

Arte/acción. De la emoción telúrica en Diego Rivera
[Art/action: of telluric emotion in Diego Rivera]

Daniel VARGAS PARRA

Colegio de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México

América prehispánica, cuadro de Diego de Rivera, sirvió como ilustración para el poema *Canto general* de Pablo Neruda. A pesar de que el muralista elaboró su imagen a partir de la temática del poema, también consiguió, con las técnicas pictóricas, representar el mismo recurso estilístico del que el poeta chileno se sirvió para crear su poema. Por eso, se habla de una voluntad de aprehensión de la totalidad, un fenómeno de la percepción en el que ambos trabajos se centran. Las evocaciones territoriales de Neruda se ven encarnadas en la obra de Rivera por varios puntos de fuga, cuya intención es la de integrar al espectador mediante una visión esférica. La intención que comparten los dos artistas puede resumirse en que tanto el uno como el otro logran realizar una composición panorámica de su propia evocación de la América prehispánica.

Palabras clave: Diego de Rivera; Pablo Neruda; *América prehispánica*; *Canto general*; panorámica.

The painting *Pre-Hispanic America* by Diego Rivera served as an illustration for Pablo Neruda's poem *Canto general*. As well as elaborating his image on the basis of the theme of the poem, the muralist also managed, with his pictorial techniques, to represent the same stylistic resource that the Chilean poet had employed to create his poem. Hence one can speak of a will to apprehend the totality, a phenomenon of perception in which both works are centered. Neruda's territorial evocations can be seen embodied in the work of Rivera by the several vanishing points, the intention of which is to integrate the spectator by means of a spherical vision. The intention shared by both artists can be resumed in the fact that both of them achieve a panoramic composition of their own evocation of Pre-Hispanic America.

Keywords: Diego de Rivera; Pablo Neruda; *América prehispánica*; *Canto general*; panoramic view.

VARGAS PARRA, Daniel, "Arte/acción. De la emoción telúrica en Diego Rivera", en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 185-195.

ARTE/ACCIÓN. DE LA EMOCIÓN TELÚRICA EN DIEGO RIVERA

DANIEL VARGAS PARRA

Colegio de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Para Liliana

Introducción

En 1949, Diego Rivera pinta el cuadro titulado *América prehispánica* (fig. 1). La obra fue elaborada al óleo sobre lienzo, mide 70 × 92 cm y sirvió como ilustración para el poema *Canto general* del escritor Pablo Neruda un año más tarde. Sobre esta imagen se ha escrito poco. Ha sido reseñada por Cardona Peña en su libro biográfico sobre Neruda,¹ sólo en el aspecto ilustrativo de los versos del chileno. Además de Rivera, Siqueiros también realizó una pintura como ilustración del poema. Ambas acompañan la primera edición del texto que publicara en México. La imagen de Rivera aparece como guarda al principio del libro, sobre el reverso de la pasta y la primera hoja; la de Siqueiros, como guarda final del libro. Se sabe que Neruda eligió los versos que describían con mayor eficacia lo retratado por los pintores. En el caso de Rivera escogió los siguientes:

Los trabajos iban haciendo
la simetría del panal
en la ciudad amarilla
y el pensamiento amenazaba
la sangre de los pedestales,
desmontaba el cielo en la sombra, conducía la medicina,
escribía sobre las piedras.

¹ Alfredo Cardona Peña, *Pablo Neruda y otros ensayos*, Colección Studium 7 (México: Ediciones Andrea, 1955), 36-38.



1. Diego Rivera, *América prehistórica*, óleo sobre lienzo, 70 × 92 cm.
Colección Licio Lagos, ciudad de México. D.R.© 2014 Banco de México,
“Fiduciario en el Fidecomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo.
Av. 5 de Mayo núm. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.
“Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.”

