

# Diego Rivera en Estados Unidos

Beatriz Espejo

*Diego Rivera, uno de los mayores exponentes de la Escuela Mexicana de Pintura, tuvo una formación cosmopolita en Europa y, a partir de su ascendente reconocimiento en México, aceptó encargos artísticos de poderosos hombres de la industria en Estados Unidos, con quienes el pintor, interesado en defender sus ideas políticas, conoció dificultades y rechazos.*

*Para Sara Poot Herrera*

En la polémica nadie le ganaba. Solían acusarlo de mitómano divertido. Luis Cardoza y Aragón lo describía como una albóndiga riéndose de sus propios chistes mientras le retumbaba la barriga en medio de carcajadas, aunque sus defensores decían que era cierto lo que contaba. Era un genio de la publicidad. Propagandista y agitador, hizo de sí mismo un mito y Joaquín Sorolla lo convenció de que los artistas, no por serlo, deben amistar con la pobreza. En el mundillo de Montparnasse se volvió enormemente célebre gracias a sus enfebrecidas y descomunales ocurrencias sobre la marcha de la conversación. Fue el gran niño azteca de la bohemia parisina, pero también el artista ocupado de afinar las armas de una expresión que le abriera vías a su arte. Durante los años veinte, treinta, cuarenta, alcanzó una celebridad sin precedente en la historia plástica de América. Maestro de multitudes enseñó el acercamiento a la pintura con sus declaraciones contradictorias o murales, acti-

vidades sociales, trato con gobernantes, estrellas de cine (a María Félix le mandó una carta diciéndole que la adoraba tanto como había adorado a Frida Kahlo). Total que encarnaba la imagen del mexicano universal. Provocaba interés con sus pleitos y romances.

Se ha hecho famosa una anécdota contada de boca en boca con la reciente apertura del Palacio de Bellas Artes en 1934. Al parecer por diferencias ideológicas, David Alfaro Siqueiros llevaba cuatro años atacándolo desafortunadamente, sin que Diego Rivera contestara —cosa rara en él—, pero durante la conferencia a la que Siqueiros había sido invitado como ponente y parte de los festejos, se abrió la puerta de la Sala Manuel M. Ponce y entró un hombrón de 120 kilos y estatura de un metro ochenta centímetros que empezó a rebatirlo. El director del plantel quiso callar tan inusitada intervención arguyendo que aún nadie tenía derecho a réplica. Rivera al parecer acostumbraba ir armado, sacó de la cintura

tremendo pistolón y vociferó que si no lo dejaban expresarse estaba dispuesto a disparar. Los presentes se metieron debajo de sus asientos. Hizo uso de la palabra y se armó un alboroto, pero pasado el susto todos los asistentes, incluso los que estaban fuera, quisieron asistir al enfrentamiento titánico. Aquello estaba a reventar y tanto Siqueiros como Diego encontraron muy pequeño el recinto para seguir discutiendo. Pidieron que se abriera el salón donde tocaban las orquestas o se daban funciones de ópera y ballet. Y al gran salón fueron seguidos por su ya numeroso público.

Se sabía también que, cuando en Madrid comentaban que los artistas contemporáneos no eran diestros en su oficio buscaban maneras distintas para darse a conocer, junto con un grupo de compañeros él compró una vieja tabla en el rastro y entre todos imitaron a Fra Angelico, sin sus inefables poderes pero sí con algunas de sus características. Una marquesa prepotente e ingenua compró el engendro y se lo regaló al rey, quien también cayó en la trampa y lo mandó a El Prado, donde se expuso y hoy permanece embodegado. Cosas de este tenor podrían sacarse a relucir. Con ellas acrecentaba su nombre, que no habría perdurado a no ser por el sostén de su genio. La ironía y el sarcasmo iban de su mano con enorme habilidad y solía celebrar sus propias bromas y la manera inocente con que las personas tragaban el anzuelo.

