potencias espirituales intermedias.¹¹²

¹¹⁰ Yates, *El iluminismo rosacruz*, *op. cit.*, p. 210.

¹¹¹ Andreas, *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz*, *op. cit.*, p. 146-148.

¹¹² A cualquiera familiarizado con las ideas astrológicas le saltará a la vista una incongruencia evidente: el modelo astrológico anterior a Copérnico era geocéntrico. Por ello, el sol y la luna eran dos de los siete planetas, que sólo llegaban a Saturno; la Tierra era el centro. Debe tomarse en cuenta, sin embargo, que estamos hablando de una astrología del siglo XX, cuyo modelo simbólico es fanáticamente heliocéntrico y que además debe lidiar con el descubrimiento de planetas nuevos. Estando desligada

Tanto los siete arcángeles como los siete planetas tendrían mucho que hacer en este piso rodeando a Apolo, representado como Pantocrátor en la composición central. Ésta cubre prácticamente todo el muro central, que está en el oriente y mira hacia el poniente. En su centro aparece Apolo, con los brazos abiertos en cruz y presidiendo la unión del obrero y el campesino. La alegoría abarca dos tableros laterales que muestran a sendas mujeres caminando hacia el centro. Abarca, en fin, la totalidad de los tableros de este piso y modifica todos los demás. Vamos por partes.

Cuauhtémoc, como el campesino en la planta baja, tiene en sus manos una honda (fig. 66). Dos figuras sedentes ostentan una sogá y un cuenco lleno de fuego. Ambas aluden al martirio del último monarca de los mexicas; pero la sogá con nudo corredizo recuerda al iniciado que sería un suicidio tratar de volver al camino andado y regresar a su antigua vida materialista,¹¹³ en tanto que el fuego es el fijador: el azufre. Seguramente aquí se trata del fuego de la razón y no del fuego de las pasiones, como en la planta baja. Felipe Carrillo Puerto aparece como mártir, con una herida al descubierto (fig. 67). Las figuras sedentes que lo flanquean tienen en sus manos elotes y espigas. Lo mismo ocurre en el tablero siguiente con Zapata (fig. 68). En ambos casos se alude a la regeneración del iniciado: a su resurrección a una nueva vida. Zapata usa su túnica como cabestrillo para su brazo derecho. Los ritos masónicos suelen incluir esa clase de posiciones y atuendo. Otilio Montaño aparece, como las demás figuras de este muro, con la clara señal de su martirio: la cabeza vendada (fig. 69). En este caso, las figuras sedentes sostienen un libro y una maceta donde germina

de toda especulación científica o astronómica, su única obligación es elidir las contradicciones más chocantes. Rivera escogió representar siete apariciones alrededor de Apolo porque ésa era la exigencia de un sistema simbólico poco preocupado por resolver las contradicciones. Puede verse, sobre la astrología en la antigüedad, Jim Tester, *Historia de la astrología occidental*, México, Siglo XXI, 1990, p. 14-15: para el neoplatonismo cristiano había una octava esfera, destinada a las estrellas fijas y no a los planetas. En algunos casos, sin embargo, se puede hablar de una “novena” esfera, la más lejana, reservada al Empíreo.

¹¹³ Esto es que, al jalar de la cuerda para retroceder, se ahorcaría solo. Wilmhurst, *The Meaning of Masonry*, *op. cit.*, p. 50-51, 77.

una espiga. El sentido transparente coincide con el sentido oculto: la instrucción es equiparada con un renacimiento espiritual. Otilio Montaña también sostiene su manto de una manera peculiar.

Las apoteosis del muro que mira al norte son alegóricas. Rivera se refirió a ellas con los títulos de *El Mantenedor*, *El Proclamador* y *El Distribuidor*¹¹⁴ (figs. 75-77). En el centro, *El Proclamador* no oculta su dependencia de la iconografía de Cristo: tiene los brazos en cruz y lo flanquean cuatro dolientes, dos de ellos semejantes a la Magdalena y a san Juan. La figura es enteramente vertical, lo que ya sería un símbolo de masculinidad, y enfrenta con decisión, incluso con hostilidad, al espectador. Debajo de ella, dos figuras sedentes sostienen una antorcha, un carcaj y un arco. La antorcha, del lado izquierdo, es el fuego, el azufre, el fijador, el atributo masculino del alma racional. El carcaj y el arco del lado derecho posiblemente remiten a Cupido, aparición frecuente en la emblemática alquímica. Pero el sentido del fuego y el corazón no es idéntico al resto del muro, como veremos.