Resulta relevante que sean los versos los que busquen dilucidar la imagen y no al revés, pues dado su carácter de ilustración eso sería lo esperado. Sin embargo, Rivera no ha construido el cuadro derivando la composición únicamente de esas líneas. Al ver la imagen, el espectador puede especular al respecto y comprender la tarea que el propio pintor le confirió a su obra. Rivera no sólo intentó captar con su imagen parte del poema, sino que creó un sistema visual que condensara parte de las evocaciones territoriales a las que refiere Neruda con más interés. La imagen se compone del anclaje constante de puntos de apreciación panorámicos. Son posicionamientos que el propio Neruda ha remarcado como eje poético para construir una figura física de América. Se trata, en el *Canto general*, de tropos que, hilados, dan la sensación de contemplación integral de la geografía (como un mapa de geología simbólica) del continente. El contraste entre la lectura del *Canto general* y la apreciación de *América prehistórica* advierte el mismo recurso

estético: la aprehensión de la totalidad. Es éste un fenómeno de la percepción que ambas obras ensayan. Este mismo recurso poético parece haber preocupado tanto al poeta como al muralista al crear sus obras. ¿Por qué?

Neruda y la iniciación telúrica

Neruda fue escribiendo este poema por partes. Comenzó por armar una serie de versos que describieran la complejidad territorial de Chile. El poema “Oda de invierno al río Mapocho”, que es el más antiguo del canto, es la síntesis de lo que Neruda llamó *Canto general a Chile* en 1938. A decir de Hernán Loyola, fue esta iniciación telúrica lo que devino en la creación del canto;² es cuestión de leer los poemas “Botánica”, “Océano” y “Atacama” para constatar la génesis de esta apreciación territorial como eje poético. Mas la decisión de armar un poema de la América completa, la toma luego de dos importantes hechos.

El primero es que en 1940 Neruda es nombrado cónsul general en México. A partir de entonces y durante los siguientes tres años, Neruda recorre varias ciudades no sólo mexicanas sino de Centroamérica y el Caribe.³ La impresión que tuvo el poeta de la geografía de este lado del continente le empuja a escribir el famoso poema “América, no invoco tu nombre en vano” incorporado luego como canto sexto del *Canto general*. Ahí, Neruda ensaya una visión panorámica del territorio que utiliza como plataforma de cierta dimensión histórica. Según algunos críticos, éste sería un reflejo de las dificultades estilísticas sobre las cuales el poeta tendría que trabajar un par de años más.⁴ En 1943 Neruda comienza su regreso a Chile. Durante el viaje en barco hace escala en varios países para dictar conferencias o recitales. Es así como tiene oportunidad de visitar Machu Picchu en el Perú, hecho fundamental para consolidar el proyecto integral del *Canto general*. Así, como segundo aspecto esencial para comprender el eje telúrico del canto, en 1946 da luz al poema “Alturas de Macchu Picchu”, donde expone con mayor eficacia la poética geográfica como eje de la construcción visual de los versos. Neruda escribe estos versos a su regreso a Chile. Debí retirarse de la vida pública algunos meses para hacerlo. Quizá sea durante este periodo, en apreciación de Loyola, que conformó el régimen estético que impera en el

² Hernán Loyola, *Neruda: la biografía literaria* (Santiago de Chile: Planeta, 2006), 45.

³ El propio Neruda narra a Carolina las condiciones y fechas de su recorrido por América. Una revisión cronológica de este periodo se puede consultar en Noyola, *Neruda*. Un ejercicio interesante es consultar sus datos biográficos en Pablo Neruda, *Confieso que he vivido* (Barcelona: Ediciones Seix Barral, 1974).

⁴ Loyola, *Neruda*, 67.

canto: la visión panorámica.⁵ Sobre la retórica del hombre que se eleva sobre la tierra para salvar a sus hermanos, Neruda derivó una épica del pueblo que se cura de antiguos dolores; una ciudad futura.

