

DIEGO RIVERA EN LA DÉCADA DE 1930 EN NUEVA YORK
EXPECTATIVAS Y ESTEREOTIPO DE LO MEXICANO

Alejandro Ugalde

Publicado en ArtMexis 67, 2008

Se podría decir que el principal problema de la valoración de Diego Rivera en la década de 1930 y su revaloración en la época actual es que en ambos casos la metrópolis —en este caso, Nueva York— ha tratado de neutralizar la idiosincrasia cultural y artística de un artista proveniente de la periferia.

Foto del mural del Rockefeller Center al momento de ser cancelada la comisión, mayo de 1933. Foto: Lucienne Bloch.

En las dos últimas décadas se ha observado un renovado interés internacional en la figura de Diego Rivera. Es sugestivo advertir que este fenómeno tiene similitudes con el impacto que el muralista mexicano tuvo en Nueva York setenta años atrás. Con el fin de reflexionar acerca de la reciente popularidad de Rivera es pertinente volver la vista a aquel episodio de la década de 1930.

A pesar de que la Gran Depresión fue un período arduo para los artistas norteamericanos, durante esos mismos años, Diego Rivera se convertiría en el artista más celebrado en la capital del arte de Estados Unidos. Además de sus logros y talento, la buena fortuna de Rivera estuvo determinada por el mecenazgo de los Rockefeller, quienes—en la primera mitad de la década de 1930—fueron sus principales patrocinadores en Estados Unidos



Bienes congelados, 1932. Fresco portátil. 239 x 188 cm. (94 x 74 pulgadas). Comisionado por el MOMA para la exposición.

La relación Rivera-Rockefeller, que ha sido juzgada como inaudita, oportunista, lamentable o encomiable, fue una asociación compleja, dados los diversos intereses y fuerzas en juego. Si hubiera que señalar la principal motivación de cada una de las partes, se podría decir que Rivera vio en los Rockefeller y sus instituciones una plataforma ad hoc para proyectar su carrera artística y su ideología política en el plano internacional. Mientras que los Rockefeller vieron en Rivera a un líder de opinión que podía funcionar como mediador con la intelligentsia de México y América Latina, donde sus inversiones eran constantemente cuestionadas. Por esa razón, los antecedentes comunistas de Rivera no fueron obstáculo, sino incentivo para el interés de los Rockefeller. Sobre ese particular, Frances Flynn Paine —asesora en arte mexicano de la familia— recomendó darle reconocimiento artístico a Rivera, el “rojo” más poderoso de América Latina, porque así dejaría de serlo¹.



Liberación del peón, 1931. Fresco portátil. 152 x 243 cm. (59 4/5 x 95 3/5 pulgadas). Basado en el mural de la Secretaría de Educación Pública (1923). Comisionado por el MOMA para la exposición.

En ese contexto, Abby Aldrich Rockefeller, cofundadora del Museo de Arte Moderno (MOMA), propuso invitar a Rivera a presentar una exposición individual en el museo durante la temporada de 1931– 32. Dicha muestra fue de carácter retrospectivo, incluyendo alrededor de 150 obras (entre ellas, ocho murales portátiles), y tuvo lugar en el período del 26 de diciembre de 1931 al 27 de enero de 1932. El evento fue una verdadera distinción porque Rivera sería el segundo artista a

quien el joven museo dedicaba una muestra individual; la primera había sido la de Henri Matisse pocos meses atrás.

Una vez que la exposición estaba en marcha, sus organizadores iniciaron un proceso de apropiación de Rivera, que básicamente consistió en minimizar sus posturas políticas y maximizar su genio creativo. El saneamiento ideológico produjo un Rivera a la medida de las necesidades y preferencias de la opinión pública norteamericana. Éste era un Rivera más poeta que revolucionario y más folclorista que nacionalista.

