

EL RETRATO DE DETROIT POR DIEGO RIVERA

Por Xavier Moysén

La segunda gran exposición que el Museo de Arte Moderno de New York dedicó a mostrar la obra de un solo artista, fue la presentada en diciembre de 1931; el homenajeado en esta ocasión fue Diego Rivera. La exposición anterior correspondió a Henri Matisse, digno representante del arte burgués. Rivera era, en cambio, un pintor socialista. Como corolario al triunfo alcanzado con la exposición Diego Rivera recibió la invitación formal, por parte de Edsel B. Ford y William R. Valentiner, para pintar los muros del *Garden Court* del Instituto de Arte de Detroit. Ford era el presidente del Colegio Directivo del Instituto y Valentiner fungía como director del museo.

La fama de Diego Rivera como pintor muralista estaba en ese momento en su cenit. En México había ya realizado la parte medular de su obra en un número considerable de edificios; mas también había trabajado ya en Estados Unidos, justo en 1931, en dos instituciones de San Francisco, California: la California School of Fine Arts y la San Francisco Stock Exchange; a las obras ejecutadas en los edificios de estas instituciones hay que agregar los siete tableros murales que pintó en New York, destinados a la exposición del Museo de Arte Moderno. Así pues, Rivera se encontraba en una situación excepcional dentro de su carrera; no obstante, no dejó de llamar la atención el porqué fue invitado a trabajar en Detroit, emporio industrial del capitalismo norteamericano, siendo el, como era por todos conocido, un pintor marxista; así lo mostraba la extensa obra que había ejecutado en México, sobre todo en los murales de la Secretaría de Educación Pública, en los cuales había atacado directamente a los que él consideraba los máximos representantes del capitalismo *yanki*, John D. Rockefeller, J. P. Morgan y Henry Ford.

Diversas razones se han menejado para explicar las causas posibles por las cuales a un artista anticapitalista, como Diego Rivera, se le permitió trabajar y exponer con éxito en Estados Unidos en la década de los años treinta. Según Bertram D. Wolfe, su biógrafo más confiable, la invitación para pintar en Detroit fue una consecuencia de los propósitos que se había trazado la Mexican Arts Association, Inc., tendientes a la "promoción de la amistad entre el pueblo de México y el de Estados Unidos, impulsando las relaciones culturales y el intercambio de las

artes".¹ La Mexican Arts Association Inc., que reunía a "gente importante" de las finanzas y de las artes, promovió la exposición de Rivera en New York. Sin embargo, el propio Wolfe deja entrever que existieron tres razones fundamentales para que Rivera trabajara en Norteamérica. La primera se refiere a la situación política en la que el artista quedó al ser expulsado del Partido Comunista Mexicano. La segunda está relacionada con el fracaso de su ambición artística de pintar en la URSS; en efecto, su ideal se vino abajo cuando en Moscú la burocracia de las artes rechazó sus proyectos para ejecutar un mural en el Club del Ejército Rojo, durante su estancia en 1927. La tercera razón se sostiene en el propio interés que el artista tenía, de tiempo atrás, para pintar el impresionante mundo industrial estadounidense, mundo diametralmente opuesto al mexicano.

Se argumenta también que Diego Rivera pudo trabajar tanto en San Francisco, California, como en Detroit, gracias a la política "de la buena vecindad", que a partir de 1927 iniciara el gobierno norteamericano a través de su embajador Dwight W. Morrow. "Las primeras manifestaciones (de la nueva política) se dan... con el contrato que Morrow hace con Diego Rivera para que éste decore el Palacio de Cortés" en Cuernavaca.² Como se ve, a la "política de la buena vecindad", obedecían también los propósitos de la Mexican Arts Corporation, Inc. Un argumento más fue originado por la enemistad política que por esos años guardaban David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera. Tras de calificar a éste de contrarrevolucionario, Siqueiros dijo que su colega había aceptado trabajar en los Estados Unidos debido a que era un "oportunist", que sabía acomodarse a toda situación que se le presentara al caso.³

Dentro de otro orden de cosas, el hecho de que Rivera trabajara en Norteamérica no dejó de ocasionarle incomprendiones, envidias y resentimientos por parte de sus colegas; la carta que José Clemente Orozco enviara al crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna, es más que elocuente al respecto, destila el mordaz sarcasmo que era propio de Orozco.⁴

¹ Wolfe Bertram D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*. Diana, México, 1972, p. 242.

² Alicia Azuela de la Cueva, *La obra mural de Diego Rivera y los cambios socio-económicos, 1920-1934*, tesis, Universidad Iberoamericana. México, 1974, pp. 124-127.

³ David Alfaro Siqueiros, "El camino contrarrevolucionario de Rivera", *New Masses*, N. Y., mayo 29 de 1934. Reproducido por Raquel Tibol en *Documentación sobre el arte mexicano*, Archivo del Fondo, núm. 11. México, 1974, pp. 53-64.

⁴ La carta fue reproducida por Luis Cardoza y Aragón en *Orozco*, UNAM, 1959, pp. 287-290.