Mírame desde el fondo de la tierra,
 labrador, tejedor, pastor callado:
 domador de guanacos tutelares:
 albañil del andamio desafiado:
 aguador de las lágrimas andinas:
 joyero de los dedos machacados:
 agricultor temblando en la semilla:
 alfarero en tu greda derramado: traed la copa de esta nueva vida
 vuestros viejos dolores enterrados.⁶

Lo que viene luego en la vida de Neruda, desde 1948 hasta 1950, será parte sustancial no del recurso poético del libro sino como herramienta de lectura sobre las figuras retóricas del artista. En 1948 Neruda encara desde el senado chileno al presidente Gabriel González Videla por las persecuciones contra los mismos comunistas que le llevaron al poder. Luego de esas declaraciones, Neruda se autoexilia. Vive como un ganadero clandestino y encuentra los elementos críticos alusivos a “Los traidores” del *Canto general*. Así, a partir de entonces, Neruda focaliza la épica del pueblo en una retórica prehispánica que enaltece el valor de la tradición popular frente a la imagen de los invasores hispánicos que insultan a la “Madre Tierra”. Con ello, *Canto general* se articulaba sobre una teoría crítica del presente a partir de tropos figurados en las evocaciones indigenistas como Machu Picchu y Chichen Itzá. Es en este sentido que debe leerse la tentativa del poeta de transformar una serie de poemas en un libro unitario que contuviera un *Canto general* integrador de todo el continente.

En ese estado de cosas, Neruda llegó de nuevo a México. En 1949 es recibido por Rivera y Siqueiros para formar parte de una liga de intelectuales denominada “Por la Paz”.⁷ Ahí se logra la publicación del libro, en la coyuntura de artistas y grupos de resistencia a la guerra nuclear. Tales intenciones se vieron retratadas en la organización del Congreso Continental de Cultura en Chile en 1953,⁸ congreso en el que Rivera participó convocando

⁵ Loyola, *Neruda*, 74.

⁶ Pablo Neruda, *Canto general. Alturas de Macchu Picchu*, ed. Enrico Mario Santi, Letras Hispánicas 318 (Madrid: Cátedra, 1992), canto XII, versos 385-395.

⁷ Cardona Peña, *Pablo Neruda*, 41.

⁸ Archivo personal de Diego Rivera, Fondo Diego Rivera, Serie Epistolario Institucional, Sub-serie Congreso Continental de Cultura de Chile, caja 1, sección 3, expediente 52.

a la creación de un comité internacional de cultura por la paz. Ahí, Neruda y Rivera conviven de nuevo. El pintor hace un retrato de Matilde Urrutia, mujer de Neruda, y se hospeda en su casa durante su estancia en Chile.

Rivera y la perspectiva curvilínea

En los años cincuenta, Rivera se encuentra trabajando el mural *Agua, origen de la vida* en la cisterna del Cárcamo del río Lerma.⁹ Ésta es, según su propio autor, una obra de integración plástica. En ella debían converger la concavidad del contenedor y el montículo de la fuente al exterior. La arquitectura y los usos del lugar fueron el mejor pretexto para el pintor. Rivera quiso ensayar tanto distintos materiales como una perspectiva capaz de integrar al espectador en la hidrodinámica del distribuidor. La finalidad de Rivera consistía en:

Realizar la integración plástica de la pintura y la escultura, haciéndolas vivir dentro del agua que daría movimiento a sus formas y en el aire, y con el cielo reflejado en el espejo de agua, llevando al espacio la escultura extendida sobre él con intención de tener su máxima visibilidad desde la altura —desde el avión— y recibir al viajero llegando a la ciudad con la expresión plástica de su pueblo.¹⁰

Rivera crea en este espacio una dimensión perceptual diferente a la realizada antes. Son principalmente dos elementos los que obligan al pintor a innovar en su trabajo: se preocupa por la *expectación* de su obra a través del flujo y movimiento acuáticos y las paredes sobre las que pinta son de una cisterna, es decir que forzosamente se mira desde arriba. Ambos aspectos son tomados en el programa de Rivera como motivaciones de integración.