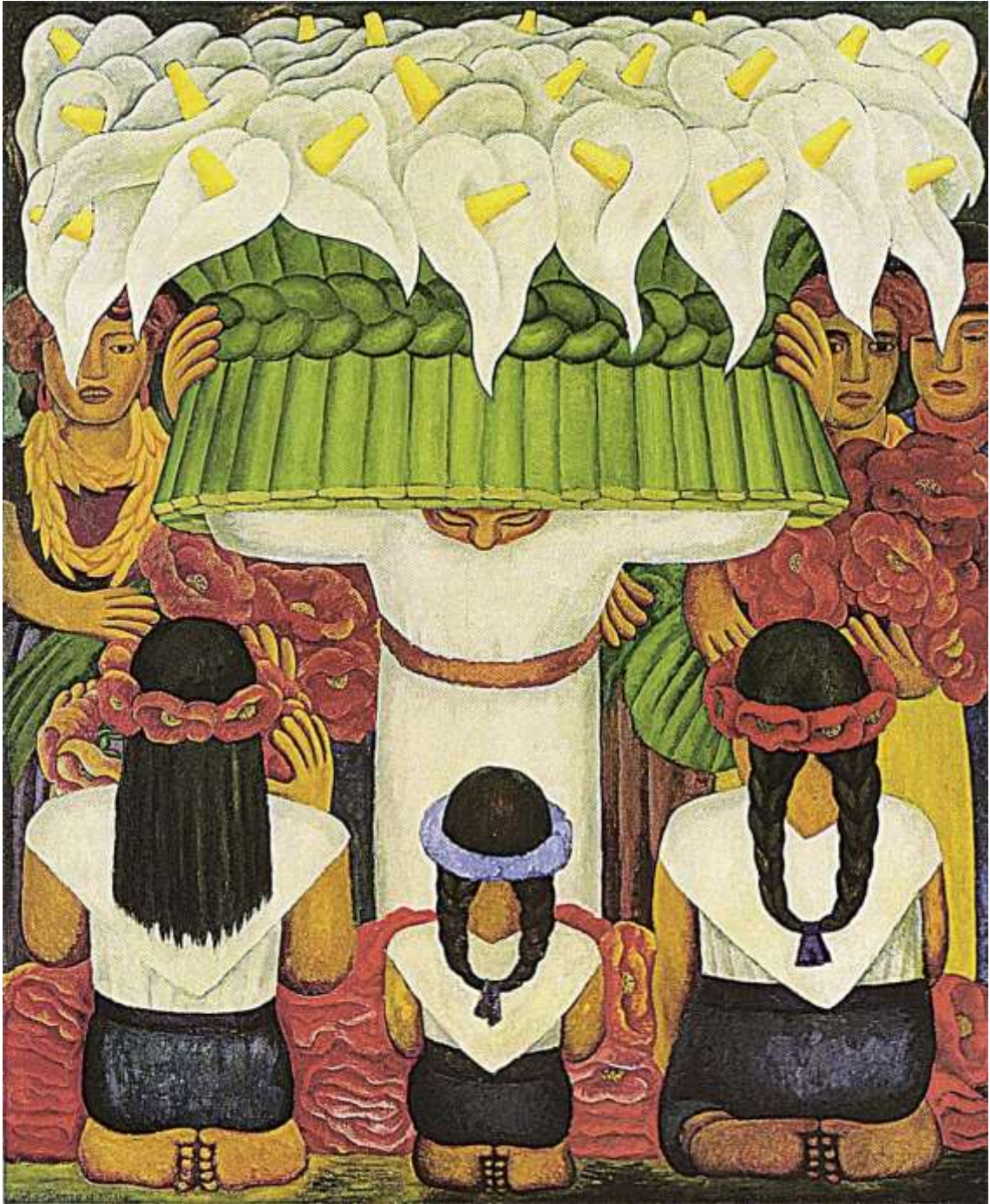


El líder agrario

Zapata, 1931. Fresco portátil. 238,1 x 188 cm. (93 3/4 x 74 pulgadas). Basado en los frescos del Palacio de Cortés (1929 - 1930). Comisionado por el MOMA para la exposición.