Por supuesto, se ufana propagándolas. Contaba que a los cinco años había aprendido a leer sin que nadie le enseñara y que increpó a unas beatas en una iglesia de Guanajuato, donde nació en 1886. Apenas cumplidos los diez lo admitió la Academia de San Carlos en México, con maestros notables a los que nunca olvidó, y luego fue a la de San Fernando en Madrid. Se inscribió en el grupo de Los Íntegros y gozó la cercanía de Ramón del Valle-Inclán, a quien siempre llamó Marqués de Bradomín. Estuvo diez años en París y fue uno de los participantes de Los Independientes. Allí exhibió obras puntillistas que por estar compuestas con vigor —contenían volúmenes definidos llevados hacia las formas simples en diferentes directrices— merecieron un lugar importante en la exposición. Entonces le interesó el cubismo, tendencia de lienzos memorables; por ejemplo, los retratos de los ateneístas Martín Luis Guzmán y Mariano Silva y Aceves, de su amigo Ramón Gómez de la Serna y el notable cuadro *Dos mujeres*; aunque le dejaba a Juan Gris el lugar de honor en tal corriente. Entonces le ofrecieron propuestas interesantes que rechazó para no detener su evolución experimental. Pensaba que después de recorrer todos los caminos encontraría el propio.

En Inglaterra leyó a Karl Marx. Volvió a México y con *La Creación* inició su labor de muralista en el Anfiteatro Simón Bolívar. Recordaba los frescos italianos, sobre todo los de Giotto; Melozzo da Forlì; Gentile da Fabriano,

maestro de la composición abigarrada en su *Adoración de los Magos*; Paolo Uccello, cuya influencia es muy notable en la escalera de Palacio Nacional. Se inscribió en el Partido Comunista y junto con David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco formó el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. Se declaró trotskista. Formó el Partido Revolucionario Obrero Campesino, figuró entre los integrantes del Partido Popular. Luego se retiró para regresar al Partido Comunista en 1954, tres años antes de su muerte en 1957. Nadie podía llamarse a engaño sobre su credo e inclinaciones. Incluso en un viaje a Yucatán, por invitación de Felipe Carrillo Puerto, hasta el pueblo de Motul acompañando a José Vasconcelos, ministro de Educación en 1921, y otras personalidades culturales, inspiró no sólo los renombrados huevos motuleños sino la llamada sopa socialista a la que se le agrega betabel para darle color rojo frenético. Esta visión del sureste representó un contacto con una realidad que desconocía del país.

A semejanza de sus correligionarios constitucionales, Plutarco Elías Calles, posteriormente presidente, quería una política internacional que permitiera conciliar los intereses mexicanos con los inversionistas extranjeros. Había vivido innumerables conflictos oponiéndose a la violenta política norteamericana durante su



Diego Rivera

gobierno. Vasconcelos y Lombardo Toledano, director de la Preparatoria, dieron antes a los muralistas la oportunidad de pintar en el Colegio de San Pedro y San Pablo y la Escuela Nacional Preparatoria. Con las obras se buscaba tanto en las decorativas (Roberto Montenegro), folclóricas y alegóricas (Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, que recibió el proyectil de un huevo sobre su trabajo del día) como en las de carácter social (Orozco, Rivera, Siqueiros) presentar a las masas el arte en los recintos públicos con el fin de que tuvieran acceso a las manifestaciones del espíritu. Los estudiantes las criticaban acérrimamente, lo mismo que el resto de la burguesía, asustados por propuestas que no comprendían. El muralismo se iniciaba como proposición moral y artística. Siempre atendería dos frentes: el político y el estético. Esto influyó en sus trabajos. Ampliaron las formas y al hacerlo convertían sus temas en proclamas desafiantes. Y sin darse cabal cuenta el público fue juez, acabó aceptando el desarrollo de la Revolución y el destino nacional con base en documentos que les sirvieron a todos.

Rivera había pintado en el Anfiteatro, la Secretaría de Educación, Chapingo y el cubo de la escalera del Palacio Nacional. Adoptó elementos nacionalistas que mantuvo durante su carrera. El arte que practicaba sería un vínculo que permitiera expresar la historia, los ideales e intereses del pueblo. Así, durante su mandato, Calles entendió que tenía un instrumento propagandístico para ayudarlo a proyectar la imagen patria y su nueva realidad social.

