

INTERPRETACIÓN POLÍTICO-HISTÓRICA DE LOS MURALES DE DIEGO
RIVERA (1923-1954).



Grado en Historia del Arte.

2016/2017.

Jorge Ariosto Hernández Moreno.

Tutora: Ana Quesada.

Índice

1. Introducción.....	3
1.1 Justificación.....	4
1.2 Objetivos.....	6
1.3 Metodología.....	6
1.4 Fuentes utilizadas.....	7
1.5 Fases de trabajo.....	9
2. Los primeros años de diego rivera en el contexto político de México.....	10
3. Los manifiestos artísticos de Diego.....	15
3.1 Declaración social, política y estética. 1924.....	15
3.2 Manifiesto por un arte revolucionario independiente.1938.....	18
4. Interpretación político-histórica y análisis iconográfico de los murales...21	
4.1 Iconografía de la hoz y el martillo en los diferentes murales.....	21
4.2 La iconografía de los mártires.....	30
4.3 El mensaje de Zapata.....	33
4.4 El primero de Mayo.....	41
4.5 El marxismo en el arte.....	43
4.6 Capitalismo y Comunismo.....	46
5. Conclusiones.....	51
6. Bibliografía.....	55

1. INTRODUCCIÓN.

El universo que rodea al pintor Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez (su nombre completo), según él mismo menciona en la biografía *Mi Arte mi Vida* (1963) escrita por Gladys March, supone un claro referente de la revolución en las artes, ya que, su obra está marcada por una clara intención de manifestar el carácter público y político que pretende mostrar la resistencia popular. Tratar el arte mural de Rivera requiere un previo acercamiento a su vida. Fue una exitosa y larga carrera que ha quedado recogida en un compendio de anécdotas, situaciones mágicas e increíbles hazañas que él mismo fue describiendo a diversos biógrafos. El primero en recopilar los diferentes textos y entrevistas realizadas al pintor, incluyendo su propia experiencia como amigo y camarada fue Bertram Wolfe, en su libro *La Fabulosa Vida de Diego Rivera* (1963). Por su parte, el periodista Patrick Marnham realiza, en 1999, un estudio, estableciendo una comparativa entre las dos biografías; sobre la de Gladys afirma que es “Fuente importante, aunque llena de imprecisiones [...] contiene muchas historias todavía más fantásticas” (Marnham, 1999:405), mientras que de la obra de B. Wolfe indica que “Construyó un elegante y vivaz retrato que sigue siendo una valiosa fuente de información...” (Marham, 1999:405).

El mito de Diego Rivera recorre la historia contemporánea de México; su aporte fundamental en las artes, fue la creación del muralismo junto con otros artistas cumbres, como David Alfaro Siqueiros¹ y José Clemente Orozco², que plasmaron su ideología en la *Declaración social, política y estética de 1924*; en ella queda de manifiesto su opinión sobre el arte:

¹David Alfaro Siqueiros. (Chihuahua 1898 – Cuernavaca 1974) Pintor mexicano, figura destacada, junto a Diego Rivera y José Clemente Orozco, del muralismo mexicano. Considerado el artista radical por excelencia, su pintura aunó la tradición popular mexicana con las preocupaciones del surrealismo y el expresionismo europeos. Hasta el día de su muerte nunca dejó de militar en el Partido Comunista Mexicano.

²José Clemente Orozco. (Ciudad Guzmán 1883 – México 1949) El otro gran Muralista mexicano. Su nombre está unido por vínculos de afinidad ideológica y por la propia naturaleza de su trabajo artístico a las controvertidas personalidades de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo. José Clemente Orozco fue uno de los creadores que, en el fértil período de entreguerras, hizo florecer el arte pictórico mexicano gracias a sus originales creaciones, marcadas por las tendencias artísticas que surgían al otro lado del Atlántico, en Europa.

*Nosotros condenamos
La pintura llamada de caballete
Y todo el arte de los círculos
Ultraintelectuales
Por ser aristocrática
Y glorificamos la expresión del arte monumental
Como propiedad pública.*

(Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores, 1924).

Estas palabras figuran recogidas en el *Manifiesto del Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores*, cuya intención es desarrollar una función política e ideológica, y la preservación cultural del pasado indígena, pues está arraigado en la realidad social e histórica mexicana. De la misma manera, la identidad estética del muralismo debía pasar por una redefinición con respecto a las vanguardias literarias y artísticas de Europa, ya que éstas se presentaban como modas de una realidad distinta a la latinoamericana. (Jaimes, 2015:256-257).

1.1 Justificación.

Este trabajo pretende analizar la obra mural del artista mexicano Diego Rivera, tratándola específicamente desde un punto de vista que centra el interés en la interpretación política de la misma. Se llevará a cabo una elección de los elementos con mayor carga política y éstos se pondrán en relación con el contexto histórico. La elección de este artista viene determinada por su ajetreada vida que trajo un sinnúmero de historias: fue aclamado por las vanguardias soviéticas, considerado líder revolucionario de las artes junto a Siqueiros y otros muralistas, odiado y querido. Odiado por sus relaciones con la familia capitalista Rockefeller o con el revolucionario ucraniano León Trotsky, y querido por el pueblo mexicano, por dotarlo de identidad y dignidad expresada en sus frescos. Su vida y su arte se entremezclan para producir una magnífica obra mural que tiene carácter universal.

El estudio se centra en la pintura mural por poseer un repertorio de motivaciones intrínsecas que lo acercan al plano de la política: los temas tradicionales excepcionales con raíces milenarias, las circunstancias sociopolíticas como la Revolución Mexicana y las personalidades que protagonizaron el rechazo de la revolución artística contemporánea de Occidente. Mi interés por la obra mural de Rivera se debe a la intensa carga que poseen sus imágenes con un claro mensaje incendiario. La obra del revolucionario responde a la afirmación que cada época, ideología, religión, creencia o modo de organización ha generado su propia cultura icónica.

Como el propio Diego Rivera dijo:

[...] por primera vez en la historia del arte de la pintura monumental, es decir, el muralismo mexicano, cesó de emplear héroes centrales de ella a los dioses, los reyes, jefes de Estado, generales heroicos, etcétera; por primera vez en la historia del arte [...] hizo héroe del arte monumental a la masa, es decir, al hombre del campo, de las fábricas, de las ciudades, al pueblo (Cardoza, 1986:12-13).

Del estudio a lo largo de la carrera, en las asignaturas de Historia del Arte Contemporáneo y Teoría del Arte, se desprende que el arte, como cualquier otro fenómeno, es una manifestación de un grupo de seres sociales en un grado de evolución tal, que permite suplir todas sus necesidades de subsistencia y que por lo tanto, le permite desarrollar una manifestación afín a su cultura, creencias, preocupaciones... En la obra de Diego Rivera este tipo de expresiones se erigen y presentan en torno a la superestructura³, tal y como definía Marx. El arte como manifestación es la proyección ideológica del modo de producción de una sociedad determinada. Al ser un tipo de manifestación clara, este trabajo pretende vislumbrar los acontecimientos históricos, sociales y económicos que llevaron al nacimiento del muralismo. (Mandel, 2013:164).

³Superestructura: es la base material de la sociedad que determina la estructura social y el desarrollo y el cambio social. Incluye las fuerzas productivas y las relaciones de producción.

1.2 Objetivos.

Los objetivos propuestos para este trabajo fueron:

- Analizar el discurso icónico-político del pintor Diego Rivera.
- Comparar y desarrollar los diferentes iconos usados por Rivera a lo largo de su trayectoria.
- Definir la ideología, manifiestos y argumentos del muralismo mexicano.
- Establecer conclusiones sobre la labor educativa y pedagógica del muralismo.

1.3 Metodología.

Este trabajo estudiará la pintura mural de Diego Rivera desde la interpretación de la Historia mediante el materialismo histórico y para las imágenes el análisis iconográfico. Escogemos el método de análisis de la dialéctica materialista ante el método historicista por lo siguiente:

El historicismo expone la imagen eterna del pasado; el materialismo en cambio, una experiencia única con él. La eliminación del momento épico a cargo del constructivo se comprueba como condición de esa experiencia. En ella se liberan las fuerzas poderosas que en el *érase-una-vez* del historicismo permanecen atadas. La tarea del materialismo histórico es poner en acción esa experiencia con la historia que es originaria para cualquier presente. El materialismo se vuelve una conciencia del presente que hace saltar el *continuum* de la historia. (Benjamin, 1989:90).

Según el análisis materialista de la historia, todo lo que existe no está determinado, su desarrollo y explicación se debe a algo superior, que es previo a lo experimentable y aprehensible empíricamente. La visión de Marx del materialismo histórico, resalta el carácter dinámico de las relaciones sociales de tal modo que, por ejemplo el muralismo, resulta una etapa histórica y por lo tanto transitoria en el desarrollo de la humanidad, y no un sistema estático o el producto de una evolución natural del ser humano.

Respecto a la iconografía se analizará la relación establecida entre las imágenes de los diferentes murales y los procesos vividos por el autor, como miembro del Partido Comunista Mexicano, la Tercera Internacional Comunista, los alcances de la Revolución Mexicana de 1910 y su postura respecto a los postulados políticos y estéticos procedentes de la URSS.

1.4 Fuentes utilizadas.

En cuanto a las fuentes bibliográficas utilizadas para el estudio de la producción de Diego Rivera, se deben mencionar algunos textos clásicos que hacen referencia a su vida como los de: Patrick Marnham *Soñar con los ojos abiertos, una vida de Diego Rivera* (1999); fundamental para conocer el trabajo de los primeros biógrafos del artista, el redactado por Bertram D. Wolfe periodista estadounidense, *La fabulosa vida de Diego Rivera* (1972), documento referente para otros autores; el manual más recurrido en el trabajo por ser un texto escrito entre Rivera y su biógrafa, es el libro de Gladys March *Mi arte Mi vida* (1963) ya mencionado. Con todos se puede hacer un resumen biográfico de una personalidad que en muchas ocasiones avasallaba al espectador y al biógrafo, pues la información que se presenta va desde lo anecdótico hasta la construcción de una mitomanía, de la cual, por cierto, Diego Rivera fue también parte y creador.

Sobre publicaciones más analíticas utilizaremos la realizada por Raquel Tibol, *Diego Rivera: Arte y política* (1979), que combina de buena manera la actividad política de Rivera con su relato artístico. La misma autora amplía los acontecimientos políticos de relevancia en la trayectoria de Rivera, con el libro *Diego Rivera, luces y sombras* (2007); también sirvieron para este trabajo los siguientes libros de Tibol: *Diego Rivera: Gran Ilustrador* (2008), *Los murales de Diego Rivera: Universidad autónoma de Chapingo* (2002) y el texto sobre los muralistas *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo* (1974). En general, los estudios emprendidos por esta historiadora del arte han sido un gran aporte, ya que nos permiten conocer mejor los acontecimientos de su vida artística, que coinciden con los movimientos sociales y políticos de México y el mundo.

Sobre la obra temática propia de Rivera, libros como el editado por Taschen, *Obra mural completa, Diego Rivera*, que contó con la colaboración del nieto del artista, Juan Rafael Coronel Rivera, manual que resultó crucial para acercarme a la obra del pintor, a través de las fotografías de todos sus murales en extensión y detalle. La obra de Justino Fernández *Arte Moderno y Contemporáneo de México* (1994), editado por la Universidad Nacional Autónoma de México nos acerca a una visión general de los artistas del siglo XX, que protagonizaron una revolución artística en su país natal. Este trabajo se basa en gran parte en la propuesta mural de Rivera que llevo a cabo en La Secretaría de la Educación Pública (SEP). El ensayo crítico de Luis Cardoza y Aragón *Diego Rivera, los frescos de la Secretaría de Educación Pública* (1986) recoge a la perfección los ideales del muralista. Es importante conocer *Diego Rivera: retrospectiva*, exposición celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, que se realizó en 1987, cuyo catálogo fue editado por el Ministerio de Cultura Español; del mismo destacan los capítulos de *Rivera y su concepto de la historia*, escrito por Ida Rodríguez Prampolini, que supone un pequeño relato sobre su pensamiento indigenista y una interpretación de la historia desde un punto de vista marxista; el capítulo de Alicia Azuela, *Rivera y una definición de arte proletario*, nos aproxima a los conocimientos que el pintor adquiere sobre el arte del proletariado en la URSS, y su posterior relación con los capitalistas americanos; por último, *Murales de Diego Rivera en México y en los Estados Unidos* de Luis Cardoza y Aragón, nos introduce en el estudio de la imagen de Zapata creada por Rivera.

Todos estos libros presentan estudios pormenorizados de las fases murales, con ricas ilustraciones comentadas y contextualizadas en los espacios y localizaciones donde se encuentran las pinturas. Estos análisis ponen el acento más en el contenido estético de los murales y las aportaciones pictóricas del pintor, que en su contenido ideográfico.