Al parecer Diego Rivera no hizo declaración alguna, con la oportunidad que le era característica, sobre su presencia en los Estados Unidos. Sin embargo, en abril de 1933, publicó en Nueva York un artículo en defensa de sus murales de Detroit ante la amenaza de que fueran destruidos ⁵ y, en diciembre de 1935, contestó a David Alfaro Siqueiros en un extenso y furibundo escrito. ⁶ Siguiendo a Bertram D. Wolfe ⁷ se llega a la conclusión de que a Rivera en realidad lo que le interesaba sobre el país del Norte, era la posibilidad de pintar el mundo industrial que para él resultaba impresionante y digno de ser tomado como tema del arte del siglo xx. Rivera se había formado un ideal utópico sobre el futuro de América; por una parte guardaba una enorme admiración por el progreso de los Estados Unidos, pero a la vez era consciente de los valores de los pueblos hispanoamericanos. Definía a este continente como un realidad creativa que en el futuro habría de sacar “patrones culturales propios para reemplazar las imitaciones pálidas y divididas del arte del viejo mundo”, ⁸ mas esto habría de ser una realidad cuando se uniera el hombre técnico del Norte con el hombre artista del Sur; por ello, escribió en el mismo artículo: “. . . hoy día en vísperas de un florecimiento artístico, a través del genio del sur, que llega de las profundidades del tiempo, con el genio del norte, que llega de las profundidades del espacio, para producir una nueva expresión humana que habrá de nacer en la Gran América, en donde todas las razas se han unido para producir al nuevo trabajador (el artista).” Claro está que en esas vísperas él había desempeñado un papel importante con los murales de Detroit.

Las razones anotadas, no obstante la relatividad que encierran, ayudan a entender cómo fue posible que un marxista como Diego Rivera pudiera trabajar en un centro clave de la industria imperialista, como es Detroit. Ciertamente es que en la argumentación referida para nada se alude a una renuncia ideológica por parte del maestro, incluyendo lo dicho por Siqueiros, más tampoco se afirma nada en concreto sobre la persistencia de su postura política; pero hay algo de lo cual no se ha hecho mención

⁵ “Dynamic Detroit. An Interpretation”, *Creative Art*. New York, abril de 1933, pp. 289-295.

⁶ *Defensa y ataque contra los estalinistas*. Según Raquel Tibol el escrito de Rivera fue “publicado en el número 298 de la revista *Claridad*, de Buenos Aires, Argentina, en febrero de 1936. En México se dio a conocer en un folleto a fines de 1935”. Vid. Raquel Tibol, *Documentación . . .*, pp. 65-82.

⁷ *Op cit.*, pp. 226-40.

⁸ “Dynamic Detroit . . .”

alguna: de los serios inconvenientes y agrios ataques que se desataron por parte de ciertos grupos norteamericanos, cuando se le abrieron las puertas de Estados Unidos.

En los murales que ejecutó en San Francisco, no existe censura alguna al sistema político norteamericano. El mural de la Bolsa de Valores es una interesante decoración alegórica sobre las riquezas naturales de California y el carácter emprendedor de los hombres que las supieron explotar. Otro tanto puede decirse respecto a la original composición que Rivera ideó para el enorme mural de la Escuela de Bellas Artes; se trata de una elegía al hombre californiano, sea éste el empresario o el obrero, a ambos enaltece el artista al representarlos tras el supuesto andamiaje sobre el cual trabaja él mismo. ¿Quería decir todo esto que tanto la crítica al capitalismo *yanki*, como el reconocimiento a las conquistas alcanzadas por el socialismo, habían desaparecido de la conciencia política de Diego Rivera? ¿Se confirmaba que él era un "oportunista" adaptado a ese país, conforme a la acusación de Siqueiros? Sostener tales ideas no dejó de ser un cruel absurdo. La realidad fue algo que no se quiso aceptar de inmediato. Al no hacer ninguna declaración Rivera no se había comprometido, de ahí el contrato que Edsel B. Ford firmó con el artista. En los grandes muros del patio-jardín del Instituto de Artes de Detroit, Rivera pintó, como tema central, el retrato industrial de la gran ciudad, pero no renunció a retratar también a la sociedad de la misma, en especial a la clase obrera como fundamento básico. No deja de llamar la atención el hecho de que hayan ignorado este segundo retrato, aquellos que se han ocupado de esta obra. En último caso, el tiempo vino a demostrar la postura revolucionaria de Rivera, pues los murales de Detroit fueron la preparación o el antecedente de lo que vendría a continuación. Nada menos que en el centro vital del capitalismo norteamericano: el mural del centro Rockefeller, y sus consecuencias en la New Workers School.