El espacio, como en los demás casos, es administrado a partir de los focos de apreciación sobre los cuales el espectador mira la obra. La diferencia es que forzosamente el objeto siempre es mirado desde arriba hacia abajo, pues la visita al Cárcamo requiere contemplar desde una especie de mirador de inspección. También supone una movilidad restringida del visitante, dado que estos muros, a diferencia del resto, no son recorridos secuencialmente. Estos hechos conformaron un sistema visual curvilíneo. Se trata de la coexistencia de varios puntos de fuga, en la corrección de

⁹ Diego Rivera, "Integración plástica en la cámara de distribución del agua del Lerma", en *Textos de Arte*, comp. Xavier Moyssén, Estudios y Fuentes del Arte en México (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986), 350.

¹⁰ Rivera, "Integración plástica", 350.

la perspectiva rectilínea, para lograr representar una panorámica en un espacio cóncavo o convexo.

Es decir, Rivera decidió poner en marcha una teoría sobre la perspectiva curvilínea debido a que su mural demandaba el quiebre de la representación clásica que impide la integración de volúmenes laterales, inferiores o superiores sin deformarlos o restarles relevancia en la escena. Con esto no pretendo decir que el pintor no haya utilizado nunca antes una variante sobre el régimen visual rectilíneo, sino que las condiciones materiales de *Agua, origen de la vida* le otorgaron una posibilidad única de ejecutar un ejercicio radical. Así, cambiando el plano por la curva, Rivera volvió esférica su obra para poder ser apreciada como un todo; lo que antes se hubiera matizado en gradaciones imperceptibles a simple vista. Esto integró el conjunto en un cuerpo curvado, como un enorme panel que tanto deja ver los márgenes de su composición como devora el punto focal desde donde se mira. Con ello, el mural cobró dinámica con el movimiento del agua cuando ésta se vertía sobre el contenedor.

Ante el contraste de texto e imagen, resulta bastante probable que el muralista haya ejecutado la obra apoyado en las ideas de un estudioso de la óptica, el dibujo y la composición del espacio geométrico. Luis G. Serrano escribió en 1934 un breve estudio titulado: *Una nueva perspectiva. La perspectiva curvilínea*.¹¹ El texto está prologado, comentado e ilustrado por el Dr. Atl. Luego de su publicación, Rivera escribe una pequeña reseña sobre el texto en la que remarca la importancia del estudio. Pero ¿por qué Rivera esperó casi veinte años para aplicar el estudio de Serrano? Una aproximación al caso podría estar en que no se hubieran presentado antes las condiciones para poner en marcha de manera directa la teoría de la perspectiva curvilínea. Esto supondría que tal ejercicio fuera más un último recurso que un ensayo premeditado. Sin embargo, la composición temática nos lleva a especular respecto al apoyo del libro de Serrano. Rivera habla en ese muro de la vida como causa ontológica de las fuerzas comprendidas en el agua. La particularidad es que el discurso, aunque toma la retórica de la mitopoética prehispánica, tiene como eje los hallazgos de la ciencia. Es el estudio científico soviético el que posibilita comprender que el agua sea el origen de la vida, como afirma Rivera en el programa del mural.¹² Como tal, la aplicación de una teoría que irrumpe sobre el canon representacional en la perspectiva sirve como poética que acompaña la retórica. La composición formal hace efectivo el tema representado.

¹¹ Luis G. Serrano, *La nueva perspectiva. La perspectiva curvilínea*, pról. y notas del Dr. Atl (México: Cultura, 1934).

¹² Rivera, "Integración plástica", 352-354.

Otros dos casos nos llevan a indagar la relación entre el mural y el texto. Uno es la insistencia del pintor por hacer de su obra un objeto de contemplación panorámico. No sólo pensando en el claro recurso aéreo que divierte a Rivera cuando piensa en su fuente, sino en la creación esférica que posibilita hacer de la cisterna un planetario. Rivera, ayudado de las ideas y los esquemas de Serrano, invierte el modelo contemplativo de los planetarios que para los años cincuenta operaban ya en el IPN y la UNAM y que permitían admirar a simple vista lo que sólo se podía ver con un telescopio. Así, logra un paisaje del microcosmos orgánico-mineral puesto a disposición del observador sin uso de ningún artefacto. En una palabra, Rivera creó su microscopio para la colectividad. Sin embargo, como toda máquina óptica requirió un modelo previo para ensayar. Eso fue *América prehispánica*, el segundo caso.