También hemos utilizado algunos artículos de escritores e historiadores del arte que aportan reflexiones sobre la labor de Rivera en el muralismo mexicano, así como sobre su contribución a la construcción ideológica de lo nacional. Son ejemplos, los textos que exponen las facetas ideológicas del pintor y su participación en el Partido Comunista de México; el texto *Diego Rivera y las*

imágenes de lo popular en el nacionalismo cultural (2013) de Rodolfo Ramírez Sánchez, donde a través de los comentarios de Rivera se explica su ideología marxista en cuanto a la función social y naturaleza del arte, resaltando su dialéctica histórica. Además, es importante citar el interesante artículo El espíritu vanguardista de Diego Rivera: Los murales de Chapingo en la revista *Iberoamericana* realizado por Héctor Jaimes que nos muestra la labor social del pintor para crear la atmósfera propicia para la aceptación de un arte que era considerado oprobioso para la sociedad de su época.

Para realizar el contexto histórico nos hemos apoyado en el libro de Brian Hamnett *Historia de México* (2001) que reúne la historia desde la era precolombina hasta el dominio electoral, a finales de la segunda mitad del siglo XX del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Para comprender el análisis dialéctico y materialista en relación al discurso estético recurrimos al manual *Introducción al Marxismo* (2013) de Ernest Mandel y la obra de Walter Benjamin, recogida en *Discursos Interrumpidos I, La obra de arte en época de su reproductibilidad técnica* (1989). De gran utilidad fue también los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844* (2001), documento que recoge los textos del filósofo Karl Marx.

La bibliografía principal fue consultada en la Biblioteca Central de la Universidad de La Laguna, ubicada en el Campus de Guajara. También realicé un rastreo de artículos en la red que me aportaron información valiosa para este trabajo. Para realizar el análisis de la historia de los movimientos revolucionarios en México en el siglo XX, utilicé el fondo bibliográfico de la biblioteca CEDOCAM (Centro de Documentación de Canarias y América) donde consulté un grupo de libros específicos sobre el tema.

1.5 Fases del trabajo.

El Trabajo de Fin de Grado sobre la Interpretación político- histórico en los murales de Diego Rivera, se desarrolló en distintas fases. En la primera tutoría realizada con la profesora, acordamos un acercamiento al conocimiento de la vida del mismo. Tras esta etapa del trabajo, propuse un índice a la tutora, basado en la

posibilidad de realizar una serie de apartados, que analizaran el porqué de los motivos políticos recreados en los murales, con el fin de alejarse de la fórmula tradicional del trabajo biográfico.

Esclarecido el tema principal centré un nuevo rastreo bibliográfico en cuestiones más específicas, sobre los conceptos estéticos, ideológicos e históricos que rodean a los pensamientos y obras de Rivera. Tras tener controlado el material bibliográfico, se realizaron fichas que destacaban la referencia de cada libro y las citas escogidas de las diferentes páginas. Este procedimiento generó la posible redacción del trabajo, creando una serie de borradores que enviaba a la tutora para su posterior corrección en las tutorías marcadas.

2. LOS PRIMEROS AÑOS DE DIEGO RIVERA EN EL CONTEXTO POLÍTICO DE MÉXICO.

Existen una serie de acontecimientos históricos que marcaron los ideales del pintor. Políticamente México fue el primer país en el siglo XX en vivir una revolución popular de carácter socialista, en un intento de superar el acoso de los sucesivos dictadores nacionales y la perpetuación de un sistema social de desprestigio y ataque al pueblo mexicano, impuesto por parte de los colonizadores. En 1910 irrumpe un sector crítico, integrado por los detractores políticos del dictador Porfirio Díaz⁴, que había gobernado el país durante treinta y un años de forma reaccionaria contra el pueblo. Consecuencia de ello, en 1911, llega de forma electa al gobierno, el exiliado Francisco I. Madero⁵, quien perderá en el mismo año la presidencia del país ante el movimiento contrarrevolucionario encabezado por Victoriano Huerta, quien protagoniza un golpe de estado.

⁴José de la Cruz Porfirio Díaz. (Oaxaca 1830 – París 1915) Del nombre de este militar y estadista mexicano procede la designación de todo un periodo de la historia moderna de México: el Porfiriato (1876-1911). Este tiempo fue una férrea dictadura personalista y paternalista que reprimió toda oposición y anuló la libertad de prensa.

⁵Francisco Ignacio Madero González. (Coahuila 1873 – Ciudad de México 1913) Empresario y político mexicano. Fue opositor contra del gobierno de Porfirio Díaz, su revuelta suele considerarse como el evento que inició la Revolución mexicana de 1910. Durante este conflicto, Madero fue elegido presidente de México, cargo que ejerció desde 1911 hasta ser asesinado en 1913.

Mientras tanto en el desarrollo de la Revolución surgirán en diferentes estados algunas figuras que se convertirán en mitos para el pueblo, alzándose en contra de los diferentes gobiernos represivos. Ese fue el caso de Emiliano Zapata que se enfrenta a los militares en el Estado de Morelos, y el de Pancho Villa que protagoniza en Chihuahua, un levantamiento en armas. Ambos líderes intentaron llevar a cabo cambios y transformaciones en el país, como la lucha agrícola de Zapata con su reforma agraria para acabar con el sistema de explotación latifundista. (Hamnett, 2001:229-231).

Estas figuras revolucionarias fueron convertidas por los mexicanos en héroes, tras perder la vida por su pueblo, ya que en 1919 asesinaron a Zapata y cuatro años después a Pancho Villa. Sus muertes frenaron el ímpetu de la revolución, estableciendo una nueva democracia firmada con sangre. Este hecho fundamental fue de vital importancia para el joven Diego Rivera, hijo del maestro rural Diego Rivera, de quien heredó el nombre. Su padre simpatizaba con las ideas revolucionarias en su ciudad natal, Guanajuato, aunque la familia se trasladó a la Ciudad de México, por el creciente odio que recaería sobre ella, al compartir ideas con el periódico, *El Demócrata* de facción izquierdista (March, 1963:27).

Las diferentes etapas artísticas del pintor Rivera están más o menos establecidas. Un primer periodo de formación en la Academia de Bellas Artes San Carlos, donde destacaron tres profesores en su enseñanza: Félix Parra y su amor por el arte Prehispánico, el profesor José María Velasco, pintor de paisajes de quien conoció las reglas de la perspectiva, y el tercero, el profesor Rebull quien fuera discípulo de Ingres. Sin embargo, quien más influyó en la orientación que adoptaría Diego en su carrera fue el pintor Gerardo Murillo⁶, alias Dr. Atl, un gran conocedor de la pintura renacentista y de los nuevos procesos pictóricos como el neoimpresionismo, al que Rivera, en la biografía de Gladys March describe con las siguientes palabras: “Atl era políticamente anarquista, un producto de clase media descontenta [...] llegué a rechazar el anarquismo por el

⁶Gerardo Murillo. (Guadalajara 1875 - ciudad de México 1964) Pintor y escritor mexicano. En su ciudad natal realizó sus primeros estudios de pintura con el académico Felipe Castro. Más tarde se trasladó a la ciudad de México para estudiar la preparatoria y Bellas Artes; estuvo becado por Porfirio Díaz como estudiante de pintura. Después viajó a Roma, donde realizó estudios universitarios de filosofía y derecho. Poco después, Leopoldo Lugones lo bautizaría con el apodo de Doctor Atl, tomando la palabra "Atl" de la lengua nahuatl, en la que significa "agua".

comunismo. El violento individualismo de Atl lo llevó a la extrema derecha.” (March, 1963:409) Pero Murillo en 1904, no era este hombre siniestro, sino una influencia dominante en los jóvenes artistas descontentos con el academicismo. De hecho, fue el quien animó al joven estudiante para que viajase a Europa, de modo que siguiendo sus recomendaciones se trasladó a Madrid en 1907, comenzando un nuevo periodo de aprendizaje, al estudiar directamente la obra de los grandes maestros de la pintura española: El Greco, Velázquez y Goya. Su estancia en España duró un año y medio, tomando contacto con los literatos Valle Inclán y Gómez de la Serna, y con el muralista vasco Aurelio Arteta, quien se convertiría en un gran camarada. La vida ociosa que llevó en Madrid, con una deficiente alimentación y excesos de alcohol, le obligaron a realizar un retiro y dieta. En ese tiempo comenzó a leer los siguientes autores: Nietzsche, Huxley, Zola, Schopenhauer, Darwin, Voltaire, Kropotkin.

De entre todos los autores políticos, el que más le influyó fue Karl Marx con su obra *Das Kapital* y *Grundrisse* principalmente, incidiendo en su visión política y estético-artística. Para Marx, el arte era interesante como parte de las producciones del hombre; de hecho para él, lo estético supone uno de los reductos más auténticamente humanos, que el capitalismo intenta enajenar. Al decir humanos no se refiere a los instintos o necesidades más básicas, como comer y beber, sino a una función superior, espiritual. En ese sentido, Marx abogó por la búsqueda de una sociedad en la que se pudiera desplegar las potencialidades humanas que estaban oprimidas para los trabajadores, y ahí entra de lleno la creación artística. En palabras del propio Marx “La sensibilidad debe ser la base de toda la ciencia”. (Marx, 1844:154).

Tras su periodo en Madrid, el pintor realiza varios viajes por Europa, asentándose en París en 1908, para conocer la obra de Cézanne, quien había fallecido recientemente, y cuya pintura hasta entonces le había resultado inaccesible. En 1909 viajó por ciudades como Bruselas y Londres donde observó los cuadros de Turners y Blakes, pero lo que más le impactó de Londres no fue su arte sino la pobreza que sufría parte de la población. A partir de entonces, Rivera

comienza a analizar la situación de la clase obrera⁷ en los distintos países por los que pasó, surgiendo en él un profundo sentimiento internacionalista⁸ y de hermandad con los obreros de todo el mundo. En tal sentido, Rivera indicaría: “Los trabajadores que viera en Europa eran hermanos de los pobres de México” (March, 1963:61).

La estancia de Diego Rivera en Europa perduró hasta el año 1921. Tras su primer periodo de aprendizaje en el año 1913 comienza su fase cubista, influenciada por un nuevo arte rupturista y de corte revolucionario. Durante esos años conoció en París al republicano Pablo Picasso con quien trabó una gran amistad y camaradería, conociendo de su mano a todo el grupo cubista: los escritores Apollinaire y Max Jacob, los pintores Seurat y Juan Gris; todos asiduos al barrio de Montparnasse, en París. En este periodo cubista Rivera percibió nuevas formas y pautas pictóricas, pero nunca se identificó con este estilo, ya que por entonces empezaba a buscar contacto con sus raíces, con su pueblo, y el cubismo no le resultaba un medio efectivo para ello.

Posteriormente emprende un último viaje a Italia, visitando las ciudades de Milán, Florencia, Nápoles, Venecia y Pompeya que duró desde 1920 a 1921. Allí estudió las obras del Renacimiento italiano de los grandes maestros, Miguel Ángel, Giotto, Paolo Uccello, Piero della Francesca y Antonello de Messina. Conoce de primera mano la pintura mural italiana, descubriendo la capacidad artística que tienen los frescos como modo de expresión monumental para resaltar a los protagonistas, que en este caso eran los mecenas. Propone por ello un nuevo tipo de mural, con el fin de expresar un nuevo punto de vista revolucionario, donde el protagonista sería el pueblo. Desde entonces tuvo claro que el mejor lugar para empezar su nuevo arte era México.

⁷Clase Obrera: clase trabajadora o proletariado designa al conjunto de trabajadores que, desde la revolución industrial, aportan básicamente el factor trabajo en la producción y a cambio reciben un salario o contraprestación económica, sin ser propietarios individuales de los medios de producción. El término se contrapone así a clase capitalista o sector social que acapara el capital.

⁸Internacionalismo: partiendo de la célebre definición del Manifiesto Comunista, de Marx y Engels, sobre el carácter internacional de la lucha de clases, los obreros de todos los países, sufren la explotación capitalista, por ello debe existir una solidaridad internacional de apoyo entre trabajadores.

Como establece el autor Cardoza y Aragón sobre las bases del muralismo, “los pintores murales recibieron la lección de Europa, más bien, de Primitivos y Renacentistas [...] El nacionalismo del arte mural mexicano es reacción contra el “cosmopolitismo” de la Escuela de París, contra una actitud acomplejada y colonial”. (Cardoza, 1986:13).