Sin embargo, antes de los murales de Detroit hay una obra que Diego Rivera ejecutó en 1931, en Nueva York, para su exposición en el Museo de Arte Moderno; obra en la cual la crítica contra el sistema norteamericano es más que evidente. Se trata del panel pintado al fresco y titulado: *Bienes congelados*. Este trabajo excepcional por la sorprendente uniformidad de luz que tiene y el hábil manejo de la perspectiva que presenta, y que recuerda los mejores logros de los italianos del *quattrocento*, muestra la cruda realidad de la conformación social de Nueva York en lo que concierne a los desheredados y como consecuencia de la

depresión de 1929, éstos aparecen comprimidos por el poder del capital, entre el peso aplastante de los gigantescos edificios y las bóvedas subterráneas de seguridad que atesoran los valores congelados de los ricos (figura 1).

De manera semejante a como procedieron los artistas italianos del Renacimiento se comportaron, en buena medida, los pintores que abrieron el ciclo del muralismo mexicano contemporáneo. Se interesaron como aquéllos, por el planteamiento y solución de problemas tanto teóricos como técnicos relacionados con su profesión. Y como hombres de su tiempo no soslayaron los grandes cambios y conflictos por los que atravesó la sociedad a que pertenecían, en una dimensión que va de lo nacional a lo universal. Así, por ejemplo, para Siqueiros el ejercicio de la pintura no fue el ocuparse únicamente de los problemas sociales de los que le tocó ser espectador y actor; a él le inquietó, a lo largo de su activa existencia, asumir el papel de un teórico preocupado por aprovechar las posibilidades que los productos industriales ponían a disposición de los artistas. Siqueiros es el gran teórico de la pintura mural del siglo xx, como José Clemente Orozco fue el humanista capaz de mostrar las encrucijadas en las que se movía la existencia misma del hombre. Orozco representó, a su manera, una conciencia filosófica sobre el mundo de su época. Por su parte Rivera observó una curiosidad nada común entre los trabajadores del arte, sobre el orbe en el que le tocó actuar; curiosidad inquisitiva en relación con la industria, la ciencia y lo social. Los tres fueron capaces de interpretar con pasión, interés y profunda preocupación, el periodo histórico que les correspondió vivir; lo hicieron a semejanza de los maestros del Renacimiento, a quienes tuvieron por modelo.

Se ha anotado ya que el tema adoptado por Diego Rivera para los murales del Instituto de Arte, fue el *Retrato de Detroit*. Como en el caso de sus obras anteriores tuvo que sujetarse a las condiciones existentes del edificio; antes de abordar el trabajo el maestro se documentó, vieja costumbre en él, visitando durante tres meses diversas instalaciones industriales —tales como las fábricas Ford de autos y aviones, las factorías Chrysler, los laboratorios Parke-Davis, los Michigan Alkali, etcétera. De los estudios previos queda una extensa documentación consistente en dibujos, acuarelas y apuntes. En relación con las visitas hay un hecho importante que anotar: en cada factoría a la que llegaba Rivera, gustaba de charlar con los obreros, entre los que había un número considerable de compatriotas; hablaban sobre temas relacionados con sus labores, organización, horarios y condiciones sociales; conviene recordar

que las condiciones de trabajo no eran las óptimas en esos años en la industria norteamericana, pese a los trágicos sucesos de Chicago. En el mural del lado norte Rivera incluyó los retratos de algunos de los obreros con quienes hizo amistad.

Obligado por la arquitectura del patio, Rivera dispuso los cuatro espacios a pintar en grandes secciones murales que se organizan en torno a una banda horizontal, dispuesta a menera de friso. El tema central es el de la industria automotriz, mas hay otros relacionados con éste, tales como el de la industria químico-farmacéutica; las riquezas naturales del Estado de Michigan, la presencia de las razas del mundo y la del obrero en cuanto a clase social asalariada. El conjunto ofrece al espectador un cabal *Retrato de Detroit* (figuras 2 a 5).

Pintada con el minucioso conocimiento de un científico, la banda central o friso, muestra los grandes recursos naturales de Michigan; desde los minerales de muy variadas clases, hasta los grandes lagos y corrientes fluviales “que ofrecen facilidades para la cómoda transportación de grandes cantidades de materias primas y productos terminados...”, sin olvidar, por supuesto, la riqueza agrícola. Todo lo representado en esta banda, que lleva un movimiento ondulante, parte “de la idea de la célula-germen... este germen (un niño, no un embrión) está envuelto dentro del bulbo de una planta que envía sus raíces hacia la tierra...”⁹

El asunto principal de los murales de la parte superior, lados norte y sur, guarda cierta relación con el del friso. Las cuatro razas principales de la tierra —la amarilla, la negra, la blanca y la roja, allí presentes simbólicamente a través de grandes desnudos femeninos— indican que en la actividad fabril de Detroit intervienen hombres provenientes de todos los confines del mundo, como de idéntica manera a las fábricas llegan productos no elaborados de las lejanas regiones que representan esas mujeres. En la parte central de los murales surgen de las faldas de unos volcanes unas vigorosas manos con un variado simbolismo: unas se refieren a los esfuerzos del hombre para dominar a la naturaleza; otras portan los minerales extraídos de las entrañas de la tierra; algunas llevan por significado la fuerza y el coraje de los obreros en favor de sus derechos de clase; otras, por el contrario, denotan estados de angustia o placidez. El magnífico diseño de las manos y su concepción monumental, no deja de recordar las que Rivera realizara años atrás en Chapingo.