El monstruo en su laboratorio

Alfredo Cardona Peña escribe su libro *El monstruo en su laberinto* a finales de los años cuarenta.¹³ En 1949, el pintor accede a comenzar una serie de entrevistas que el escritor publicaría por entregas en un diario. Coincidentemente, es en el mismo año que Cardona comienza a trabajar *Pablo Neruda y otros ensayos*,¹⁴ biografía breve del poeta aprovechando su estancia en la ciudad de México. Así, se da el momento en que Cardona charla con ambos durante el mismo periodo. En este sentido, es de suma importancia que mientras al chileno le cuestiona sobre la posible publicación de su *Canto general*, texto que todavía continuaba afinando, a Rivera le hiciera reflexionar sobre la perspectiva. Con ello, los libros de Cardona parecieran funcionar como evidencia material; como si el periodista hubiera logrado reunir a ambos artistas en torno al mismo hecho: la composición panorámica de América. El caso es que Cardona logra acertar una pregunta a Rivera de suma importancia para nuestros intereses ya que, siguiendo las fechas, se hallaba trabajando *América prehispánica* mientras respondía:

Desde hace varios días he estado pensando en formular a Rivera una pregunta sobre la perspectiva, pero otros temas habían ocupado su atención. Por fin hoy le puedo plantear el tema: ¿qué terrenos ha conquistado la pintura moderna con la perspectiva? [...]

¹³ Alfredo Cardona Peña, *El monstruo en su laberinto. Conversaciones con Diego Rivera* (México: Diana, 1980).

¹⁴ Cardona Peña, *Pablo Neruda*.

—Se acostumbra llamar perspectiva, por antonomasia, a lo que no es sino una de las perspectivas, es decir a la perspectiva monocular, que emplea un sólo punto de fuga. [...] lo expuesto no corresponde en nada a la realidad espacial del mundo físico, puesto que siendo un medio al servicio de los humanos, resulta completamente falso en el terreno de la realidad física, psicológica y matemáticamente considerada. [...] Ya en el Renacimiento Paolo Uccello luchó heroicamente contra esta ridícula convención para tuertos y paralíticos insensibles sustituyéndola por una construcción espacial más lógica y mucho más dinámica y plástica. Uccello tendía hacia una *perspectiva realista*, es decir, *esférica*.¹⁵

Es de llamar la atención que Rivera comience con una disertación sobre la perspectiva justo en los términos en los que el Dr. Atl prologa el texto de Serrano. Además las alusiones a Uccello pertenecen también a las comparaciones que Atl establece en el uso de la perspectiva curvilínea como novedad del régimen visual impuesto por el raciocinio occidental.¹⁶ Aquí el rasgo agregado por Rivera es en los términos de *realismo* sobre el cual tanto Atl como Serrano establecen distancia. Más bien, en el libro *La nueva perspectiva*, se piensa el uso perspectivístico como un recurso fabricado por el ojo, un artefacto que digiere la realidad. Sin embargo, la deuda de Rivera con Serrano se hace explícita unas líneas más abajo...

Habían de pasar siglos para que un mexicano, que por haber logrado hacerlo es un grande hombre, diera forma matemática, clara y fija, al contenido espacial verdadero por el que hemos venido luchando los pintores sensibles del espacio, desde Matías Grünewald y Tiziano hasta el día de hoy: me refiero a la perspectiva esférica establecida sobre bases absolutamente científicas y naturalmente experimentales, por el maestro Enrique A. Serrano [*sic*]. El es autor del primer tratado de perspectiva esférica, e inventor además de los aparatos que eran necesarios para la verificación y ajuste experimental de sus proposiciones matemáticas, aparatos que, sin dar crédito a Serrano, y robando de hecho sus descubrimientos, han sido utilizados por piratas científicos e industriales para la fabricación de cámaras con lente granangular [*sic*] hemisférico, capaces de fotografiar entero, puestas en el suelo, todo el espacio de un recinto existente por encima de ese mismo suelo.¹⁷

Es bastante probable que tal mención de un artefacto que pudiera fotografiar perspectivas esféricas en su totalidad se deba al uso de un lente

¹⁵ Cardona Peña, *El monstruo en su laberinto*, 172. Serrano, *La nueva perspectiva*, 7-10.