Dadas las circunstancias, no sorprende la interpretación que se hizo de la obra expuesta, particularmente de los llamados murales portátiles, que eran fragmentos, reproducidos por el mismo Rivera, de sus afamados frescos de la Secretaría de Educación Pública y del Palacio de Cortés. Curiosamente, aunque

los segmentos seleccionados denunciaban la explotación de la mano de obra indígena durante la Colonia y el Porfiriato, los críticos neoyorquinos hicieron una lectura preciosista de estos frescos. En Liberación del peón, en vez de ver la tragedia de un trabajador abusado hasta la ignominia, lo que notaron fue la manera tan exquisita en la que Rivera había representado a los caballos de la escena. Igualmente, en El líder agrario Zapata, los críticos elogiaron el porte elegante de Zapata y la “majestuosidad” de su caballo blanco, sin reparar en su rol como defensor de los campesinos mexicanos. Mientras que en Caña de azúcar, una obra alusiva al sometimiento de los peones en las haciendas azucareras, los críticos se extasiaron con el ritmo visual de los jornaleros trabajando en los cañaverales.



Fiesta de las flores, 1925. Óleo sobre tela. 147,3 x 120,7 cm. (58 x 47 1/2 pulgadas).

La despolitización de Rivera también fue palpable en el catálogo de la exposición, que contaba con un texto a cargo de Frances Flynn Paine y un comentario de Jere Abbot, entonces subdirector del museo. En su ensayo, Paine enfatizaba los aspectos románticos de la vida de Rivera y afirmaba que su “columna vertebral” era “la pintura, no la política”². Mientras que en su texto Jere Abbot procuró legitimar la obra de Rivera resaltando sus nexos con las mejores tradiciones artísticas de Occidente, tanto clásicas como modernas. De esa manera, Abbot habría de concluir que “desde el Renacimiento” ningún artista había alcanzado “la maestría de Diego en la pintura al fresco”³.

Si bien Rivera no objetó ninguna de estas caracterizaciones, lo que sí hizo fue demostrar que la política seguía siendo un asunto de su incumbencia. Esto lo expresó a través de *Frozen Assets* (1932), un fresco portátil donde presentaba al Nueva York de la Gran Depresión como una ciudad oscura y fría que se levantaba sobre los cuerpos inertes de los pobres y los pordioseros. El mensaje político era tan obvio que, en cuanto la obra fue integrada a la exposición, las reacciones de protesta no se hicieron esperar. La prensa señalaría que, siendo extranjero, Rivera no tenía derecho a opinar sobre los problemas de Estados Unidos. Más aún, hubo quienes lo acusaron de ser un comunista oportunista que estaba traicionando y ofendiendo a sus benefactores.



Retrato de Lenin en el mural del Rockefeller Center, mayo de 1933. Foto: Lucienne Bloch.

Desde el punto de vista formal, *Frozen Assets* también fue reprobado, ya que sus tonalidades grises y pardas eran exactamente lo opuesto de lo que se suponía debía ser el arte mexicano. Como dijera Edward Alden Jewell, del *New York Times*, en la obra se extrañaba “la elocuencia del color que, siempre aliado con la forma, hacía de los cuentos mexicanos algo tan atractivo y conmovedor para el ojo” 4. Comentarios como éste sólo confirmaban los estereotipos que sobre el arte mexicano reinaban en el Nueva York de la década de 1930.