Sobre el maestro, hemos valorado una serie de cualidades que lo hacen un personaje diferente y distinto. Es cierto que muchos artistas suelen ser personas excéntricas con ciertos grados de histrionismo y egocentrismo. La biografía de Bertram Wolfe, su amigo lo caracterizó como:

Un hombre de rostro de rana, de inmenso volumen, genial, de movimientos lentos, vestido con un overol gastado por el uso, un inmenso sombrero Stetson, bien provisto cinturón de cartucheras, gran pistola al cinto, amplios zapatos manchados con pintura y yeso. Todo lo suyo parecía pesado, lento, tosco, excepto la vívida y brillante inteligencia, los alertas sentidos prensiles, las pequeñas manos regordetas, sensitivas, ágiles, inesperadamente pequeñas para este hombre monumental, y que terminaban, a pesar de su gordura, en dedos casi esbeltos”. (Wolfe, 1972:57).

A modo de síntesis, la cultura mexicana es un mestizaje de culturas y muchas de sus expresiones son una conjunción sincrética de elementos diversos grupos sociales y creencias religiosas que han sido asociados en cada época determinada. La cultura mexicana contemporánea se concibió como un exitoso programa de valores y costumbres realmente adaptativos, que pueden dar nuevos usos prácticos a expresiones culturales pasadas que, en estricto sentido, no lo serían en la vida cotidiana actual. La relación de la diversidad étnica, social y cultural en la historia ofrece, por otra parte, mecanismos de referencia propios que son los valores más apreciados por un pueblo: la memoria y la identidad colectiva. Un aspecto de la cultura en México que se debe valorar, en los estudios historiográficos de hoy, es el proceso del que surgió una identidad nacional basada en el orgullo popular, aunque reconocemos que tal vez no tiene un peso decisivo en la política dirigente en el país hoy en día. Estos referentes históricos pueden llegar a influir en las decisiones de un grupo de poder o una élite cultural. Entre los varios aspectos que conformaron el nacionalismo artístico mexicano, destacaron los relatos de las obras pictóricas de los grandes maestros, la prosa de la novela realista y el cuento

de la Revolución Mexicana, así como las obras musicales, surgidas en el periodo de la posrevolución que comparten un determinado grupo de elementos representativos: la tierra, lo indígena y la cultura campesina que fueron varias veces caracterizados y rescatados por los muralistas que comenzaron su andadura en la segunda década del siglo XX. Todo ello formaría un proceso cultural basado en el significante vacío. Así, en el caso que hemos expuesto, a pesar de las muchas representaciones de lo agrario y de lo popular en los murales de Rivera, estas llenarían el vacío del conocimiento de una cultura extraña y poco adaptable para la civilización urbana moderna y, con posterioridad asimilada como curiosidades de las artes y no de la historia. (Ramírez, 2013:343).

3. LOS MANIFIESTOS ARTÍSTICOS.

3.1 Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores. 1924.

Los artistas Orozco, Siqueiros, Guerrero y Rivera, eran los principales dirigentes del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. Su artífice fue David Siqueiros, pero la dirección estaba a cargo de Diego, que organizaba el sindicato mientras pintaba los murales de la Secretaría de la Educación Pública (en adelante SEP). En 1924 publicaron el manifiesto que definía sus ideales y propuestas artísticas. Proclamando las siguientes afirmaciones, “esteticismo, las torres de marfil y los exquisitos de larga melena. El artista se pondrá un mono, subirá al andamio, trabajara en equipo, reafirmará su oficio, tomará partido en la lucha de clases”. Este argumento de claro corte obrerista, proviene de la herencia soviética, de las escuelas taller, fundadas por Lenin, donde el artista era un ser activo en la contribución al socialismo. Los artistas creadores ya no tendrían que trabajar para una clase burguesa, ahora son independientes: “Los pintores [...] aclararán con sus cuadros la conciencia de clase⁹ trabajadora y se unirán a ésta en la construcción del mundo de los obreros”. Su odio al orden burgués, a lo

⁹Conciencia de clase: es un concepto marxista que define la capacidad de los individuos que conforman una clase social, de ser consciente de las relaciones sociales antagónicas, ya sea económicas, políticas, etc., que se aduce siendo la condición original de la organización de una sociedad de clases y de actuar de acuerdo a ellas.

tradicional, a lo reaccionario y a lo europeo, se materializa en estas contundentes palabras “las razas autóctonas, humilladas durante siglos, a los soldados convertidos en esclavos por sus oficiales, a los obreros y los campesinos maltratados por los ricos; y a los intelectuales que no se dedican adular a los burgueses, [...] El cubismo es el arte de una sociedad burguesa en decadencia” Así estos artistas repudiaron el arte burgués por su individualismo. Su exponente, la pintura de caballete, se convierte en enemiga, mientras que a su modo de ver los círculos de intelectuales eran instituciones aristocráticas alejadas de la realidad social. El Manifiesto es un clamor en pro del arte popular, ya que las obras de arte con ideología sirven para combatir y educar al pueblo, convirtiéndose esta en una de sus máximas.

La existencia del sindicato fue corta, pero obtuvieron gran difusión sus mensajes, gracias a la publicación del periódico *El Machete*, un medio de distribución quincenal, que propagaba su ideario político y planteaba sus posturas estéticas; de hecho, el citado *Manifiesto* fue publicado en el número 7. De la participación escrita de Rivera en el periódico nos han llegado los siguientes comentarios:

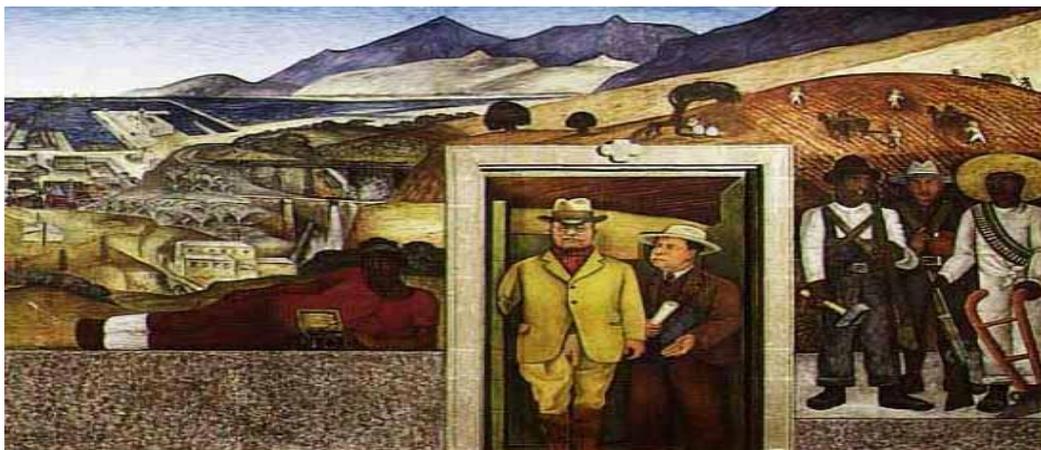
En 1924 escribió dos artículos, uno donde informaba a los trabajadores, obreros y campesinos, de lo que había acontecido en Rusia tras la Revolución de Octubre, y los alertaba de los fascistas que, como en Italia, deseaban apoderarse nuevamente del gobierno, [...] el pintor no sólo estaba haciendo proselitismo de las posturas del Partido Comunista, sino que dejaba entrever los temas y los asuntos de su propio interés: la condición social del campesino en México, el problema político que provocaba la justa repartición de las tierras y la necesidad de consolidar una estructura de gobierno, suficientemente estable y capaz, que pudiera garantizar una respuesta a los ideales prometidos por la Revolución Mexicana. (Lozano y Coronel, 2007:137).

El manifiesto es, por tanto, una toma de conciencia y de postura política ante la situación del país. El cuerpo del texto lo redactó Siqueiros, firmándolo también Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. Respecto a la redacción se pueden extraer aspectos que estarán relacionados con la pintura mural de Rivera. La declaración dice:

La implantación en México de un gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza, que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México; lucharemos por evitarlo porque sabemos muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime de arte étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas; lucharemos sin descanso por conseguirlo. (Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores, 1924).

Los artistas toman una postura plástica basada en la teoría de la lucha de clases¹⁰ marxista y deben estar comprometidos con la subversión a favor del Partido. Respecto a la obra mural de Diego Rivera, en su trabajo en la Capilla de Chapingo (1924-1927), se puede advertir esta correlación. *El Manifiesto* menciona la necesidad de que la ideología de los revolucionarios esté más organizada, teniendo en cuenta que la burguesía contrarrevolucionaria estará armada y que se prestará a defender sus intereses. Los campesinos deben ser los soldados del pueblo y tener armas para defender sus derechos. Las pinturas donde se muestra este convencimiento son, *Buen gobierno*, *Mal gobierno* y *Reparto de tierras*.

Imagen 1. *El buen gobierno*, Capilla de Chapingo. 1924.



¹⁰Lucha de clases: teoría que explica la existencia de conflictos sociales como el resultado de un supuesto conflicto central o antagonismo inherente a toda sociedad políticamente organizada entre los intereses de diferentes sectores o clases sociales. En el caso del siglo XX las dos clases antagónicas, son la clase trabajadora y la clase burguesa.

Imagen 2. *El Mal gobierno*, Capilla de Chapingo.1924.



De los murales se deduce que si el gobierno del país tras la revolución, lo acapara la burguesía, habrá hambrunas, represión y las tierras no se trabajarán. Al respecto, en los documentos que portan los gobernantes se puede leer: “Yo defiendo a mis amos contra mis propios hermanos” y “Yo soy el vendido a los ricos que me emplean para verdugo del pueblo trabajador”. En la pared de enfrente, el mural contrario sugiere *El buen gobierno*, con los retratos del general Álvaro Obregón¹¹, el presidente del momento Manuel Ávila Camacho y su amigo Marte R. Gómez que era el secretario de agricultura; este buen gobierno traería estabilidad y progreso al país.

3.2 Manifiesto por un arte revolucionario independiente.1938.

El *Manifiesto por un arte revolucionario e independiente* fue publicado en México el 25 de julio de 1938, firmado por André Breton y Diego Rivera, aunque fue redactado por León Trotsky que había llegado dos meses antes al país como exiliado político, por sus diferencias con la URSS. Por razones tácticas Trotsky pidió a Rivera que lo firmara en su nombre. El documento tiene una nota al pie, donde explica lo ocurrido. El manifiesto surge como alternativa política al fascismo, al estalinismo y también, al capitalismo, pero, principalmente, como una alternativa en el terreno del arte a las manifestaciones artísticas que cada régimen se adjudicaba.

¹¹Álvaro Obregón: fue un militar y político mexicano que participó en la Revolución Mexicana y fue presidente de México entre el 1 de diciembre de 1920 y el 30 de noviembre de 1924.

El texto versa sobre cuestiones de arte y estado; una de sus propuestas es: “Reconocemos, naturalmente, al Estado revolucionario el derecho de defenderse de la reacción burguesa [...] pero entre esas medidas impuestas y la pretensión de ejercer una dirección sobre la creación intelectual, media un abismo”. De estas palabras se deduce que no comparten la línea establecida por el Primer Congreso de escritores que fundó el realismo socialista de 1934. Ellos van más allá, le exigen al Estado revolucionario que en lo que respecta a la creación intelectual “debe desde el mismo comienzo establecer y garantizar un régimen anarquista de libertad individual”. Esta idea individualista difiere de los ideales de Rivera en el *Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores*, ya que su lema era un arte colectivo en contra del orden burgués. Esta nueva propuesta plástica promueve un arte individual revolucionario: el artista no se debe a nadie. La libertad en el arte entendida por Trotsky, Bretón y Rivera era un derecho inalienable: libre elección de temas, investigación y creación sin coacción alguna y el desenvolvimiento total de la creación humana. La importancia de esto yace en la propia concepción del arte, ya que según sus palabras “no se satisface con las variaciones sobre modelos establecidos, sino que se esfuerza por expresar las necesidades íntimas del hombre y de la humanidad actuales”. Por ello lo denominaron arte revolucionario en contraposición al arte proletario que conceptualizaba el Realismo Socialista.

Sabemos que Trotsky no tenía problemas respecto a los análisis de Marx, sus planteamientos tras ser el líder del ejército rojo, se encaminaban en dudar sobre el ideario marxista-leninista que se había establecido en los años de Iósif Stalin. Para comprender este nuevo proceso de creación intelectual, se debe atender al momento histórico que vivió el muralista. Su obra se encuentra en medio de una sociedad dividida en clases y sacudida por la barbarie y la crisis capitalista. Su baza argumental eran las palabras de Marx que afirmaba “el escritor debe naturalmente ganar dinero para poder vivir y escribir, pero en ningún caso debe vivir para ganar dinero [...] El escritor no considera en manera alguna sus trabajos como un medio” entendiendo estas palabras como un principio de libertad. Como Rivera fue expulsado del Partido Comunista por trabajar en los Estados Unidos bajo el mecenazgo del embajador gringo Dwight Morrow, posteriormente para Edsel Ford en el Instituto de las Artes de Detroit, y en su último encargo en el país

capitalista para la familia Rockefeller en un fallido mural, fundan la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI,) en relación a su nueva militancia en la Cuarta Internacional, conocida como la Internacional Trotskista. Finalmente, por diferencias de opinión con León Trotsky, Rivera solo duró un año en ambas organizaciones. (Azuela, 1992:136).