⁹ Esta cita, como la anterior y las subsiguientes que no indiquen lo contrario, proviene de “Dynamic Detroit...”

Los murales de los lados este y oeste, que se relacionan en altura con los de las razas, llevan otra temática, obligada por la estructura del edificio. En el lado este dos mujeres desnudas portan entre sus brazos productos del campo: trigo y frutos de la región. El mural del oeste, seccionado en tres partes, fue dedicado a la fabricación y destino de los entonces famosos trimotores Ford: aviones que lo mismo servían para fines pacíficos, como el transporte de pasajeros, que para actividades bélicas. En ambos aspectos Rivera hizo hincapié, por ello fue que pintó en debida correspondencia dos pequeños tableros: uno con una blanca ave que vuela entre girasoles, los que se asemejan a los motores de los aviones; en el otro aparecen un halcón que agrede y asesina a indefensas aves. Rivera no vio con simpatía la fabricación de los trimotores; para él representaban una fuerza negativa, con una destructividad que no encontró en los automóviles, débese a eso que con mayor énfasis se ocupó del carácter agresivo de los mismos (figura 3).

Los grandes temas de la pintura de todos los tiempos, se han tomado de aquello que es lo característico de la época a que corresponden las obras mismas. ¿Quién puede explicar la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, fuera del contexto humanista que le es natural? ¿Cómo entender a Jaques Louis David si se le desconecta de su realidad histórica? Otro tanto se podría decir respecto al Goya de los *Desastres de la guerra*. Parte importante de la producción picasiana es una congruente consecuencia de este siglo de búsquedas y encuentros que han llevado al hombre a realidades trascendentes en lo político, en lo científico y en lo social. Intérpretes veraces de su época, a través de los temas que han elegido, eso han sido ciertos artistas con sus creaciones. El mundo industrial del siglo xx, en una de sus producciones mayores que es la de automóvil, fue elevado a la altura de tema artístico por Diego Rivera en los muros norte y sur del *Garden Court*; con ello incluyó a ese mundo, dentro de las obras maestras de la pintura universal.

Antes de pasar al análisis de los murales, no encuentro nada mejor como preámbulo que transcribir las siguientes líneas debidas a Justino Fernández (Rivera se ha conmovido ante la)

indudable belleza, de las máquinas y de la vida industrial... (con lo cual probó) su capacidad poética, pues allí donde el hombre vulgar no vería sino el mero aspecto utilitario. El artista ha visto un conjunto de formas vitales y de formas mecánicas funcionando en armonioso conjunto... ha sido capaz, inclusive, de proyectar su propia sensua-

lidad a las máquinas . . . de hecho se trata de la humanización de la máquina, gracias a la capacidad poética del artista.¹⁰

El mural del lado norte tiene por tema la fabricación de los motores de automóviles. Ante el espectador se muestra una ambiciosa visión de conjunto sobre una compleja realidad mecánica. La fuerza de un infierno industrial está allí retenida; el fuego de los grandes hornos de fundición con su luz rojiza da al ambiente una impresionante iluminación. En medio de un orden técnicamente establecido, aparecen motores eléctricos de todos tamaños y complejas maquinarias para el corte y perforación del acero. De un extremo a otro se tienden extensas bandas transportadoras que, como serpientes metálicas, parecen moverse. Pesadas grúas y taladros de altas velocidades, producen un ruido ensordecedor que se puede percibir a través de las pinturas. Un conjunto de gigantescas máquinas, que se levantan como torres, le recordaron a Max Kosloff los famosos atlantes de Tula. En medio de ese mundo de estructuras metálicas los hombres aparecen integrados como un engrane más de las máquinas; pareciera que forman parte de las mismas; las posturas que adoptan sus cuerpos diríase que obedecen a los ritmos mecanicistas de los aparatos allí reunidos. Resulta dramática la pequeñez de esos hombres al lado de las impresionantes y poderosas máquinas que ellos mismos han levantado.

Diego Rivera fue un artista de sólida formación académica, debido a ello los principios estéticos de la sección áurea aparecen como una invariante en sus obras. Así en este mural, la sección áurea rige la composición del mismo. Y de igual manera la perspectiva clásica desempeña un papel primordial para indicar, ópticamente y en distintos niveles, la profundidad de la factoría, donde se pierden tanto el hombre como las máquinas. Debido al empleo de la perspectiva clásica los primeros planos adquieren especial importancia; como ejemplo de lo dicho, un primer plano, en este caso, queda indicado por los rítmicos cuerpos de los obreros que manejan los monobloques de los motores. Todo cuanto Rivera había aprendido de los maestros del Renacimiento lo puso en juego aquí; se diría que les rindió un tributo, que saldó un compromiso contraído años atrás en Italia. Pero hay algo más, actualizó sus enseñanzas al aplicar sus principios al mundo moderno de la tecnología (figura 4).

¹⁰ Justino Fernández, *Prometeo*, p. 123.