El apoyo que Rivera dio al callismo lo convirtió definitivamente en el líder del movimiento mural y contribuyó a expresar el panorama de apertura y liberalidad que se quería presentar a la opinión pública. El embajador W. Morrow, que había ayudado a revertir algunas leyes importantes para el desarrollo de México y beneficiosas para Estados Unidos, obsequió el mural del Palacio de Cortés en Cuernavaca con el tema *Remembranzas a partir de la conquista de México hasta la insurrección de Zapata*. El pintor lo dividió en tres periodos —Conquista, Independencia y Revolución— y logró una imagen bellísima del líder campesino y de su caballo blanco, que sin duda está entre sus obras maestras. Provocó severas críticas del Partido Comunista, pero cumplió con los requerimientos de Morrow, quien desde ese momento lo indujo a pintar en Estados Unidos. En 1930 Rivera expuso su obra en el Palacio de la Legión de Honor en California y al año siguiente pintó el Luncheon Club de San Francisco Stock Exchange con una figura que simboliza el esfuerzo humano para controlar los recursos naturales, todo lo cual sirvió de ayuda para agilizar las relaciones diplomáticas en nuestro país. Albert M. Bender, notable corredor de bolsa y admirador del artista, se encargó de organizar una campaña publicitaria

que incluía, además de la prensa, exposiciones en centros culturales de California como Carmel, San Diego, Santa Bárbara y San Francisco. También dio a conocer a Rivera entre sus amigos y parientes acaudalados, como su hermana Florence, casada con George Blumenthal, presidente del Museo Metropolitano de Nueva York, y los esposos Stern, quienes le encargaron en el comedor de su casa un mural alusivo a la plácida vida del campo en la región. Este conjunto de adinerados le compró obras de caballete, lo puso en contacto con William Gerstle, presidente de la comisión de arte de San Francisco, y propició un mural alegórico para la California School of Fine Arts titulado *Himno a la industria moderna*, homenaje a la construcción que retrata importantes personajes de la arquitectura y la pintura y donde aparece el mismo Diego de espaldas elaborando el enorme fresco. En 1931 Rivera expuso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y el siguiente año hizo la escenografía para el ballet *H.P.* de Carlos Chávez, representado en Filadelfia bajo la dirección de Leopold Stokowski.

Diego tenía 45 años cuando en la cima de su carrera afrontó los cuatro muros del patio central del Instituto de Artes, 27 paneles al fresco titulados *la Industria de Detroit*, acaso la primera visión plástica del mundo mecanizado y deshumanizado en el que la ciencia juega el papel redentor que el cristianismo atribuye a los santos. Él contaba con ocho asistentes y, sin embargo, se comenta que trabajó incansablemente desafiando los elementos del clima y las horas del día y la noche durante los nueve meses que duró la gestación del parto; esta obra fue siempre considerada por él entre sus creaciones de mayor envergadura. A la entrada se tiene de frente la forma industrial más primaria, la agricultura. A derecha e izquierda se presentan dos desnudos femeninos sosteniendo frutas y granos de la región. El muro poniente se ocupa de la tecnología aérea, muestra la fabricación de aviones y particularmente del trimotor de la Ford. A la derecha los aviones para pasajeros y a la izquierda los militares acentúan la naturaleza dual de tales avances mecanizados. La parte central capta la confluencia de dos ríos, el Amazonas y el Detroit, unos obreros hacen incisiones en algunos árboles y varios peces se deslizan en el agua. Linda Downs afirma que esta parte se basa en fotografías que Diego tuvo a su alcance sobre la Ford Motor Company en Brasil. A la izquierda queda la parte automotriz a la cual le dedica un espacio fundamental. Hay al centro una estrella flanqueada por medio cráneo y media cara que aluden a imágenes prehispánicas y a la coexistencia de la vida y la muerte y una rosa de los vientos evoca la frase de Hipócrates: *Ars longa, vita brevis*. Además surgen turbinas que transforman el vapor en energía eléctrica, farmacéuticos entregados a su tarea con el ceño fruncido y un par de retratos atribuidos a Thomas Alva Edison y a Henry Ford; sin embargo, en