¹⁶ Serrano, *La nueva perspectiva*, 7-10.

¹⁷ Cardona Peña, *El monstruo en su laberinto*, 174.

panorámico de gran angular en alguna colaboración con el pintor. Rivera le atribuye a Serrano la invención del lente pero quizá más bien esto responda al perfeccionamiento experimental que Serrano hubiera trabajado en su laboratorio de óptica. Lo cierto es que Rivera debió haber integrado para 1949 si no al mismo Serrano sí a alguno de sus alumnos a su equipo de colaboradores, por eso el conocimiento del lente y su aplicación en la construcción de dimensiones plásticas.

Lo relevante de esto es cómo ancla el uso del lente y la perspectiva curvilínea en la integración que Rivera buscó en el Cárcamo. Sin embargo, por la fecha de la entrevista, es *América prehispánica* el primer ejercicio de gran angular en la obra de Rivera. Esto responde a nuestros cuestionamientos iniciales sobre la intención de abarcar con una visión panóptica las proporciones telúricas de América.

El cuadro de Rivera está diseñado para ser abarcado de un vistazo a pesar de la pluralidad de planos interpuestos (fig. 1). El juego de contrapesos que el pintor recrea van desde un eje rector al centro del cuadro hasta un derrame en derredor de los márgenes de la imagen. En principio, Rivera ha creado una tensión céntrica. Como única vertical, tal como lo dicta el manual de Serrano,¹⁸ se halla un indígena sangrando sobre unas escalinatas bajo un enorme símbolo de *ollin* que cae de la parte superior del cuadro. A los pies de la escalera, una escena de “vida cotidiana” de las culturas de Occidente muestra a una mujer cargando un niño mientras muele el nixtamal, un artesano dando forma a su obra y un campesino arando su tierra. Siguiendo la paralela, a la izquierda, conteniendo la primera curvatura de la vertical axial, Huitzilopochtli aparece sobre la cúspide de un templo donde se le acaba de ofrendar un sacrificio. Caballeros águila y caballeros jaguar asoman sobre el templo sus armas, se perciben tres cargadores al fondo de la escena. Debajo, un arquitecto maya deja caer una plomada midiendo con precisión una pequeña construcción piramidal. A sus pies otro personaje escribe sobre un códice y un segundo comienza a esculpir un macizo rectangular. La paralela opuesta, en la curva derecha, en un desbalance de tamaño muestra un ave y un par de elefantes sobre una escena arqueada de Machu Picchu. Un inca sostiene igualmente la plomada mientras a sus pies un grupo de indios muele el nixtamal y elabora artesanías. En un segundo plano, tres incas cargan piedras sugiriendo la construcción de la ciudad, pues van en camino a un paisaje esféricamente compuesto que representa las altas edificaciones peruanas. Al fondo, una enorme montaña nubosa remata la sensación de monumentalidad geográfica. Las curvas consecuentes que rodean la composición se recogen sobre los límites del cuadro. A la izquierda extrema, la territorialidad, la fauna y

¹⁸ Serrano, *La nueva perspectiva*, 17.

la flora sugieren un rápido vistazo aéreo de los bosques de Norte América, el Valle y los volcanes de la sierra central mexicana. Un águila, un venado y un jaguar se desprenden de la circularidad como siendo escupidos por el movimiento ondulatorio. Al extremo contrario, al margen derecho, la curva devela selvas y palmeras; sugiere climas tropicales y referencias a los Andes y las tierras del sur, apenas unas siluetas diminutas acrecientan la posición de quien mira desde el foco axial de la pintura. Así, la esfera da la impresión de moverse sobre un eje, al cual no podemos remitir sentido preciso más que por la sensación, pasajera, de ver a los hombres y mujeres de pie y cabeza arriba. De manera precisa, la radiografía de esta composición es el esquema de la perspectiva curvilínea de Serrano.