El color en este mural es otro de los aciertos del maestro. Ya se ha indicado la presencia de los rojos en la fuerza infernal contenida en los hornos de fundición, hay que agregar las delicadas veladuras que señalan tanto las emanaciones de gases como el humo. En ese ambiente, en el que la luz del día nada tiene que ver, la gama empleada de grises, azules y verdes da al ambiente un carácter del todo convincente; así los tonos azul-verdoso definen grotescamente las maquinarias; un tono anaranjado permite que sobresalgan, de una escena grisácea, los rostros espectrales de los obreros.

Para el ojo atento del observador no escapa que todo el trabajo pesado de la fabricación de motores se debe únicamente al esfuerzo y responsabilidad de los obreros. En el mural no figuran los capataces o inspectores, mucho menos los capitanes de la gran industria. Se trata de un mundo de obreros desempeñando un trabajo organizado para hombres y máquinas.

En el muro del lado sur Rivera se ocupó del ensamblaje y acabado de los automóviles. En relación con el mural anterior la estructura de la composición no varía; se mantiene la sección áurea, aunque sí introduce novedades que están más en relación con el arte contemporáneo que no así con el del Renacimiento; puede afirmarse que Rivera en este mural introdujo todo cuanto sabía sobre la pintura del pasado y la moderna. Mantiene, por ejemplo, el empleo de la perspectiva clásica, mas introduce una composición armada a base de recuadros que en adelante habrá de ser típica en él; este recurso, que tiene su origen en su pintura cubista, le permitió la simultaneidad de visiones para mostrar diversos aspectos de las enormes salas donde se arman los chasis y carrocerías. Con idéntica fortuna a la del muro anterior, resuelve los problemas que le presentan las serpeantes bandas que transportan un sinnúmero de accesorios. Las bandas y poleas adquieren un vertiginoso movimiento gracias a los motores y complejas maquinarias eléctricas (figura 8). En este ambiente de trepidante energía, la figura del hombre se confunde entre las máquinas. Todo cuanto el artista aprendió durante sus recorridos por las factorías quedó de manifiesto en estos murales, elevó así a la categoría de gran arte el mundo industrial de la primera parte del siglo xx (figura 5).

Diego Rivera mostró ante la compleja realidad mecanicista que llevaba a los murales, una admiración sólo comparable a la que le había suscitado el enfrentarse a la realidad mexicana, después de su prolongada experiencia europea. En el citado artículo de *Creative Art*, Rivera

escribió que encontró a las máquinas “tan bellas como las obras maestras del antiguo arte precolombino de América...”; así se entiende que en el mural del sur haya pintado una enorme máquina que, cual monstruo moderno de impresionante aspecto, recuerda a *Coatlícue*, la antigua diosa mexicana de la vida y la muerte (figura 7). La inclusión y la importancia dada por Rivera a esta máquina, en buena medida recreada por él, no es nada accidental, sino todo lo contrario, si se tienen en cuenta las ideas del artista respecto a la Unión Americana del Norte industrializado con el Sur artístico. Tal idea riveriana quedó definida plásticamente en 1940, en el mural realizado para el San Francisco Junior College. Allí retomó el tema y entre los muchos símbolos que utilizó para indicar la unión entre las Américas, dispuso una doble imagen escultórica: una mitad corresponde a una máquina y la otra nada menos que a *Coatlícue*.

El manejo del color en el mural del sur fue aplicado tomando en cuenta los diversos aspectos que el artista representó, mas sin romper la armonía del conjunto. En cuanto al contenido social hay novedades; aquí los obreros desarrollan sus actividades bajo la presencia inquisitiva del capataz y ante las miradas curiosas de un público impertinente, el cual visita los talleres bajo la guía de un clérigo. Si en el mural del norte Diego Rivera incluyó varios retratos de trabajadores a quienes conoció personalmente, en éste pintó, a la manera renacentista, dos retratos magníficos: los de Edsel B. Ford y William R. Valentiner (figura 6). El primero asumiendo el papel de mecenas de la obra, mientras que el segundo figura como el sabio consejero de un señor del siglo xx.

Intencionalmente he dejado para el final los cuatro tableros que Rivera ejecutó en los extremos de la parte superior de los muros norte y sur; los cuatro están relacionados con otras industrias instaladas en el área de Detroit, mas cargan un trasfondo crítico, razón por la cual se desencadenó una serie de violentas controversias que llegaron hasta el extremo de amenazar con la destrucción de los murales, por parte de un sector reaccionario de la ciudad. El primer tablero se ocupa de la industria química dedicada a fines bélicos, es por ello que “los ingenieros están produciendo gases para la guerra” y explosivos para las bombas, mismas que serán transportadas por los trimotores Ford que en el muro siguiente aparecen (figura 9).