Diego Rivera, *La industria de Detroit*, muro norte, 1932-1933

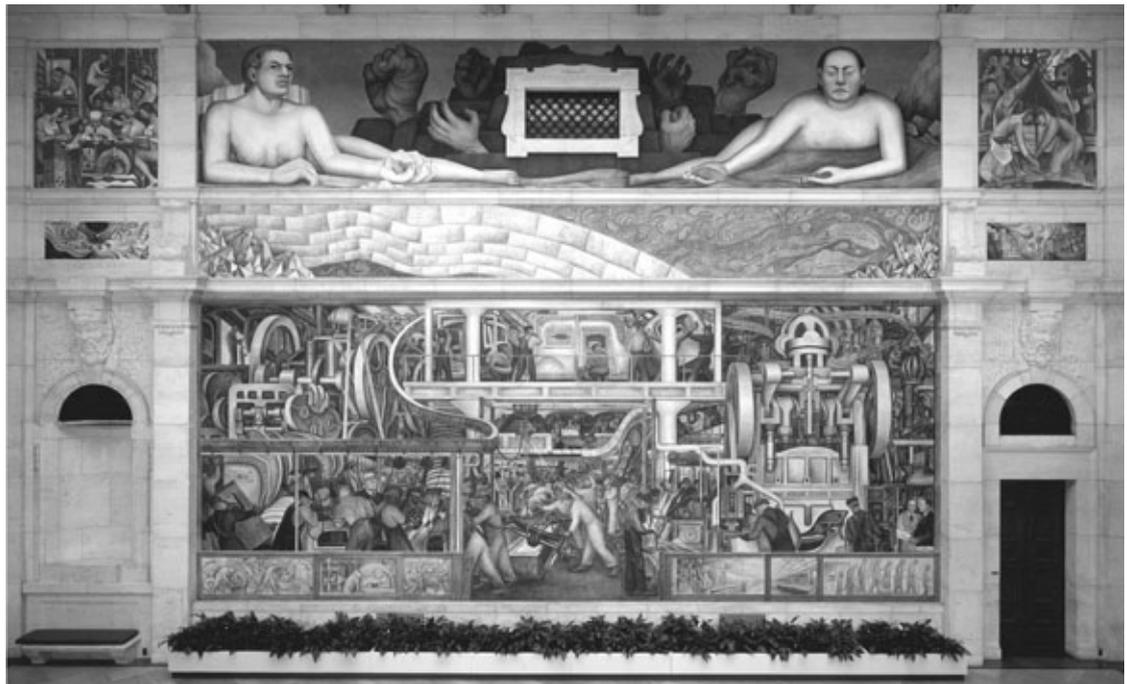
marzo de 1933 se suscitó la controversia porque se introdujeran escenas de tal carácter al ámbito tranquilo del Garden Court. Se le acusaba de pornográfico y de sacrílego por el muro norte, gracias a una escena titulada vacunación que recordaba el nacimiento de Cristo. Las Hijas Católicas de América se enfurecieron y firmaron documentos. Un clérigo expresó su enojo por medio de cartas que iban y venían. Rivera afirmaba no estar preocupado por la propuesta de que su obra fuera destruida; se defendió argumentando de que su tendencia era un realismo monumental y que le habían pagado 20 mil dólares asegurados por el First National Bank; pero luego confesó que si llegaran a borrar sus murales se sentiría profundamente acongojado ya que en ellos había invertido casi un año de su vida y lo mejor de su talento. Sin embargo, también dijo que si los quitaban, poco después estaría haciendo otros, porque era un hombre que cumplía con la función biológica de generar pinturas al igual que una planta genera flores sin llorar al perderlas cada año. La amenaza duró hasta el mes siguiente, el 12 de abril de 1933, cuando la Comisión de las Artes las aceptó. Hoy son una de las máximas atracciones de la ciudad y se asegura su integridad con clima artificial y toda clase de cuidados.

Se había celebrado a finales de 1931 una máxima exposición en Nueva York. Abby Aldrich Rockefeller era amante del arte, se convirtió en una de las fundadoras de MOMA y en una de las primeras coleccionistas norteamericanas de Rivera; al pasar cincuenta años se descubrieron en una bodega oscura invaluable bocetos que el pintor había regalado al Museo de Detroit y de los que nadie se acordaba.

Para el Centro Rockefeller se incluyó un conjunto de esculturas, mosaicos, fotomurales y pinturas enco-

mendadas a catorce de los artistas más destacados del momento, para los catorce edificios que lo componen. Se nombró el tema general *Nuevas fronteras*, con la intención de recordar el progreso de la humanidad. Se eligieron escenas y figuras de la mitología griega y romana fundamentales en la civilización occidental que al mismo tiempo hablaran de la fortaleza y perdurabilidad de la familia. Se barajaban los nombres de Pablo Picasso y Henri Matisse, quienes rechazaron la invitación. En cambio, aceptó Diego Rivera, quien era ya un artista consolidado con reconocimiento mundial como “artista del pueblo”, según se hacía llamar, y ya había decorado varios edificios públicos exaltando la esencia de lo mexicano; pero le interesaba participar en tan enorme proyecto a sólo unos cuantos pasos del Museo de Arte Moderno, en el mero Manhattan. Se intentaba construir una ciudad dentro de la ciudad, punto cultural, económico, financiero, nacional e internacional que devolviera la confianza al capitalismo, mediante empresas líderes de la radio y la comunicación.