En el tablero de la izquierda, la figura de *El Mantenedor* confirma la idea (fig. 75). La manera en que resguarda una estrella entre sus manos recuerda el símbolo alquímico del oro, la materia estable por excelencia. Las siete puntas de la estrella remiten al "septenario", a la suma y conjunción del tres (el azufre, el mercurio y la sal) con el cuatro (agua, tierra, viento y fuego). Las figuras sedentes a sus costados cruzan las manos sobre el cuerpo, en lo que probablemente es una señal de introspección o de reverencia.

La figura de *El Distribuidor* tiene, como *El Proclamador*, seis figuras a sus costados, más meditaciones que dolientes (fig. 77). Dos de ellas, sentadas, blanden la hoz y el martillo, principios masculino y femenino que aquí están separados. Es una figura que mira hacia abajo —el espectador sólo ve su frente—. Que esté del lado derecho autoriza a pensar que, como en todo este muro y en los dos pisos inferiores, en esta composición domina el principio mercurial, femenino y lunar de la disolución.

En la figura de *El Proclamador* (fig. 76) están presentes los dos principios, evocados por la forma cruciforme del cuerpo (la unión de | con — en +). El

fuego está un poco más arriba que las flechas y la figura central tiene los antebrazos en cruz, pero los brazos elevados hacia arriba. Así, la fecundación y regeneración a la que alude esta figura no es corporal y no se asocia con la sal. Aunque esta figura es mixta, domina en ella el ascendente solar.

Las tres alegorías se encuentran a la salida de la escalera y son su culminación. La columna derecha, masculina, guerrera e inflamada, correspondiente al símbolo J.: de los masones, encuentra su remate en *El Mantenedor*; la columna izquierda, femenina y disoluta, correspondiente a la B.: de los masones, remata en *El Distribuidor*. Rivera abrió ambas alegorías para insertar en medio a *El Proclamador*, que los contiene a ambos.¹¹⁵ Entre *El Mantenedor* y *El Proclamador*, un águila que devora a una serpiente deja ver cuál es el principio que prevalece.

En febrero de 1920, la revista *Mercury*, órgano de una sociedad rosacruz norteamericana, publicó en su portada una alegoría semejante (fig. 109). Aparecía una cruz unida a un friso en forma de mandorla. La cruz tenía, en la parte superior, una rosa. Amén de otros símbolos, en su centro aparecía una figura masculina, aunque discretamente andrógina, con aureola, crucificada. A sus costados, dos figuras femeninas con el pelo corto. Una de ellas sostenía un Sagrado Corazón; la otra, la Eucaristía. A los pies de la cruz, un cáliz en llamas. Una figura semejante, con cruz y cáliz, era normal en la iconografía del ilustrador de *Mercury* (fig. 108). Además de aludir al Santísimo, el cáliz con la llama, bajo la cual se adivinaba la forma de un huevo, aludía probablemente al Ave Fénix. La reinterpretación de los símbolos católicos a través de un tamiz hermético es uno de los recursos normales del esoterismo occidental. Es posible que exista una identidad entre la trinidad de Rivera y la de esta extraña alegoría rosacruz; de tal manera que *El Mantenedor*, con su chispa vital, bien podría equipararse con la figura que sostiene el Sagrado Corazón; y entonces *El Distribuidor* podría tener una función simbólica semejante a la de la figura que sostiene la hostia. La alegoría podría entonces equipararse a la exhibición y administración de la

¹¹⁵ No me refiero a la "síntesis" hegeliana, que resolvía las contradicciones en una crisis y un nuevo estadio. En la alquimia no hay tal cosa: aquí conviven el principio masculino y el femenino, aunque domina el primero.

¹¹⁴ Moyssén, *Diego Rivera, textos de arte, op. cit.*, p. 87.

Eucaristía. Pero sin necesidad alguna de forzar tanto las cosas, lo que la ilustración rosacruz pone de relieve es que la trinidad esotérica alude al cuerpo (pues el misterio de la Eucaristía tiene que ver con el cuerpo de Cristo); y por otro lado, que la trinidad rosacruz permite un desplazamiento de sentido en la oposición, demasiado esquemática, entre lo masculino y lo femenino. De tal manera que, conservando algunas coincidencias generales y ambiguas, las alegorías del segundo piso rompen la división, rigurosa en los dos pisos inferiores, entre lo masculino a la izquierda y lo femenino a la derecha; *La liberación del peón* a la izquierda y *La maestra rural* a la derecha; *La guerra* a la izquierda y *La Ciencia* a la derecha. *El Proclamador* es y no es andrógino, es y no es crístico; las otras dos figuras son y no son masculinas o femeninas. La disolución del rigor simbólico exige del espectador una responsabilidad personal que atestigua el carácter iniciático de la alegoría; al mismo tiempo, y si ha tenido las herramientas para la interpretación del conjunto, lo enfrenta a rajatabla con dos de los más importantes misterios cristianos: la Trinidad y la Eucaristía. Lo hace de tal manera que exige una labor de reflexión e interpretación descomunal: exige ver, en la Trinidad, la Trinidad; y en la Eucaristía, la Eucaristía. Esto es: no recurre al doble sentido, sino a una reiteración que se acerca a la tautología. Y es lindo, porque Rivera, en el Anfiteatro Bolívar, ya había representado, como aquí, a un Pantocrátor flanqueado por las virtudes teologales y cardinales. El esfuerzo de recodificación es inmenso.