El segundo mural fue el que levantó mayores protestas por la evidente doble intención temática que el artista puso en él (figura 10). Según sus propias palabras la pintura “representa a unos científicos, quienes

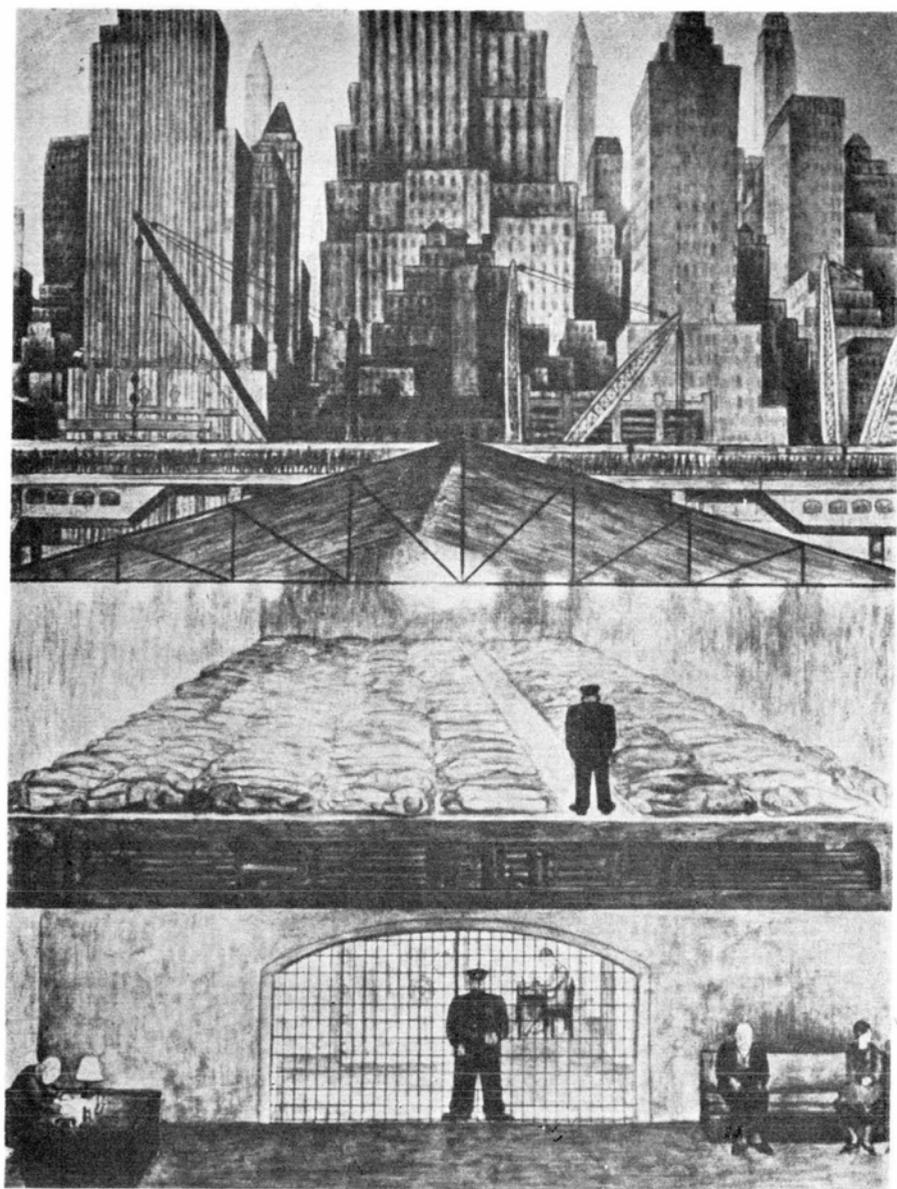


Figura 1. Diego Rivera. *Bienes congelados*. 1931.



Figura 2. Diego Rivera, *Retrato de Detroit*, 1932. Muro este.