En contraste con la realidad campesina de México, Rivera admiraba la ciencia y la tecnología, pilares del desarrollo norteamericano. Se proponía crear ocho murales transportables: *Taladro neumático*, *Energía eléctrica* y *Activos congelados*, captando en el tercero las consecuencias de la crisis del 29, que todavía se resentía. Se especificaban algunas exigencias: las telas debían realizarse en una reducida gama cromática compuesta por blanco, negro y gris, firmadas cada una con el nombre del artista y la fecha de su término. La composición debía cubrir las tres caras del elevador ubicado en el centro del vestíbulo; pero lo que finalmente se pintó fue muy diferente a lo aprobado por los Rockefeller, cuya fortuna provenía principalmente del petróleo (Standard



Diego Rivera, *La industria de Detroit*, muro sur, 1932-1933

Oil Company), y sus arquitectos, encabezados por Raymond Hood como principal responsable, algunos de los que empezaron a llenar la ciudad de Nueva York con enormes rascacielos. En el dibujo preparatorio un obrero pone sus manos sobre un soldado herido que ha regresado de la guerra y está cerca un campesino que viste camisa a cuadros. Al obrero Rivera le puso el rostro de Vladimir Ilich Lenin, que según dicen los entendidos fue un cambio posterior. ¿Se permitiría la imagen de un líder comunista en el vestíbulo del edificio central? ¿Qué pensaría todo el tiempo el patriarca familiar John D. al ver, antes de llegar a su despacho, la imagen de un enemigo de clase? Además, en la última parte se observan desempleados cabizbajos debido a la Gran Depresión haciendo fila para recibir alimentos proporcionados por el Estado. El precio convenido fue de 21,500 dólares, que Rivera podía retener en cualquier caso. Como es bien sabido, Diego desvió bastante los dibujos preparatorios propuestos y aun así logró pintar tres cuartas partes de la obra antes de suscitarse el terrible escándalo. ¿En realidad eso quería, dada su trayectoria? ¿No planeaba su mayor y mejor difundida jugarreta? ¿Y no había sido un error contratarlo conociendo sus inclinaciones pregonadas a los cuatro vientos? Se dice que los contratantes estaban dispuestos a negociar. Rivera no quiso eliminar a Lenin pero planteó en un sector suavizar los vicios capitalistas con las imágenes de Abraham Lincoln, símbolo de la unidad del país y de la abolición esclavista, rodeado de otros líderes norteamericanos. Esta opción no fue aceptada. En cambio pagaron lo estipulado y escoltaron a Rivera junto con sus ayudantes afuera del edificio. La calidad artística nunca estuvo en juego, el tema sí. Consideraron incongruente el uso del trabajo como propaganda

socialista. Por supuesto, Diego alardeó contra sus mecenas todo lo que pudo. A partir de ese momento comenzó una serie de manifestaciones contra el hombre más rico del mundo, quien al tapar un retrato, del guía de las masas explotadas, creía evitar la supresión de clases y el amor y paz entre los seres humanos; en contraste con la guerra y degeneración del capitalismo desmedido. Las fotografías tomadas por Lucienne Bloch dieron la vuelta al mundo en diarios y revistas y contribuyeron a mitificar lo sucedido.

Rivera no consideró destruida su obra; se contentó con que la prensa mundial lograra que fuera vista por millones de personas. Nelson A. Rockefeller se empeñó en salvar el fresco y trasladarlo al MOMA para no quedar como un inquisidor. Su idea no se materializó. Diego y Frida regresaron a México en 1934; en junio de ese año el artista firmó un contrato para reconstruir la composición en el Palacio de Bellas Artes, próximo a inaugurarse. Se tomaron como punto de partida los bocetos que había guardado y que hoy existen en la Casa Azul de Frida y en el Anahuacalli, junto con las fotografías de Lucienne Bloch.

Sin llorar por el trabajo que había perdido, Diego terminó posteriormente el cubo de la escalera de Palacio Nacional, cuatro tableros en el Hotel Reforma, invaluables pinturas de caballete como el *Retrato de Lupe Marín*, el Instituto Nacional de Cardiología, el *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, con una frase que también motivó protestas y que no venía al caso, muchas composiciones más y el mural para la Golden Gate International Exposition (1940), tratando de combinar personajes y motivos históricos de México y Estados Unidos. Como él mismo dijo, convencido, era un ser destinado a dar frutos. **u**