Respecto a la producción artística basada en los principios trotskistas, observamos en el mural desaparecido del Rockefeller Center de Nueva York, cómo Rivera pinta a León Trotsky, junto con Karl Marx y Friedrich Engels sosteniendo la pancarta en inglés con los lemas de la Cuarta Internacional, en la obra *El Hombre en el cruce de caminos*.

Imagen 3. *El Hombre en el cruce de caminos*. Mural desaparecido. 1934.



La relación personal de Diego Rivera con León Trotsky no fue sencilla. En su periódico *El Machete*, su antiguo medio de difusión, ahora lo describían como “la inmundicia mayor del Trotskismo”. Por su parte, el artista David Siqueiros, amigo y antiguo camarada comunista escribió en la revista *New Masses* el artículo “el camino contrarrevolucionario de Rivera” (Tibol, 2007:129). Este devaneo de Rivera con la oposición de izquierdas le llevó a tener que declarar ante el Comité

Dies (Comité de Actividades Antiestadounidenses), donde se dice que informó sobre espías soviéticos en México y EEUU. Fue un periodo oscuro en la historia del muralista, ya que el odio que había generado se materializó en un ataque el 24 de Mayo de 1940 a la casa de Trotsky, en Viena, efectuado por el propio Siqueiros. La acción no acabó con la vida del exiliado. La amistad de Rivera con el ideólogo ucraniano empezó a quebrarse por las licencias que se tomaba Trotsky sobre las figura de Rivera. Tomó su nombre para firmar una serie de artículos, al igual que hizo en *El manifiesto* y también se enteró por amistades que a sus espaldas era criticado. Todo esto, más un sentimiento de vacío en Rivera por no pertenecer al Partido Comunista de México, fue creando una distancia entre los dos, que acabará en Agosto de 1940 con el asesinato de Trotsky, a manos de Ramón Mercader, un catalán miembro del NKVD (Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos). La viuda Natalia Sedova declaró: “De todos nuestros antiguos camaradas Rivera es el único que posteriormente se convirtió en forma ruidosa al estalinismo”. (Tibol, 2007:161) Tras este periodo apoyó al candidato conservador a la presidencia del país, Juan Isidro Andreu Almazán¹², que simpatizaba con él por su pasado zapatista. Finalmente Rivera vuelve a retomar contacto con Siqueiros para solicitar el reingreso en el Partido Comunista que se formalizó en el año 1954.

4. INTERPRETACIÓN POLITICA DE LOS MURALES.

4.1 Iconografía de la hoz y martillo en los diferentes murales.

Para analizar este símbolo voy a comenzar en el primer trabajo por el que destaca Diego Rivera como muralista revolucionario. Se trata de las pinturas que realiza en un edificio gubernamental: la Secretaría de la Educación Pública pintadas entre 1923-1928, edificado en 1922, por mandato del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, José Vasconcelos, bajo el gobierno de Álvaro Obregón, quien había trazado un plan educativo para solucionar el analfabetismo

¹² Juan Isidro Andreu Almazán (1891- 1965) fue un militar, político y empresario mexicano. Que se presentó en las Elecciones federales de México de 1940 como candidato presidencial de la derecha conservadora.

del pueblo mexicano. Una de las ramas fundamentales de dicho plan incitaba a la creación de una pintura que enseñase al pueblo, la historia de la patria y sus cualidades. Y para ello, Vasconcelos contó con Diego Rivera y José Clemente Orozco para diferentes edificios públicos.

El plan educativo de Vasconcelos, debemos entenderlo dentro de la época postrevolucionaria. Su base conceptual principal radicó en el positivismo y el nacionalismo, entendiéndolos como elementos para unificar el país. Estas ideas se convertirán en los principales argumentos para las pinturas murales que buscaban ser didácticas, para explicar al pueblo la creación del nuevo estado. En 1925 se publica su obra *La raza cósmica*¹³ donde Vasconcelos plasma sus pensamientos acerca de la patria y el indigenismo, interpretando la educación como elemento dinamizador y normativo para erradicar la ignorancia y la pobreza. El concepto principal de Vasconcelos era la denominada *Autoctonía*, un ideal filosófico que trasladó a los artistas y que venía a significar la búsqueda de un medio social para identificar a México en el mundo.

El conjunto de la SEP fue concebido, no como un edificio institucional alejado del pueblo, sino como una expresión del nuevo Estado que emanaba su mandato del poder popular. El edificio se organiza en dos patios, con tres plantas cada uno y sus escalinatas, todo ello decorado con frescos. Los murales se desarrollaron en el denominado patio del trabajo y en el patio de las fiestas, entre los años 1923-1928. La obra es un conjunto de imágenes e iconos vinculados al trabajo y la revolución. Los lenguajes usados por Diego Rivera se basan en sus vivencias históricas y su propia opinión política. La SEP fue una gran tarea, con una extensión de unos 1.480 metros de muros, que contiene más de 200 tableros, sobrepuertas, grisallas, cuyas temáticas no incluyen solamente lo pictórico, ya que también incluye las transcripciones de poemas y corridos para dotar de un mensaje revolucionario más conciso. En este trabajo señalaremos las imágenes de contenido político más contundentes.

¹³ Raza cósmica: engloba la noción según la cual los conceptos exclusivos de raza y nacionalidad deben ser trascendidos en nombre del destino común de la humanidad. Originalmente se refirió a un movimiento de intelectuales mexicanos de la década de 1920, que apuntaron que los latinoamericanos tienen sangre de las cuatro razas primigenias del mundo: roja (amerindios), blanca (europeos), negra (africanos) y amarilla (asiáticos). La mezcla entre todas ellas da como resultado la aparición de una quinta y última, la más perfecta y sublime: la "Raza Cósmica".

Rivera definió su trabajo a Wolfe, B (1972:190)

Tengo la ambición de reflejar la vida social de México como yo la veo, y por la realidad y el orden del presente, se mostraran a las masas las posibilidades del futuro. Trato de ser... un condensador de las luchas y anhelos de las masas y un transmisor que les proporcione la síntesis de sus deseos, de modo de servirles como un organizador de conciencia y ayudar a su organización social.

Esta manifestación de Rivera, conduce a la idea del mural como herramienta pedagógica, como un instrumento visual que es capaz de transmitir mensajes a las personas. Así, el muralista genera todo un conjunto de imágenes cargadas de simbolismo para el pueblo mexicano.

Comenzamos con el muro norte del patio del trabajo, donde realiza murales de temática laboral, mujeres y hombres en sus profesiones: los tejedores, el ingenio, los tintoreros y la zafra. De la zona del ascensor que se encuentra en la pared izquierda, escogemos la obra *Mujer con niño (Mestiza maya 1923)* bajo el elemento de la hoz y martillo; en la pared derecha el mural gemelo de *Mujer con niño (Mujer Tehuana)* también bajo la hoz y martillo, observándose además en la parte inferior izquierda la firma del artista en negro, con una hoz y martillo. Estas obras son complementarias al *Baño de Tehuantepec*, que muestra una mestiza maya y una tehuana que sostienen a dos pequeños niños. Las figuras se integran en la vegetación tropical que alude al mundo prehispánico; ambas escenas están bajo el dominio del icono comunista.

Imagen 4 y 5. *Mujer con niño y bandera roja, Mujer con niño con bandera roja y negra*. SEP. 1923.



Imagen 6 detalle de la firma Diego Rivera.



Desde sus primeros murales en la SEP y en la Capilla de Chapingo, podemos observar el interés del muralista en proyectar el icono más representativo de la ideología comunista, incluso podemos afirmar que en estos años Rivera era muy cercano a los postulados de la Tercera Internacional¹⁴, en contra de la Internacional Socialista.

El icono comunista con un mayor contenido lo expone en Chapingo, donde pinta una estrella roja de la que salen cuatro manos. Una de las inferiores porta una hoz y la otra un martillo, mientras las dos superiores muestran las palmas extendidas con los dedos juntos. En la SEP el icono es un acompañamiento visual de las mujeres indígenas, mientras que en la Capilla de Chapingo, es una hoz que representa a los campesinos y el martillo a los obreros; así la estrella sería también la unión de lo urbano y lo rural de toda la humanidad: el proletariado según la denominación marxista.

¹⁴Tercera Internacional: organización comunista internacional, fundada de 1919, por iniciativa de Lenin y el Partido Comunista de Rusia (bolchevique), que agrupaba a los partidos comunistas de distintos países, y cuyo objetivo era luchar por la supresión del sistema capitalista, el establecimiento de la dictadura del proletariado y de la República Internacional de los Soviets, la completa abolición de las clases y la realización del socialismo, como primer paso a la sociedad comunista.

Imagen 7. *Hoz y Martillo*, capilla de Chapingo. 1924.



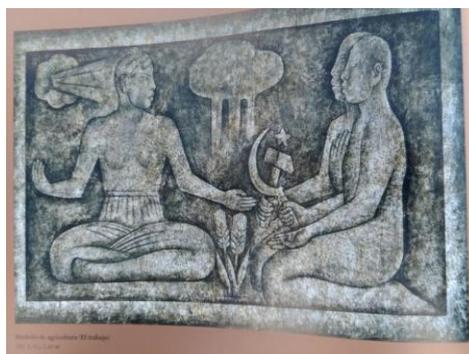
Rivera empezó a militar en el año 1922 en el partido Comunista de México. Conocía la revolución bolchevique del diecisiete, y ya desde sus años cubistas durante la estancia en España, comenzó a sentir fascinación por el símbolo que de manera conjunta representaba al campesinado y al obrero. La hoz y martillo fue aprobada como emblema en el V congreso de los Soviets, a propuesta del artista ruso Yevgueni Kamzolkin y definido en la Constitución de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia en el Título Sexto Capítulo XVII. En los artículos 89-90 recoge: el escudo de armas y la bandera de la RSFSR establece los símbolos de la República: la bandera roja, enseña de la Comuna de Paris, y un escudo que integra por primera vez un logo, que luego sería universalmente reconocido: una hoz y un martillo entrecruzados como icono de la unión de los obreros y los campesinos, la base del nuevo Estado soviético. Este ideograma se encuentra presente en toda la obra mural de Rivera.

La iconografía de la hoz y martillo sufrirá una modificación en la presentación de sus murales. Si antes, el escudo de los trabajadores era un icono que acompañaba a las escenas reivindicativas del pueblo, ahora integra el ideograma en el tema de la obra. Se trata de una serie de pinturas grises conocidas como grisallas, con apariencia de bajorrelieve escultórico. El género de las grisallas proviene de la Edad Media y el Renacimiento. El muralista optó por estas imágenes debido al reducido tamaño de las paredes del primer piso, su color provoca un efecto visual de expansión.

El pintor lo explicó con las siguientes palabras:

En el entresuelo, por su dimensión achaparrada y lo raquítico de las mochetas de sus innumerables puertas, no era posible el empleo del color, que hubiera debilitado la idea de resistencia y viabilidad del edificio, así es que empleo la grisalla en falso bajorrelieve. Acordándose al tono gris y a la posición intermedia del entresuelo se tomó como tema las actividades intelectuales. (Cardoza, 1986:167)

Imagen 8 y 9. Grisallas Símbolo del *Trabajo* y la *Agricultura*. SEP. 1924.



El espectador está acostumbrado a una amplia gama cromática que percibe a través de sus ojos. En este caso, el muralista se aparta de la búsqueda de la emoción mediante los colores de la naturaleza y aplica la maestría del dibujo para realizar los falsos relieves que muestran un gran virtuosismo provocando la emoción del espectador.

Imagen 10. *El Producto del trabajo*. SEP. 1924.



Imagen 11. *Puerta tallada* por J. López y el diseño de Rivera. Capilla de Chapingo.



Las grisallas se disponen en una especie de viñetas, que tratan temas profesiones y alegorías sobre las artes. Incluso realizó una obra en homenaje a Cézanne, plasmando el teorema del pintor sobre los elementos básicos de la pintura: la esfera, el cono y el cilindro, más los símbolos del sol y el arcoíris. Pero las grisallas que nos interesan son las que pertenecen al mundo del trabajo y su producto. Retoma como elemento la iconografía de la hoz y martillo, recordando incluso a los bajorrelieves de las puertas de la Capilla de Chapingo, diseñados por el propio Diego Rivera y talla de J. López.