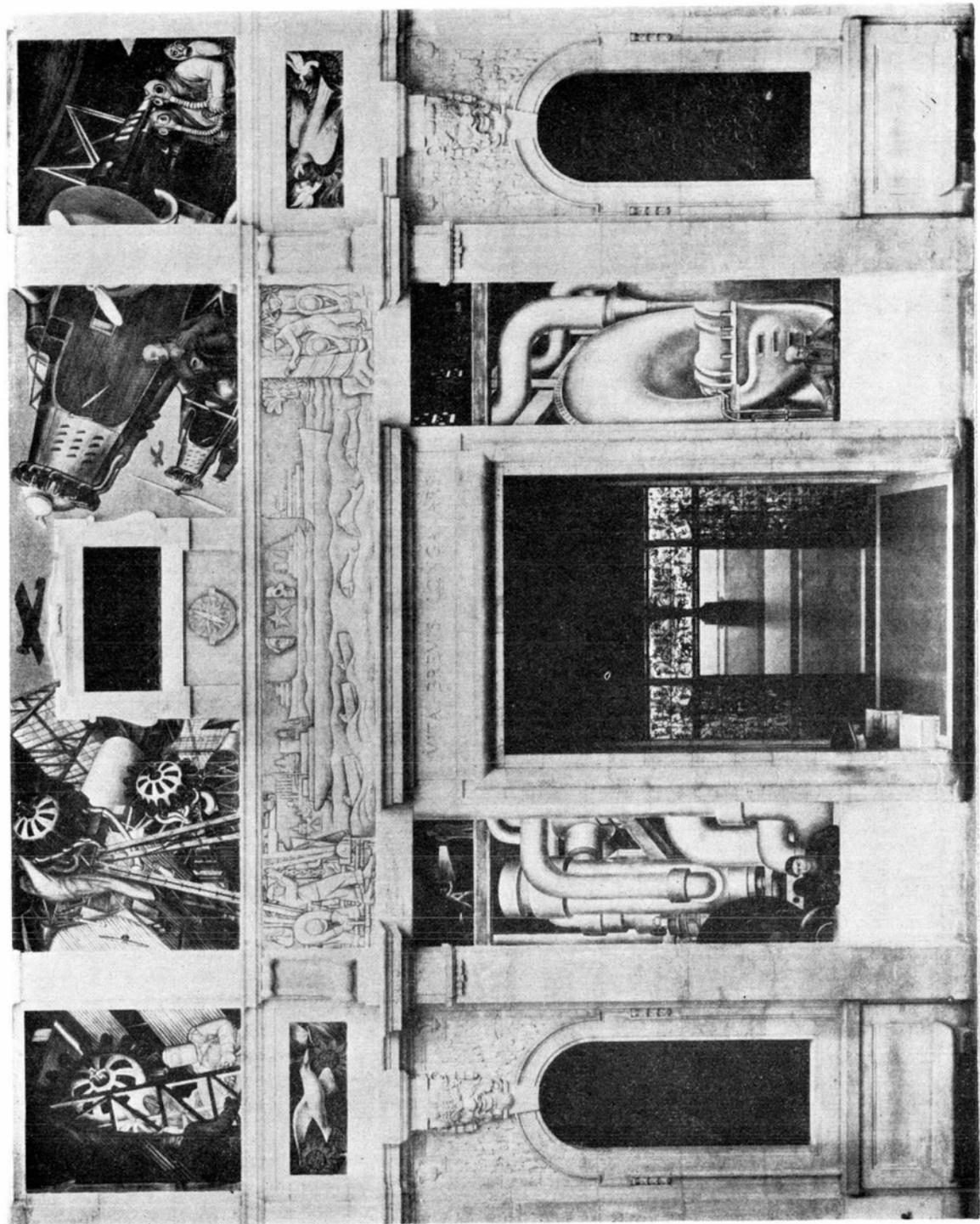


Figura 3. Diego Rivera. *Retrato de Detroit*. Muro oeste.