¿Qué es lo que tenemos acá? Si en el caso de Neruda los recursos retóricos son aquellos anclajes geográficos, en Rivera los tropos quedan destacados a partir de varios puntos de fuga que integran, tal como los esquemas de Serrano, al espectador del cuadro a una visión esférica. Siendo así, la perspectiva curvilínea es retomada por Rivera en 1949 como parte de un ensayo escópico cuya finalidad realista es puesta en marcha gracias al trabajo de Serrano de 1934 y a la plástica poética de Neruda. Estamos hablando de una composición formal, como perspectiva, que intenta dar relieve al aspecto temático, justo como recurso poético que da al espectador una sensación de vértigo. Así se dramatizan las semejanzas entre el *Canto* y el cuadro de Rivera. Son ambos fruto de una tentativa de integración de América pero a partir de figuras prehispánicas concretas: las ciudades prehispánicas en función del paisaje telúrico.

Última reflexión

Hemos visto que *América prehispánica* operó en Rivera como un ensayo de adaptación de la pintura a un esquema representacional producto de la experimentación fotográfica. Por esta razón, Rivera califica el recurso de realismo esférico, producto de lo que denominó “arte en acción”.¹⁹ En este sentido, el pintor establece una relación directa entre la pretensión de contener la totalidad panorámica de un continente, por parte del poeta chileno, y la construcción panóptica del gran angular, un hecho que marcó la pintura posterior de Rivera. En su tarea constante por consolidar un proyecto realista y echar a andar un sistema integral de las artes, repitió al menos en dos ocasiones más este ejercicio curvilíneo. Lo hizo en el

¹⁹ Archivo personal del Diego Rivera, Fondo Diego Rivera, Serie Entrevistas y textos, Sub-serie Escritos de Diego Rivera, caja 4, sección 1, expediente 9: Opinión de Diego Rivera sobre la perspectiva curvilínea.

Cárcamo del río Lerma y lo reprodujo en el muro del hospital de La Raza. Son estos ejemplos específicos de una búsqueda constante por involucrar al observador al interior de la obra, como constante objetivo de los efectos emocionales de la experiencia estética.

Finalmente, cabe apuntar que Rivera pudo realizar durante esta etapa de su vida el ejercicio con el gran angular debido a la relación cercana que aparentemente tuvo con Luis Serrano en estos años. Rivera ha dicho en contadas ocasiones que él trabajaba el Cárcamo cuando le hicieron la invitación de integrarse al grupo de artistas que construía Ciudad Universitaria y que fue así como intervino en el Estadio Olímpico.²⁰ No es noticia que Serrano aparezca como uno de los principales colaboradores del proyecto del estadio y que, por lo mismo, haya asistido a Rivera en la conformación del proyecto mural.²¹ No es común que Rivera comparta créditos con sus ayudantes en los titulares de las obras, lo que denota ya el respeto y la incidencia de Serrano en este trabajo. Además, el maestro Serrano escribió un texto más sobre el color en 1964. Muy probablemente Rivera tuvo personalmente noticia de la gestación de estas ideas durante esta colaboración. Con esto, a pesar de lo inconcluso de los trabajos, los bocetos quedan como una muestra más de la integración plástica como producto de la asimilación teórica de la perspectiva curvilínea.

²⁰ Ruth Rivera comenta el hecho en "La Ciudad de las Artes", en *Artes de México: Anahuacalli*, núm. 64 (1968): 15-18.

²¹ Augusto Pérez Palacios, *El Estadio Olímpico. Ciudad Universitaria* (México: UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1963).