Un objetivo del muralista era recrear escenas de unidad entre los trabajadores del campo y los obreros industriales. El alto grado de analfabetismo en México, requería una reinterpretación de las imágenes conocidas, de modo que como todos los mexicanos dominaban cierta iconografía cristiana del estilo Barroco, Rivera solo tuvo que adaptar estas fórmulas para conseguir un fin pedagógico. Los primeros murales donde escenifica la unión de ambos colectivos fue en la Capilla de Chapingo, con el mural *Aquí se enseña a explotar la tierra, no a los hombres*, y consecutivamente en la SEP donde destaca el mural de la *Fraternidad* en el mismo año. En él, un obrero estrecha la mano a un campesino bajo la atenta mirada de la divinidad protectora, que se encuentra en los cielos en actitud de bendecir y consagrar la unión de las grandes fuerzas del trabajo. Las diferencias entre los dos murales se establecen en torno a la divinidad. En Chapingo, la

imagen proviene de las escenas bíblicas inspiradas en los doce apóstoles, un ser divino acompañado de mujeres que portan una serie de atributos; en la SEP la divinidad se encuentra sola, representada por un joven bello sin túnicas, con el sol a sus espaldas, un personaje que simboliza al dios griego Apolo; en este caso las mujeres están junto al obrero y al campesino, portando las espigas y flechas que son los atributos del dios. El interés de Rivera en que el dios griego presidiera el acto de fraternidad, se debe a que el pintor deseaba que las artes fueran un elemento dinamizador para la sociedad.

Una de las obsesiones de Diego era plasmar la realidad de su país, como así queda reflejado por sus propias palabras:

Varios meses antes de comenzar mi trabajo en este edificio gubernamental recorrí el país en busca de material. Mi mayor deseo era capturar imágenes puras. Fieles a la realidad de mi pueblo. Quería que mi pintura reflejara mi visión de la sociedad mexicana, y que en ella la gente reconociera una visión de futuro. (Lozano y Coronel, 2007:40).

Imagen 12. *Mural de La Fraternidad*, SEP. 1924.



Imagen 13. *Aquí se enseña a explotar la tierra, no a los hombres*, Capilla de Chapingo .1924.

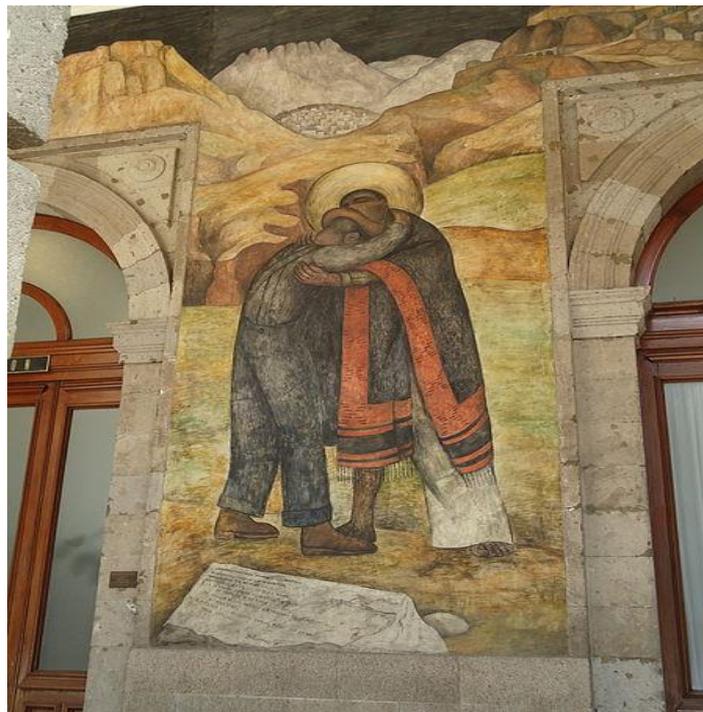


Esta búsqueda de la iconografía del pacto obrero-agrícola ofrece su culmen en la obra *El Abrazo*; en la roca Rivera expone el siguiente poema sobre la piedra blanca:

*“Jornalero del campo y de la ciudad,
desheredados de la libertad
hagan más fuerte el lazo
que os une en la lucha y el dolor,
y la fecunda tierra florecerá
un abrazo de fuerza y amor.
Ya después de ese abrazo
No pagarán tributos ni mercedes
Y el potrero y la maquina dará
todos los frutos para ustedes”.*

(Poema del campo, La SEP)

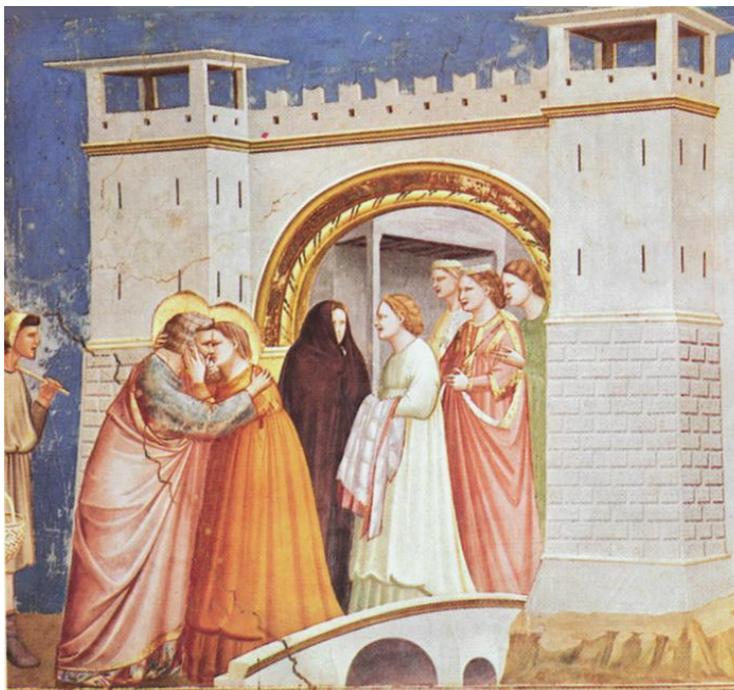
Imagen 13. *El Abrazo*.SEP.1924.



Rivera tomó para su obra el fresco de la capilla Scrovegni del maestro italiano Giotto del Trecento, *Joaquín y Ana se encuentran ante la Puerta Dorada* (1304). Igual que los pintores italianos previos al renacimiento sentaron las bases del renacimiento humanista, Rivera traerá a su México natal un nuevo arte de corte social y revolucionario.

Imagen 14. Giotto. *Joaquín y Ana se encuentran ante la Puerta Dorada*.

1305.



4.2 La iconografía de los mártires.

Rivera no solo construyó un relato sobre los iconos, también dotó de relevancia a una serie de personajes históricos de México mediante su pintura. Dichas figuras podrían haber quedado en el olvido de la memoria colectiva sin la existencia del arte mural mexicano. Nace así la iconografía de los mártires de la revolución mexicana. Se trata de un repertorio de frescos individuales que presentan, primero, al histórico líder indígena Cuauhtémoc el que fue último Tlatoani¹⁵ de Tenochtitlan en el imperio azteca, caracterizado con su onda defensiva. Las mujeres que le acompañan llevan la horca con la que fue ajusticiado por orden del conquistador Hernán Cortés. La otra figura junto al jefe indígena es el mestizo Felipe Carrillo, revolucionario del estado de Yucatán, asesinado en 1923. Los otros dos acompañantes son el profesor Otilio Montaña y el revolucionario Emiliano Zapata. Todos ellos representados en el patio del

¹⁵ Tlatoani: fue el término usado por varios pueblos de habla náhuatl en Mesoamérica para designar a los gobernantes, los cuales eran los elegidos por los nobles, de entre familias o dinastías que acaparasen el poder en las distintas poblaciones.

trabajo con vestimentas rojas, aludiendo a sus ideales socialistas que abogan por el reparto de las riquezas y las tierras.

Imagen 15 y 16. *Los Mártires Cuauhtémoc y Felipe Carrillo*. SEP. 1924.



Imagen 17. *La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra*, Capilla de Chapingo. 1925.



Rivera trazó la idea, en sus primeros murales, de la importancia de los revolucionarios y su lucha por la liberación de las tierras, como se aprecia en el trabajo realizado en la Capilla de Chapingo. Los cadáveres de Zapata y Montañó aparecen envueltos en los mismos ropajes rojos y sobre ellos una superficie de

maíz, adornando el vano con una gran flor. El simbolismo del mural es claro: la muerte de los revolucionarios fecunda la vida. Se puede establecer que las obras de la Capilla de Chapingo y la SEP sostienen un discurso estético y político similar sobre el tema. Los frescos de Rivera en la Secretaría de Educación presentan un amplio panorama social y político del pueblo mexicano, que representa un aspecto particular de dicho panorama, el de la revolución agraria de México. Para Rivera el tema de la tierra también representaba un lazo con los orígenes históricos, culturales y políticos de los indígenas y campesinos mexicanos, a quienes había representado en muchas de las obras de los patios del Trabajo y de las Fiestas en la Secretaría de Educación como una encarnación de la verdadera naturaleza de la identidad mexicana (Jaimes, H.2015:264).

Imagen 18. *Los revolucionarios Emiliano Zapata y Otilio Montaño.*
SEP.1924.



Esta sucesión de retratos post mortem de Emiliano Zapata, Otilio Montaño, Felipe Carrillo y Cuauhtémoc, enmarcan la iconografía del elogio a los líderes históricos del pueblo. Centrándonos en un análisis más profundo, sobre la imagen del mártir Zapata, Rivera nos presenta un Zapata de estilo crístico, semejante a un

pantocrátor. Su cuerpo es hierático, vestido de un manto rojo, rodeado de una gloria oval como la imagen de Cristo. Zapata es más que un jefe revolucionario, es una autoridad sagrada, pacífica, cuya memoria debe perdurar, es un héroe trágico que se sacrificó por su pueblo. No cabe la menor duda que “los Zapatas” de Rivera han contribuido a la elaboración de un discurso histórico y épico del zapatismo que todavía está vigente.

Para entender si el pueblo mexicano acogió a Zapata como referente cultural aportamos la siguiente conclusión:

Las representaciones de estos personajes populares y de las luchas campesinas en el muralismo mexicano de Diego Rivera tendrían un doble sentido de agrupación social y cultural (reconocimiento) y de incorporación política (institucionalización) segmentos hasta entonces excluidos, lo que hizo necesario también incorporar las representaciones culturales y los hechos militares de los que fueron partícipes en el movimiento armado. El reconocimiento de la cultura rural y popular de México traería como consecuencia un proceso de “incorporación disolvente”, que a lo largo del tiempo determinaría su inclusión en el contexto de la vida mexicana y su paulatina disgregación al hacerse común en la vida del pueblo mexicano. (Ramírez ,2013:343).

4.3.El mensaje de Zapata.

Hemos comprobado la importancia que tuvo el líder Emiliano Zapata para Diego Rivera, por ello dedicamos un apartado exclusivo sobre este revolucionario. El último piso de la SEP acoge el conjunto de los *Corridos de la Revolución agraria* que comenzó en 1927. La obra es un manifiesto artístico y político que representa los acontecimientos ocurridos en La Revolución, desde sus inicios hasta su finalización. La composición acoge una escenografía interesante, ya que Rivera toma la cartela medieval, colocando una cinta roja que sobrevuela todo el mural.

*El corrido*¹⁶ dice:

¹⁶Corrido: género musical mexicano desarrollado en el siglo XVIII. Se trata de una narrativa popular en forma de canción, poesía y balada. Las canciones pueden tratar de temas políticos, de eventos históricos y de relaciones sentimentales. El corrido jugó un papel importante en la historia de México como una fuente de información sobre los movimientos, las victorias, y las pérdidas de la revolución. Eran muy populares los corridos en honor a Zapata.