En el muro oriental, que para nosotros es el muro testero, la composición llamada *Fraternidad* muestra el saludo del obrero y el campesino bajo los auspicios de Apolo (fig. 72). Tanto uno como otro llevan su herramienta emblemática. Como en *Los desposorios de la Virgen* de Rafael, cada uno es seguido por un grupo compacto de mujeres. Del lado del obrero, éstas llevan una charola con manzanas doradas (como las Hespérides)¹¹⁶ (fig. 71). Del lado

del campesino, llevan espigas de trigo (fig. 73). No insistiré sobre el simbolismo de los frutos de la tierra. En los extremos de este tablero central dos figuras más refuerzan el sentido de igual manera que en *El Proclamador*: a la izquierda, una de ellas lleva una antorcha; a la derecha, la otra tiene un haz de flechas. El saludo representa la unión de los explotados, pero también la de los dos principios y el dominio del principio solar: el oro ☉ o la Razón. La composición remite a uno de los emblemas favoritos de la masonería: en éste, el triángulo del azufre (lo fijo) aparece rodeado por una nube que representa la sal (el cuerpo), principio cristalizador que aísla al azufre del mercurio circundante (lo mutable) (fig. 111). Durante la iniciación del neófito, “la piedra filosofal es una *Sal* perfectamente purificada que coagula al *Mercurio* a fin de fijarlo en un *Azufre* extremadamente activo”.¹¹⁷ En los grados superiores de la orden, la “*Sal purificada*” simboliza la permanencia del oro: la inmovilidad pétreo.¹¹⁸ El camino sobre el que se efectúa el saludo obrero-campesino es, justamente, un camino de piedra. Y si por “fraternidad” podemos entender también “hermandad”, “cofradía” o “logia”, debemos recordar que esta última se equiparaba simbólicamente al cuerpo. La nubosidad salina está justamente en su sitio.

En los tableros laterales se representa lo femenino, mercurial y transitorio. A la derecha, dos mujeres campesinas llevan como ofrenda las primicias: las frágiles florecillas silvestres y lo que parecen elotes aún cubiertos por sus hojas. Se trata de símbolos tectónicos. Del lado izquierdo, como corresponde al lado de los obreros y del fuego, dos mujeres urbanas llevan el oro. No es, sin embargo, el oro solar y auténtico de la razón, sino el falso que preocupa sin excepción a los tratadistas, y que aquí se representa por el espejo de la vanidad. La otra mujer lleva una vasija y la tapa con la mano. Es Pandora, que originalmente no llevaba caja, sino ánfora.¹¹⁹ Esta última, huelga decirlo, contiene todo el desorden que

¹¹⁷ Wirth, *El simbolismo hermético...*, op. cit., p. 39, 83.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 39, 83, 115.

¹¹⁹ A lo que Erwin Panofsky le dedicó *La caja de Pandora: Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Madrid, Barral, 1975, especialmente p. 30-31, donde muestra que Erasmo mezcló las historias de Pandora y Psiquis, atribuyendo a la primera la caja de la segunda.

¹¹⁶ Las Hespérides eran las hijas de la noche (Nyx) y la oscuridad (Erebo), guardaban un árbol de manzanas de oro al borde del Océano. Las manzanas habían sido regaladas por Gea a Hera cuando casó con Zeus. Esto viene a cuento porque estos tableros conmemoran, justamente, una alianza. M.C. Howatson, *Diccionario de la literatura clásica*, Madrid, Alianza, 1991.

puede atribuirse a la condición femenina y por ende mercurial (la alegoría de la pintura, en el extremo opuesto, contiene el arco iris que, según la leyenda,

salió de la vasija después de todas las desgracias). Tanto las mujeres campesinas como las urbanas aparecen entre las sombras de una caverna.