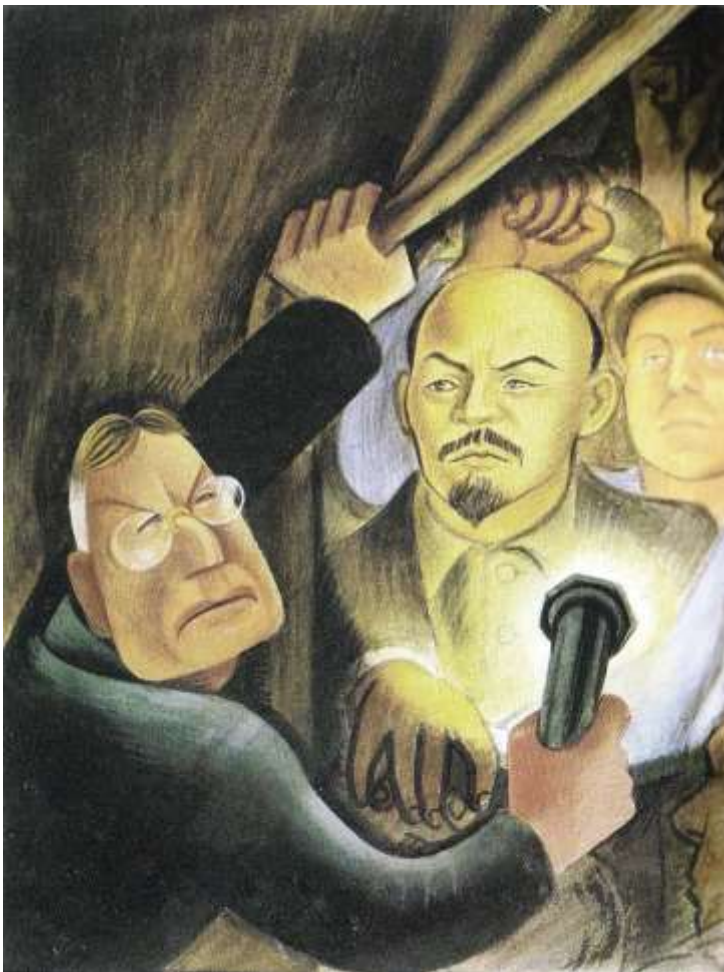
Los espectadores, sin duda, estaban de acuerdo con ese enfoque de tipo romántico y primitivista, y a eso se debe que la exposición haya batido todos los récords de asistencia del MoMA. Los 56,575 visitantes superaron por mucho al número que había visto la retrospectiva de Henri Matisse en 19315.



Hombre en una encrucijada, 1934. Fresco, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. Recreación del mural inconcluso y destruido del Rockefeller Center.

Irónicamente, después de tantas semanas de honores, Rivera cayó enfermo. A mediados de enero estaba en cama y se perdió la clausura de la exposición; pero aún así, desde su habitación en el Hotel Barbizon, siguió atrayendo la atención de los Rockefeller y de otros amigos y admiradores. Para principios de febrero, ya recuperado, procedió a vender los frescos portátiles a la Weyhe Gallery y también puso a la venta una serie de cinco litografías, cuatro de ellas basadas en detalles de los frescos de la Secretaría, y la otra, en el retrato de Zapata del Palacio de Cortés.

El éxito indiscutible de Rivera no sólo lo encumbró en lo personal sino que también tuvo incidencia en la escena neoyorquina. El efecto más visible fue un creciente interés de los artistas jóvenes por pintar murales; así se explica el que ese mismo año MoMA haya organizado una exposición de muralistas norteamericanos⁶. El interés también se reflejó en la impartición de cursos de muralismo en las escuelas de arte y universidades⁷.



Miguel Covarrubias. Rockefeller descubriendo el mural de Rivera, 1933. Gouache sobre papel.

Motivados por los resultados de la exposición, los Rockefeller invitaron a Rivera a pintar el mural que decoraría el vestíbulo del edificio de la RCA —la construcción principal del Centro Rockefeller. Rivera, por su parte, interpretó esa comisión como una oportunidad para dejar atrás los márgenes mexicanistas y desarrollar una obra de horizontes más amplios y de contenido radical. Fue así como en *Man at the Crossroads* (1933) Rivera representó al hombre contemporáneo enfrentando el dilema de escoger entre una vida capitalista injusta, decadente y amenazada por el fascismo o una vida socialista solidaria, sana y armónica. La respuesta ante tal disyuntiva era obvia, de manera que el haber agregado un retrato de Lenin a la composición no fue sino un toque adicional a lo que ya era una clara narrativa marxista. Un mural de tales características era contraproducente para los objetivos de los Rockefeller: de ahí la cancelación del mismo, en mayo de 1933, a pesar de que estaba a punto de ser completado.