ASÍ SERÁ LA REVOLUCIÓN PROLETARIA

*Son las voces del obrero rudo lo que puede darles mi laúd;
es el canto sordo pero duro que se escapa de la multitud
ya la masa obrera y campesina sacudiose el yugo que sufría
ya quemó la cizaña maligna del burgués opresor que tenía
por cumplir del obrero los planes, no se vale que nadie "se raje"
se les dice a ricos y holgazanes: "el que quiera comer que trabaje".*

*Las industrias y grandes empresas dirigidas son ya por obreros
manejadas en cooperativas sin patronos sobre sus cabezas
y la tierra ya está destinada para aquel que la quiera explotar
¡se acabó la miseria pasada! ¡Cualquier hombre puede cultivar!*

*La igualdad y justicia que hoy tienen se debió a un solo frente que hicieron
en ciudades pobladas y ranchos campesinos soldados y obreros
ahora tienen el pan para todos los desnudos, los hombres de abajo,
la igualdad, la justicia, el trabajo y han cambiado costumbres y modos
cuando el pueblo derrocó a los reyes y al gobierno burgués mercenario
instaló sus "consejos" y leyes y fundó su poder proletario
en Cuautla Morelos hubo un hombre muy singular...*

*Justo es ya que se los diga hablándoles pues en plata
era Emiliano Zapata muy querido por allá...
todo es un mismo partido ya no hay con quien pelear,
compañeros, ya no hay guerra, vámonos a trabajar.*

*Ya se dieron garantías a todo el género humano
lo mismo que al proletario como para el artesano.
¡Unión! que es la fuerza santa de todito el mundo entero,
¡Paz, justicia y libertad y gobierno del obrero!*

*Así como los soldados han servido para la guerra
que den fruto a la nación y que trabajen la tierra.
¿Quién no se siente dichoso cuando comienza a llover?
es señal muy evidente que tendremos qué comer.
Si los campos reverdecen, con la ayuda del tractor,
es el premio del trabajo que nos da nuestro sudor.
El oro no vale nada si no hay alimentación,
es la cuerda del reloj de nuestra generación.*

*Quisiera ser hombre sabio de muchas sabidurías
más mejor quiero tener qué comer todos los días
dan la una, dan las dos, y el rico siempre pensando
cómo le hará a su dinero para que vaya doblando.
Dan las siete de la noche y el pobre está recostado,
duerme un sueño muy tranquilo porque se encuentra cansado.*

*Dichoso el árbol que da frutos pero muy maduros
señores, vale más que todos los pesos duros.*

*Es el mejor bienestar que el mexicano desea
que lo dejen trabajar para que feliz se vea
no quiere ya relumbrones ni palabras sin sentido,
quiere sólo garantías para su hogar tan querido.*

(El corrido de la Revolución, dedicado a Zapata).

La narración del corrido enmarca diferentes episodios. Cada tablero es una arquitectura simulada, donde cada imagen corresponde al texto. El argumento principal es la unidad entre las clases populares, destacando también la riqueza de sus tierras, la agricultura como elemento que da la vida y el sustento. *El corrido* contiene un arreglo de tres corridos que fueron publicados en la revista *El Machete*. Los tableros denuncian la opulencia de las clases altas y burguesas, representando sus personalidades de forma caricaturesca. Esta fórmula de denuncia proviene de la tradición revolucionaria francesa de la obra de Honoré Daumier, el propio muralista expreso: “Honoré Daumier fue un luchador directo, expresando en sus pinturas el movimiento revolucionario del siglo XIX, el movimiento que produjo el manifiesto comunista”. (Tibol, 2007:159).

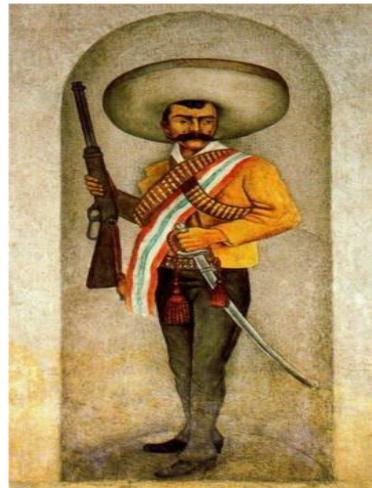
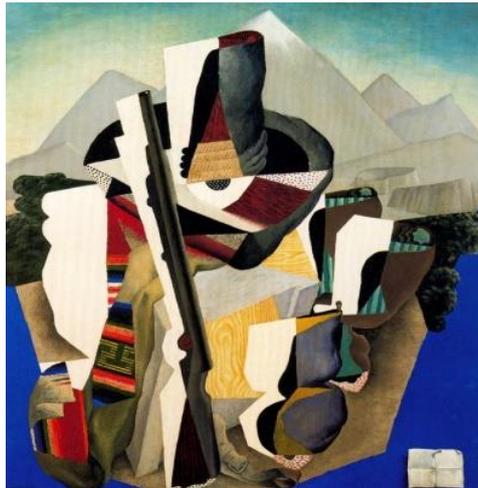
El corrido jugó un papel importante en la Revolución Mexicana como una fuente de información sobre los movimientos, las victorias, y las pérdidas de la insurrección. Destacaron los corridos que narran las aventuras de Emiliano Zapata liberando tierras de los terratenientes para el campesinado, instaurándose la famosa consigna de “Tierra y Libertad”.

Los tres corridos y sus correspondientes murales son: *La balada de Zapata*, *la Revolución Mexicana* dividida en *la Revolución agraria* y *proletaria*. El primer mural de la *revolución proletaria* de 1928 es *el Arsenal*; el siguiente tablero el Corrido de la *Revolución Mexicana* que expone la imagen de Emiliano Zapata con su lema de “Tierra y Libertad” en una insignia; le acompañan los tableros de *Queremos trabajar*, *el Tractor* y *La Cooperativa*, donde un revolucionario presenta el acta de colectivizar las fábricas y los murales de temática agrícola, *A trabajar* y el *Reparto del Pan*.

Imagen19. Detalle Zapata. SEP.



Imagen 20 y 21. Paisaje Zapatista, Museo Nacional (1915) y Retrato de Zapata, Palacio Cortés (1930).



Ya antes, Diego había pintado a Zapata en su periodo cubista y continuó ampliando su mensaje en la *Dotación de los ejidos*, en la que vemos como el representante de la Reforma Agraria, con el brazo tendido señala a los campesinos, cuales son las tierras ejidales¹⁷ que deberían pertenecerles. Zapata diseñó el Plan de Ayala, texto que comprendía la expropiación de tierras para el campesinado; él mismo está presente a la derecha del panel, vigilando el reparto.

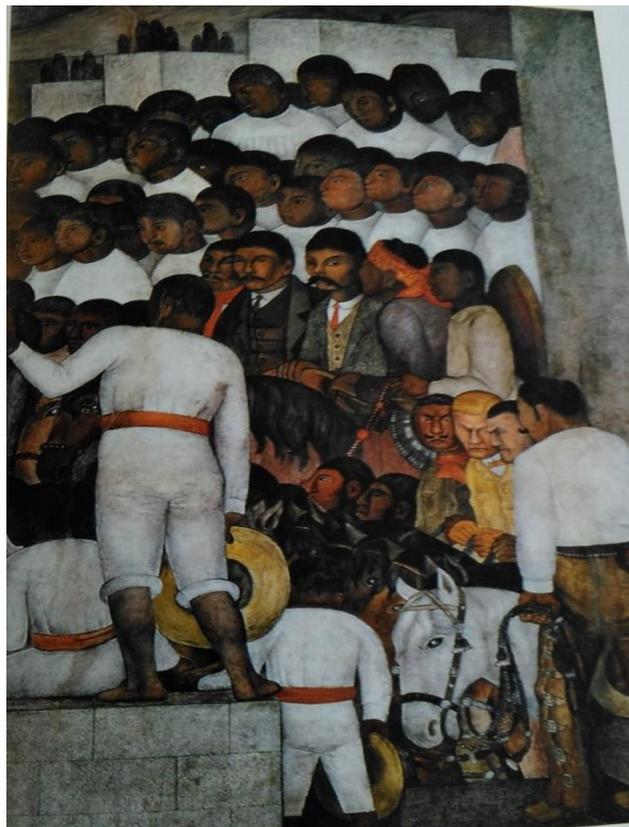
¹⁷Ejido Reforma Agraria: el ejido se creaba mediante la expropiación de tierras que excedieran los límites de la pequeña propiedad, y eran dotados a un grupo de personas para la explotación en común. El ejido es el representante de la revolución que propone la repartición de tierras a los trabajadores.

Rivera usó la figura zapatista como signo contra el poder, por ello en 1930, vuelve a recurrir a su persona, para utilizarlo como símil de la lucha contra el colonizador en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca.

Imagen 22. *La dotación de los ejidos*, SEP. 1924.



Imagen 23. Detalle de Zapata en *La dotación de los ejidos*.



La figura y mensaje de Emiliano Zapata obedece al ideario que creó Rivera, en el que reafirmó las cuestiones que definen al líder, defensor de la reforma agraria y protagonista clave de la Revolución Mexicana. En la obra *Zapata líder*

agrario, que consiste en un mural transportable que realizó Rivera, presenta al revolucionario dirigiendo a las huestes de campesinos rebeldes que portan armas improvisadas, incluso herramientas agrícolas. Con las riendas de un majestuoso caballo blanco en la mano, Zapata se yergue triunfal al lado del cadáver de un hacendado. Paradójicamente, los periódicos mexicanos y estadounidenses solían vilipendiar al líder revolucionario, tildándolo de bandido, Rivera lo inmortalizó como héroe y glorificó el triunfo de la Revolución con una imagen de venganza violenta pero justificada. (Web: Espina roja, 2013).

Imagen 24. *Zapata líder agrario*, MoMA.1931.



El mural transportable *Zapata líder agrario* fue una obra para la coleccionista y mecenas Abby Aldrich Rockefeller. Para su ejecución se inspira en un tablero anterior de la serie mural que Rivera pintó en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, la capital del Estado de Morelos en México. Originario de ese estado, Zapata encabezó campañas, como ya hemos señalado, a favor de la reforma agraria,

incluyendo la lucha por reorganizar la industria azucarera de la región para convertirla en un sistema de cooperativas. En la imagen de Rivera, el rebelde porta el tipo de machete usado para cosechar la caña de azúcar, una clara referencia a las metas revolucionarias de Zapata y al producto agrícola más importante de Morelos. (Cardoza, 1992:196).

Vestido como humilde campesino, con camisa y pantalones blancos de manta y calzado con huaraches, el retrato de Zapata que pinta Rivera se aleja de otras efigies divulgadas por la prensa popular y por el propio revolucionario. Experto jinete, Zapata solía presentarse como charro¹⁸, vaquero cuyo traje deslumbrante, pantalones y chaqueta ajustados con botonadura y ornamentación de plata, revelaba un estatus social elevado en México. La visión de Zapata, propuesta por el pintor, es la de un humilde campesino, comprensivo y la de un héroe popular dedicado de manera incansable a los trabajadores agrícolas despojados de México.

Rivera enaltece la historia mexicana y a Zapata en esta obra, al vincularla a la grandeza de la tradición artística europea. El corcel, cuyo jinete, Zapata, acaba de descender de su montura, comparte el color y la presencia imponente de los caballos que Paolo Uccello pinta en *La batalla de San Romano*, obra de principios del siglo XV que Rivera estudió entre 1920-1921, durante su estancia en Italia. Concomitancias visuales entre Zapata y el caballo, en términos de escala y color, han dado pie a que algunos comentaristas supongan que el animal pertenece al revolucionario, cuyo caballo, en realidad, era negro. (Web: Espina roja, 2013).

Rivera reinventó con frecuencia la imagen de Zapata para fines didácticos. A menudo se inspiró en fotografías e imágenes del revolucionario que la prensa divulgó ampliamente, modernizando así su práctica mural al integrar las nuevas formas visuales, como el arte fotográfico. Dirigidos al gran público de diversas edades, clases sociales, económicas y nacionalidades, los retratos del revolucionario que pintara Rivera aparecieron en medios muy diversos, que van desde las series monumentales de murales hasta litografías e ilustraciones de libros.

¹⁸ Charro: el charro, en México, es un jinete, que realiza a lomos de un caballo un conjunto de destrezas, habilidades ecuestres y vaqueras

Sí *El Abrazo* fue el culmen del ideograma de la hoz y martillo, la máxima de las ideas de Zapata, no era otra que la lucha armada en México para liberar al país de la opresión. El mural que representa este concepto es *El Arsenal*, donde plasma a la perfección el pensamiento revolucionario de Emiliano Zapata.

Imagen25.El Arsenal, SEP. 1928.



Diego Rivera pintó esta obra en 1928, dentro del ciclo político revolucionario. En ella retrató a varios de sus amigos, entre ellos al artista David Alfaro Siqueiros, al comunista cubano Julio Antonio Mella, a la fotógrafa Tina Modotti y a su compañera y artista Frida Kahlo. Es un claro exponente de los vínculos existentes entre el Estado, el artista y su obra, ya que esta pintura es el reflejo de una revolución proletaria en la que los mexicanos pertenecientes a la clase trabajadora se levantan en contra del Estado, defendiendo sus intereses de clase, y usando armas que los amigos de Diego Rivera les están proporcionando. *El corrido de la revolución* sigue un esquema que relata el proceso revolucionario; comienza con el mural *La entrada a la mina*, continúa con *El abrazo* entre campesino y trabajador urbano, *La lucha por la liberación del peón*,

El entierro del obrero, para finalizar con la toma de las armas en el *Corrido de la Revolución Proletaria*. El mural no representa un hecho histórico constatable, un programa futuro de cómo se desarrollará la revolución.

4.4.El primero de Mayo.

La solidaridad obrera y el compromiso con el proletariado por parte de Diego es innegable. El trágico acontecimiento de 1887 de los Mártires de Chicago, un grupo de trabajadores que comenzó una huelga el 1 de Mayo por los derechos laborales, por la que fueron juzgados y sentenciados a morir en la horca. Este lamentable hecho provocó por parte del movimiento obrero la proclamación del día internacional de los trabajadores. Los hechos impactaron tanto al pintor que en el Patio de las Fiestas, compone *El mitin de Mayo*, formado por cuatro paneles que agrupan a un amplio número de personas. Se trata de una escena dinámica y animada, ya que cada figurante posee personalidad, incluso al estar de espaldas al espectador. El color dominante es un ocre oscuro, que destaca principalmente en las pancartas que portan los trabajadores que visten de blanco, realizándose un contraste visual. La escena recoge dos mítines, uno dirigido a los obreros y otro a los campesinos, siguiendo el *Leit Motiv* riveriano sobre la unidad de la clase trabajadora.

La pancarta principal es sujeta por dos niños pequeños, y se encuentra en el centro de la composición, apoyada sobre los dinteles de una de las puertas de acceso. El lema, con grandes letras en negro sobre fondo rojo, reza: “La verdadera civilización residirá en la armonía del hombre con la tierra y con sus semejantes” a ésta le acompañan otros lemas más pequeños: “Paz, tierra, libertad y escuelas para el pueblo oprimido” y “La tierra es de todos”. La primera reivindicación sigue la línea de pensamiento de Vasconcelos, mientras que la segunda obedece a la lógica zapatista.

Imagen 26. Asamblea y mitin del primero de Mayo, SEP.1924.



Imagen 27. Detalle de la pancarta primero de Mayo.



Imagen 28. Desfile del 1º de mayo en Moscú, Colección Fomento Cultural Benamex, Ciudad de México.1956.



En el México de 1924, la sociedad estaba convulsa entre los sectores conservadores y reaccionarios contra los grupos comunistas; el poeta Witter Bynner, describió el 1 de Mayo mexicano:

Todas las tiendas estaban cerradas. La bandera de los trabajadores se veía por todas partes. Era una bandera roja con una franja negra en diagonal [...] el negro era una concesión a los sentimientos anarquistas que todavía tenían los obreros [...] (Marnham, 1999:227)

Diego dedicó una última pintura de caballete al desfile del 1 de Mayo en la URSS. Se inspiró entonces en una manifestación que contempla en Moscú, a donde acude al final de su vida con motivo de su enfermedad. En su estancia en el país soviético, siguió reafirmando su compromiso con el socialismo.

4.5.El marxismo en el mural.

La relación del muralista con el Partido Comunista de México es compleja, aun para los especialistas en su obra. De inicio estuvo marcada por discusiones políticas y sobre qué estrategias llevar para empoderar a la clase trabajadora. En sus años de militancia pasó por una renuncia en 1925, una readmisión, la expulsión en 1929 a petición de su amigo Wolfe y la vuelta al partido en 1955 por petición propia. La autora Raquel Tibol intentó definir al genio, como “*Zapatista, leninista, nacionalista, antiimperialista, comunista, trotskista, almazanista, panamericanista, lombardista*¹⁹, *estalinista*”, así como “un luchador por la paz”. (Von, 1980).

¹⁹ Lombardista: el Partido Popular Socialista fue un partido político mexicano fundado por Vicente Lombardo Toledano en 1948, fue promotor del sindicalismo revolucionario mexicano, aunque su política de oposición fue definida por los historiadores como “paraestatal”, estaba controlada por el Estado.

Imagen 29. *El México de hoy y mañana*, Palacio Nacional de México. 1934-1935.



Imagen 30. Detalle de Karl Marx.



Para este apartado solo nos centraremos en el mural *México de hoy y mañana* (1934-1935), que muestra el estado del país en los años treinta. Rivera crea una imagen del futuro, bajo los auspicios del comunismo dirigido por las ideas de Karl Marx en su obra *El Capital*. La imagen se enfoca en los trabajadores y en las personas cotidianas, sus vidas y la discriminación que enfrentan. En la sección derecha del mural, unos trabajadores en huelga luchan por sus derechos; también, hay un hombre corriente que da un discurso a sus iguales, en la sección izquierda vemos a dos trabajadores, uno de ellos porta el citado libro de Marx. Rivera representa en sus murales, el trabajo, el comunismo, la desigualdad y la oposición al capitalismo. En ese tiempo y en este mural se define como comunista declarado, por ello, inserta en el mural muchas de sus convicciones políticas, la imagen de Karl Marx, es un elemento vertebrador del discurso que funciona como símbolo del comunismo pasado y futuro. El filósofo se dirige a un grupo de trabajadores que se dan la mano mostrándoles la utopía comunista futura. (Fernández, 1994:36).

La alegoría que representa la imagen de Karl Marx y su texto, señalan el camino al mundo nuevo, al mundo idílico. El texto expone:

Toda la historia de la sociedad humana hasta el día es una historia de lucha de clase... Para nosotros, no se trata precisamente de transformar la propiedad privada, sino de abolirla: no se trata de esfumar las diferencias de clases, sino de la destrucción de éstas; no se trata de reformar la sociedad actual sino de formar una nueva.

(Detalle del texto de Karl Marx).

El mural *México de hoy y mañana* se integra dentro del conjunto *Epopéya del pueblo mexicano*, que fue otro encargo de Vasconcelos para el Palacio Nacional de México, entre 1929-1935. En este mural los conceptos del materialismo histórico y la propia concepción de la historia de Diego son los motivos principales para elaborar el discurso estético. Su obra es contraria a la filosofía de los maestros europeos, *El arte por el arte*²⁰, que manifestaron Matisse o incluso el

²⁰El arte por el arte: es un principio de la estética idealista del filósofo Immanuel Kant, que desarrolló en su obra la *Crítica del juicio* de 1790, está tesis fundamento el individualismo en las artes.

propio Picasso, que promulgaban un arte solo con sentido estético y sin contenido político.

El México de hoy y mañana tiene relación con los postulados del realismo socialista²¹, que fueron aprobados por el Partido Comunista de la Unión Soviética e incorporados a la política oficial del gobierno soviético, tras la realización en 1934 del Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos. El documento establecía los parámetros metodológicos y estéticos a los que debía atenerse toda producción artística dentro de la Unión Soviética. A partir de entonces, cualquier posibilidad de independencia relativa a la cultura y al arte en relación a la política oficial, quedaba severamente cuestionada. Esta situación de subordinación se producía en tiempos en que la Tercera Internacional comenzaba a abandonar la táctica de clase contra clase, para pasar a volcarse a la conformación de frentes populares, generando efectos significativos en el proceso de construcción de una cultura proletaria.

Se entiende que en la obra *México de hoy y de mañana*, se hace referencia a un futuro donde la revolución continúa a un régimen socialista inspirado en el marxismo, cuya victoria daría la igualdad social entre obreros, soldados y campesinos.

4.6 El capitalismo y el comunismo.

Rivera formuló un relato con una visión moderna de la historia, explicando el sistema social imperante en el pasado, las actividades revolucionarias de la vida independiente que desembocaría en el presente, y la expectativa del triunfo del proletariado para el futuro.

²¹Realismo Socialista: Fue un modo de expresión artística que trata de realizar obras en las que se ensalza y potencia la figura de los desposeídos y se muestran las realidades ocultas de la sociedad, de la forma más real y fiel a los fenómenos empíricos, a su vez se dan unos valores y unas pautas de actuación al observador, estableciéndose así el arte al servicio de la revolución.

Imagen 31. *El Hombre en el cruce de caminos*, Rockefeller Center. 1934.



Imagen 32 y 33. Detalles de Charles Darwin y John D. Rockefeller.

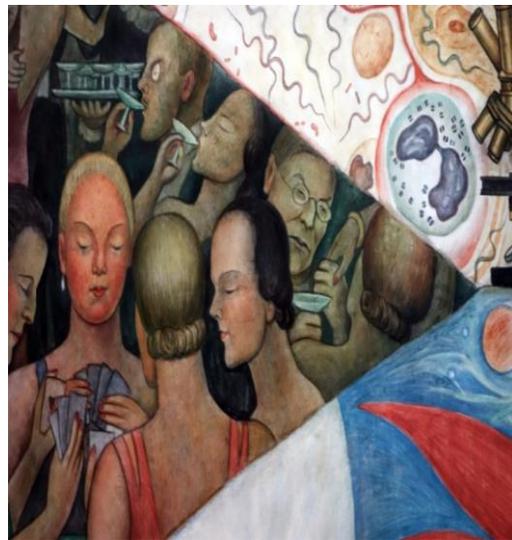
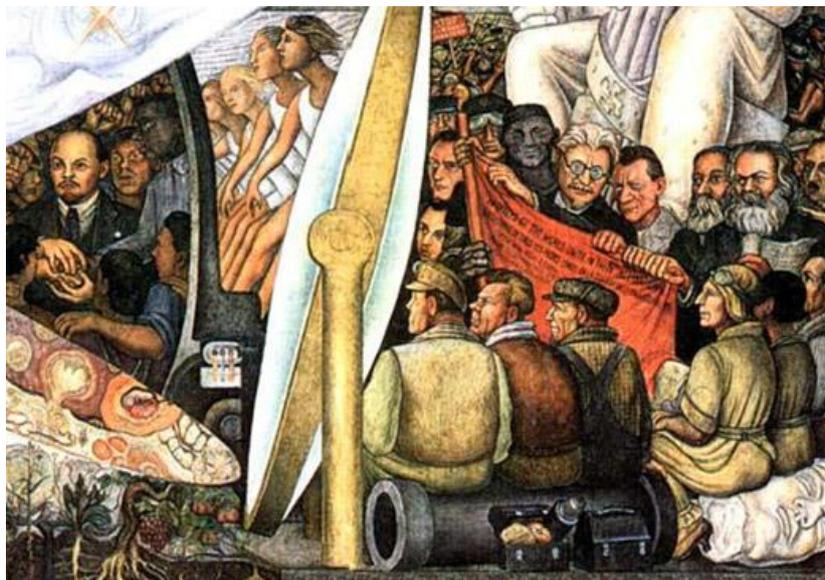


Imagen 34. Detalle líderes comunistas.



El hombre en el cruce de caminos, es un mural realizado en 1934 por encargo de Nelson Rockefeller (quien compartió su afición por el coleccionismo de arte herencia de su madre Abby Aldrich Rockefeller), para su edificio el Centro Rockefeller de la Radio Corporation of America (RCA) de Nueva York. La obra fue mandada a destruir por el mismo Nelson por su contenido comunista. Rivera realizó una segunda versión, con algunos cambios, para el Palacio de Bellas Artes en México que sí se conserva.

La idea del mural era representar a la humanidad, en este caso, el protagonista es el obrero industrial que domina el centro de la composición. Los personajes históricos en este mural están acompañados del proletariado, no son protagonistas. El obrero viste una camisa de algodón y un overol o mono de trabajo, mostrándose la composición cargada de múltiples elementos visuales de corte místico y político. Lo visual y lo conceptual vuelven a ser una máxima en la obra de Rivera.

Al obrero situado en el centro del esquema le atraviesan a sus espaldas dos grandes elipsis, encarnando el concepto neoplatónico de macrocosmos y microcosmos. Una elipsis de izquierda a derecha comprende símbolos del universo como el Sol, la Luna y la nebulosa de galaxias; la otra posee la vista de organismos celulares a través del microscopio que también aparece representado. El obrero tiene un centro de control con un panel y palanca para manejar la maquinaria, un armazón de cobre que podría representar el motor que hace que las cosas marchen. Le acompañan un aislador de electricidad, un depósito de agua o petróleo y un instrumento circular que realiza mediciones, de lo que podríamos entender que el hombre controla el sistema de riego que permite que las cosechas salgan, las diferentes plantas se encuentran en la parte baja del mural.

Bajo el controlador del universo se encuentra un orbe que guarda en su interior partículas atómicas. La esfera está sujeta por una mano de gran tamaño, a la que Rivera denominó “la mano del poder mecánico”. Toda esta carga de imágenes nos escenifica la relación del hombre con los conceptos de ciencia, medicina, agricultura e industria.