0Molendera, 1924. Encáustica sobre tela. 106,7 x 121,9 cm. (42 x 48 pulgadas).

Puesto que la cancelación suscitó un debate público que era una pésima publicidad para un edificio de negocios como el RCA, el remover—o, mejor dicho, destruir— el fresco parecía ser la única alternativa. Esa decisión—ejecutada en febrero de 1934— solucionó el problema comercial, pero empeoró la controversia artística y política. Rivera y decenas de artistas norteamericanos y mexicanos condenaron el acto calificándolo como “vandalismo cultural”, mientras que la prensa —encabezada por el New York

Times— culpó a Rivera de haber provocado ese desenlace al haber querido imponer en Nueva York sus visiones grandiosas de lo mexicano y, particularmente, de la Revolución, —sólo por eso, decía el diario, el mecenazgo del muralismo mexicano debía acabar.⁸

Y en efecto, el affaire Rivera-Rockefeller afectó el mecenazgo del arte mexicano en Nueva York, ya que después de 1933 las comisiones desaparecieron. No obstante, el muralismo mexicano continuó influyendo a los artistas norteamericanos que querían expresar sus preocupaciones sociales, tal y como se puede observar en los murales públicos que el Federal Art Project de la Works Progress Administration patrocinó el resto de la década⁹.

A manera de conclusión, se podría decir que el principal problema de la valoración de Diego Rivera en la década de 1930 y su revaloración en la época actual es que en ambos casos la metrópolis —en este caso, Nueva York— ha tratado de neutralizar la idiosincrasia cultural y artística de un artista proveniente de la periferia. Como Edward W. Said ha explicado, esos procesos de apropiación consisten en reconsiderar los valores culturales, estéticos e históricos de los objetos, las tradiciones y las narrativas de acuerdo con los intereses y las creencias de los centros metropolitanos¹⁰.

NOTAS

1. Carta de Frances Flynn Paine a Abby Aldrich Rockefeller, 13 de agosto de 1930, citado en Bernice Kert, *Abby Aldrich Rockefeller: The Woman in the Family* (Nueva York: Random House, 1993) 348.

2. Frances Flynn Paine, "The Work of Diego Rivera," en *Diego Rivera*, cat. exp., Nueva York, 1931, pp. 9-35.

3. Jere Abbott, "Notes on the Style of Diego Rivera" en *ibid.*, 37-39.

4. Edward Alden Jewell, "Brisk Activity Succeeds Holidays," *New York Times*, 10 de enero de 1932.

5. *Art Digest*, 15 de febrero de 1932.

6. *Murals by American Painters and Photographers*, cat. exp., Nueva York, MoMA, 1932.

7. "Mural Painting," *Art News*, 14 de octubre de 1933.

8. See Editorials, "Mural Painting", *NYT*, 18 de Febrero de 1934.

9. Sobre la influencia de Rivera después del incidente del Centro Rockefeller, ver Francis V. O'Connor, "The Influence of Diego Rivera on the Art of the US during the 1930s and after," en *Diego Rivera: A Retrospective*, Nueva York, Founders Society, Detroit Institute of Arts; Norton, 1986, pp. 157–83.

10. Edward W. Said, *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books, 1978; sobre la descontextualización y estetización de obras periféricas, ver James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988.

ALEJANDRO UGALDE. Doctor en Historia, Columbia University. Su trabajo más reciente se ha enfocado en el estudio de la diplomacia artística y los intercambios culturales entre México y Estados Unidos en el siglo XX.