La política está presente en el mural y se puede trazar una línea que marca dos mitades, dos sistemas opuestos; a la izquierda el capitalismo y a la derecha el mundo ideal tras la revolución bolchevique. Son dos atmósferas totalmente encontradas, el mundo del capitalismo manifiesta su creencia en la guerra, los tanques, aviones y soldados equipados con mascarillas, bayonetas y un lanzallamas que traza una línea de fuego ascendente. Bajo esta escena se enmarca una manifestación en Wall Street, reprimida por la policía, mientras los capitalistas están de fiesta, bebiendo, fumando y jugando a las cartas, y en la que el millonario John D. Rockefeller Jr. está representado con una copa de cóctel en la mano, trasmitiendo una sensación de despreocupación de los ricos y burgueses, más preocupados en acumular dinero, que en los problemas de los menos favorecidos.

Rivera opinaba al igual que Marx, que dentro del sistema capitalista, a diferencia de anteriores sistemas como el feudal, se podría dar un desarrollo de la ciencia y la tecnología de forma casi revolucionaria, pues la burguesía necesitaba constantemente desarrollar las fuerzas productivas. El propio Karl Marx admiraba a Charles Darwin y le dedicó su obra *El Capital*, estableciendo los seguidores del marxismo que de la misma forma que Darwin había descubierto las leyes del desarrollo de la naturaleza orgánica, Marx había mostrado las leyes del desarrollo de la historia humana. Por ello, Rivera representa la imagen de Darwin junto a un aparato de rayos X que identifica los avances científicos que demuestran la evolución humana; el científico mira directamente al espectador y nos señala la relación entre el hombre y el mono.

En la parte superior del mural se enfrentan dos ejércitos. A la izquierda los aviones de guerra sobrevuelan a las tropas enmascaradas, mientras que a la derecha los proletarios rusos, con actitud desafiante, ondean sus banderas rojas mientras desfilan con motivo del Primero de mayo, con la Plaza Roja de fondo.

Una posible interpretación es que el capitalismo utiliza al pueblo como herramienta sin tener en cuenta el valor de la vida y los envía a morir para mantener sus intereses, mientras que en el socialismo éste es el protagonista del cambio social y participa del mismo. En el mundo socialista encontramos la idea

contraria, el dirigente soviético Vladimir Ilich Uliánov, conocido como Lenin, se conjura con un soldado anglosajón, un muchacho negro y los obreros, hombres y mujeres de distintas nacionalidades que aluden a la solidaridad internacionalista. A la derecha le acompaña una imagen de unos juegos deportivos, de una carrera de atletismo, el deporte siempre como un símbolo de progresión en la URSS, donde su práctica y fomento eran constantes (Fernández, 1994:33). Observamos en la parte comunista una asamblea en la Plaza Roja del Kremlin encarnada por Marx, Engels, Trotsky y Bertram D. Wolfe que hacen un llamamiento a la cohesión del proletariado mundial. En ambos lados se encuentran dos grandes lentes que hacen las veces de lupa para seguir la historia, conocer su tiempo y sus hechos históricos.

5. CONCLUSIONES.

El fin de este trabajo ha sido realizar una aproximación al universo político de Diego Rivera. El muralista no solo aportó una serie de directrices y comandas políticas a través de su pintura, sino que también dotó al pueblo mexicano de la posibilidad de tener un sujeto histórico que había sido arrebatado por la cruz y la espada de los colonizadores, que durante siglos fundaron un sistema represivo de aculturación sobre el pasado indígena del país.

El elemento de construcción para la interpretación política de los murales no es el pasado prehispánico, el cual se ha tenido en cuenta, obviamente, sino la historia nacional e internacional que se desarrolló en el siglo de las revoluciones: el tiempo decimonónico fue la época del Realismo de Courbet y Daumier que sentaron las bases del primer arte de corte social, alejándose de los gustos burgueses. El siglo XIX es la era del *Manifiesto Comunista*, el texto no constitucional que quizás mayor importancia tenga en la historia de los derechos humanos y laborales. La historia de este siglo desemboca, al contrario de lo que pensaba Karl Marx, en la primera Revolución Socialista del mundo, en un país poseedor de grandes recursos como México que fueron esquilados por el colonialismo primero y luego por el imperialismo. Por ello el pueblo se levantó en armas contra sus patronos y caciques, culminando una *vendetta* histórica nacida en tiempos de Cuauhtémoc. Así, en los orígenes del siglo XX, tenemos una primera Revolución campesina contra el sistema de explotación feudal y solamente siete años después, en 1917, al otro lado del globo, en la antigua patria rusa, los bolcheviques, una vanguardia política de hombres y mujeres de clase trabajadora toman el poder de Rusia. Liderados por Lenin terminan con el mandato de la monarquía Romanóv, eliminando al Zar Nicolás II. De todo este contexto político nacerá la obra de un artista revolucionario en todos los sentidos, revolucionario para las artes y comprometido con la Revolución. Diego Rivera encarna a la perfección al artista involucrado.

En su larga trayectoria como muralista podemos establecer una relación entre el poder de la palabra y la imagen, que se proyectan en el cerebro humano. Rivera no solo se valió de los iconos comunistas para llevar el mensaje al campesinado y

al obrero de cómo debían organizarse contra la explotación capitalista, sino que además realizó un sincretismo cultural, tomando los elementos iconográficos del cristianismo que están inculcados en el pueblo mexicano por el adoctrinamiento sufrido a manos de la Iglesia Católica en los países del continente americano. Para reformular a estos personajes bíblicos, los doce apóstoles, por ejemplo, se convierten ahora en hombres y mujeres protagonistas de la pintura, donde defienden el cambio social y el orden político del país. Incluso podríamos aventurarnos que estos planteamientos llegaron a influir años después en el movimiento de la Teología de La Liberación, ya que el antiguo mensaje de opulencia y poder será transformado radicalmente por el mensaje de erradicar la pobreza.

Siguiendo el análisis de imagen y palabra, que no es otra cosa que la semiótica, el estudio de los diferentes sistemas de signos que permiten la comunicación, podríamos establecer que algunas de las imágenes de Rivera, tanto de forma individual como en relación, manifiestan una serie de ideas claras al espectador. Esta persona no tiene que ser ningún erudito en las artes, simplemente la posibilidad de ver frases escritas y símbolos, le generan pensamientos no abstractos en su mente. El instinto ordenará y clasificará estas imágenes proyectadas, pues no siempre el mensaje subversivo cala en el público, pero sí parece crear sensaciones de agitación al ver los frescos de Rivera.

El marxismo ha sido desde siempre una referencia en la obra de Rivera, tendríamos que puntualizar que su asunción del mismo, toma lugar en el momento en que el pintor regresa de Europa, después de haber ejecutado varias pinturas de caballete de corte vanguardista y cubista.

Rivera también filtra del marxismo algunos conceptos que también aparecen en su obra pictórica: la representación de la masa (el pueblo como actor de la historia); la prevalencia del interés común sobre el interés particular; el realce del signo ideológico (la hoz y el martillo) y la dialéctica de la historia, aunada a una concepción materialista de la historia, pero concebidas, de una manera muy general.

La concepción materialista de la historia es uno de los puntos centrales del marxismo. A partir de esta concepción, podemos también deducir, en sus obras, dos aspectos fundamentales del marxismo: la historia como proceso dialéctico, y la categoría de trabajo. (Rodríguez, 1992:141) Aunque Rivera no atiende la dialéctica histórica o inclusive filosófica de manera específica, como sí lo hizo Siqueiros el otro muralista mexicano. Sí podemos observar que al menos maneja una idea general del movimiento social o biológico, como expuso en la Capilla de Chapingo y en el caso de la materialidad de la vida y la categoría de trabajo, ya trabajada en la Secretaría de Educación Pública.

Principalmente, el muralismo riveriano está dominado por la dialéctica marxista, que define a la materia como el sustrato de toda realidad, sea concreta o abstracta (pensamientos). La historia del arte europea, generalmente, no profundizó si las ideas estéticas y políticas de Diego podían variar de un mural a otro. Suelen definir su arte como revolucionario, pero esta dimensión conceptual es más amplia, por ejemplo, si observamos los murales de la SEP. Los sujetos artísticos son la clase trabajadora que es participe del momento histórico junto a los políticos conservadores y los líderes revolucionarios. En éstos frescos las ideas políticas hegemónicas son las de Emiliano Zapata que perdurará hasta los murales de Chapingo. El referente político de Zapata se mantiene en *México de Hoy y mañana*, pero pasa a un plano histórico del pasado. El personaje que muestra un futuro prometedor es Karl Marx, quien explica la utopía comunista a los trabajadores. Solamente existió un giro al mensaje comunista y fue el guiño realizado a la Cuarta Internacional en el mural *El Hombre controlador del Universo*, donde Marx y Engels sostienen la bandera Trotskista de *La Cuarta Internacional*; sin embargo también se encuentra la figura de Lenin y tal y como dijo el propio León Trotsky:

Jamás imaginé que el autor de esas obras fuera un revolucionario que se halla bajo la bandera de Marx y Lenin [...] Ello me agradó infinitamente porque la fuerza de las grandes ideas se verifica en el hecho de que ellas atraen hacia sí todo lo que hay mejor en los diversos ámbitos de la creación humana.(Tibol, 2007:118).

Sostenemos lo siguiente sobre Diego Rivera, que su fuerza creadora era imparable. Siempre bajo las ideas políticas fue capaz de crear obras con

contenido. Sus vaivenes ideológicos debemos comprenderlos como un elemento enriquecedor de su obra, ya que sin sus viajes a España, Francia, URSS y los Estados Unidos, su producción pictórica se podría haber estancado. Para concluir, añadir que toda esta compilación de vivencias convierte al artista Diego Rivera, en un personaje indiscutible para la historia del arte; tal es el interés que genera, que cito las palabras siguientes:

“¡Que campo tan cautivador el de la historia del arte! ¡Cuánto trabajo aquí para un marxista!

LENIN.

6. BIBLIOGRAFÍA.

- Azuela, A. (1992). Rivera y una definición de arte proletario. En *Diego Rivera Retrospectiva* (136). Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, D.L.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I, La obra de arte en época de su reproductibilidad técnica*. Argentina: Taurus.
- Cardoza, L. (1986). *Diego Rivera: Los murales en la Secretaria de Educación Pública*. México: Secretaria de Educación Pública Dirección General de Publicaciones y Medios.
- Cardoza, L. (1992). Murales de Diego Rivera en México y en los Estados Unidos. En *Diego Rivera Retrospectiva* (196). Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, D.L.
- Fernández, J. (1994). *Arte Moderno y Contemporáneo de México. El Arte del Siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hamnett, B. (2001). *Historia de México*. Madrid: Cambridge University Press.
- Jaimes, H. (2015 Enero-Marzo). El espíritu vanguardista de Diego rivera: Los murales de Chapingo. *Revista Iberoamericana*. 256-257-264.
- Lozano, L. y Coronel, J. (2007). *Diego Rivera: Obra mural completa*. Hong Kong: Taschen.
- Kettenmann, A. (2000). *Diego Rivera 1886-1957: Un espíritu revolucionario en el arte moderno*. Madrid: Taschen.
- Mandel, E. (2013). *Introducción al Marxismo*. Madrid: Omegalfa.

- March, G. (1963). *Mi arte, mi vida*. México D.F: Herrero.
- Marx, K. (1844). *Manuscritos filosóficos y económicos de 1844*. Madrid: Ediciones Espartaco.
- Marnham, P. (1999). *Soñar con los ojos abiertos: una vida de Diego Rivera*. Madrid: Debate.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (1992). *Diego Rivera Retrospectiva*. AA. VV. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, D.L.
- Ramírez, R. (2013). Diego Rivera y las imágenes de lo popular nacionalismo en el nacionalismo cultural. En *Bibliografías Latinoamericanas*. Recuperado de: <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2013/no40/13.pdf>
- Rodríguez, I. (1992). Rivera y su concepto de la historia. En *Diego Rivera Retrospectiva* (141). Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, D.L.
- Sánchez, A. (1983). *Ensayos sobre arte y marxismo*. México: Grijalbo.
- Tibol, R. (2007). *Diego Rivera, luces y sombras*. Barcelona: Lumen.
- Tibol, R. (1974). *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tibol, R. (2002). *Los murales de Diego Rivera: Universidad Autónoma Chapingo*. México: Universidad de Chapingo.
- Tibol, R. (2008). *Diego Rivera: gran ilustrador*. México: Editorial RM: Museo Nacional de Arte.

- Von, J. (1980). Diego Rivera en el arte y la política. Consultado el 6 de Mayo de 2017, de <http://www.proceso.com.mx/128177/diego-rivera-en-el-arte-y-la-politica>

- Wolfe, B. (1972). *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana.

- Zapata, líder agrario, de diego rivera (2013). Consultado el 6 de Mayo de 2017, de <http://espina-roja.blogspot.com.es/2013/12/zapata-lider-agrario-de-diego-rivera.html>