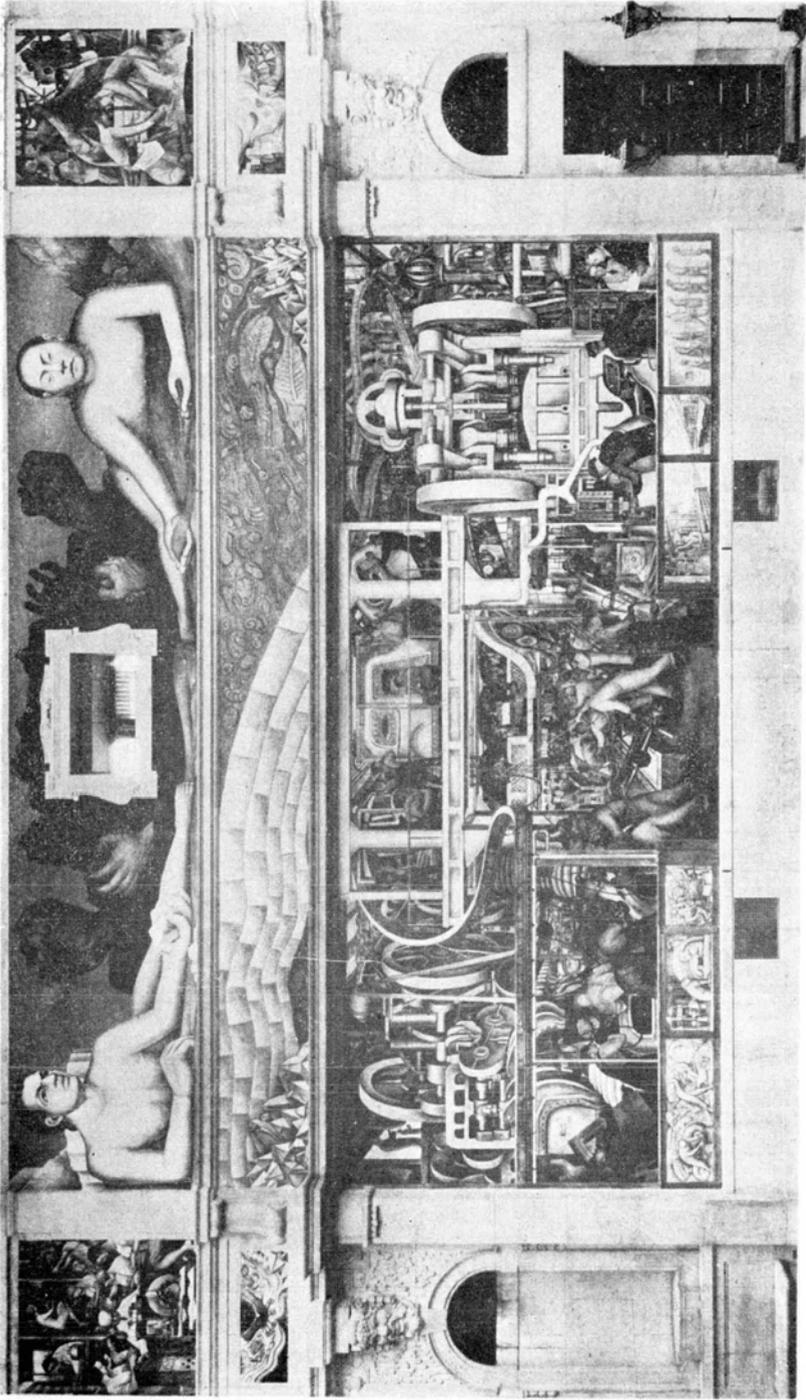


Figura 4. Diego Rivera. *Retrato de Detroit*. Muro sur.

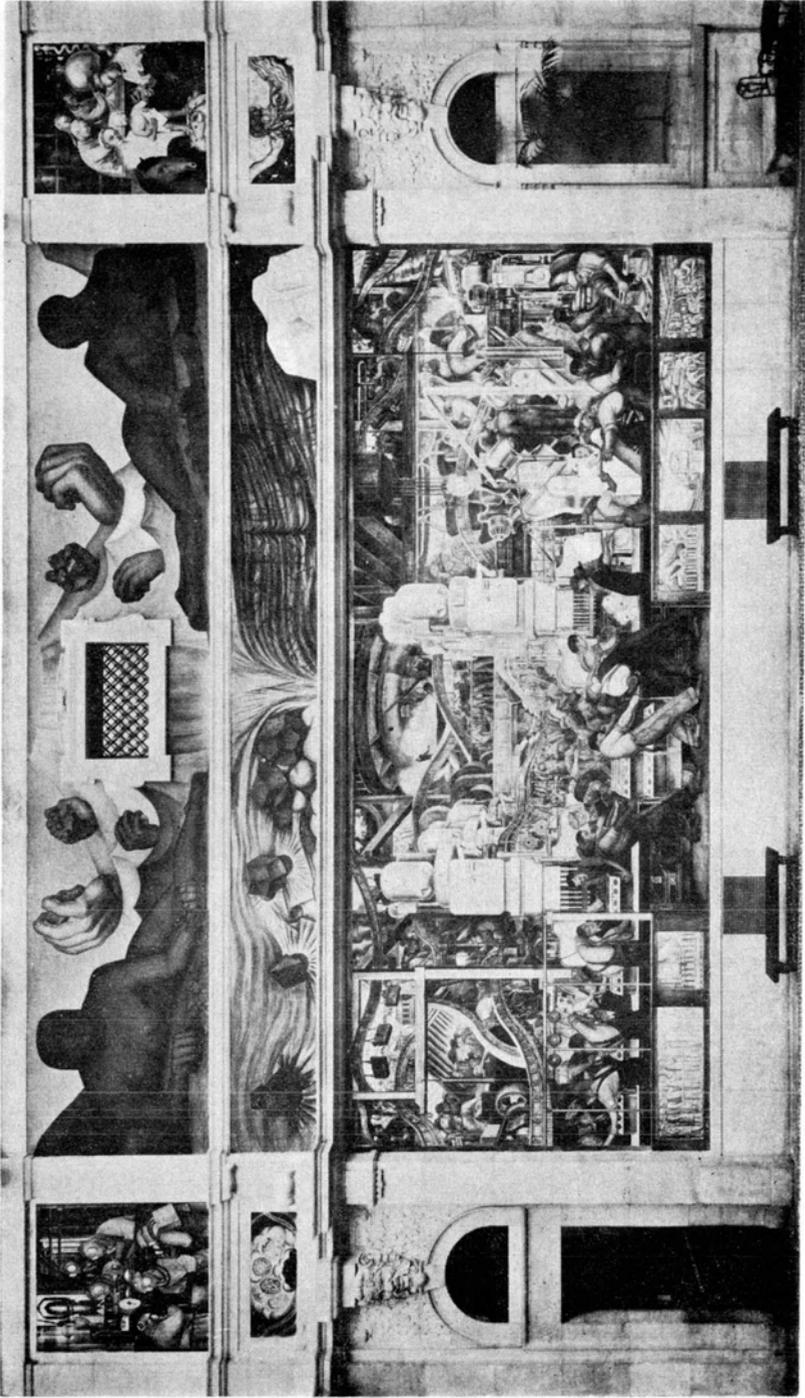


Figura 5. Diego Rivera, *Retrato de Detroit*. Muro norte,



Figura 6. Diego Rivera. *Edsel B. Ford y William R. Valentiner.*

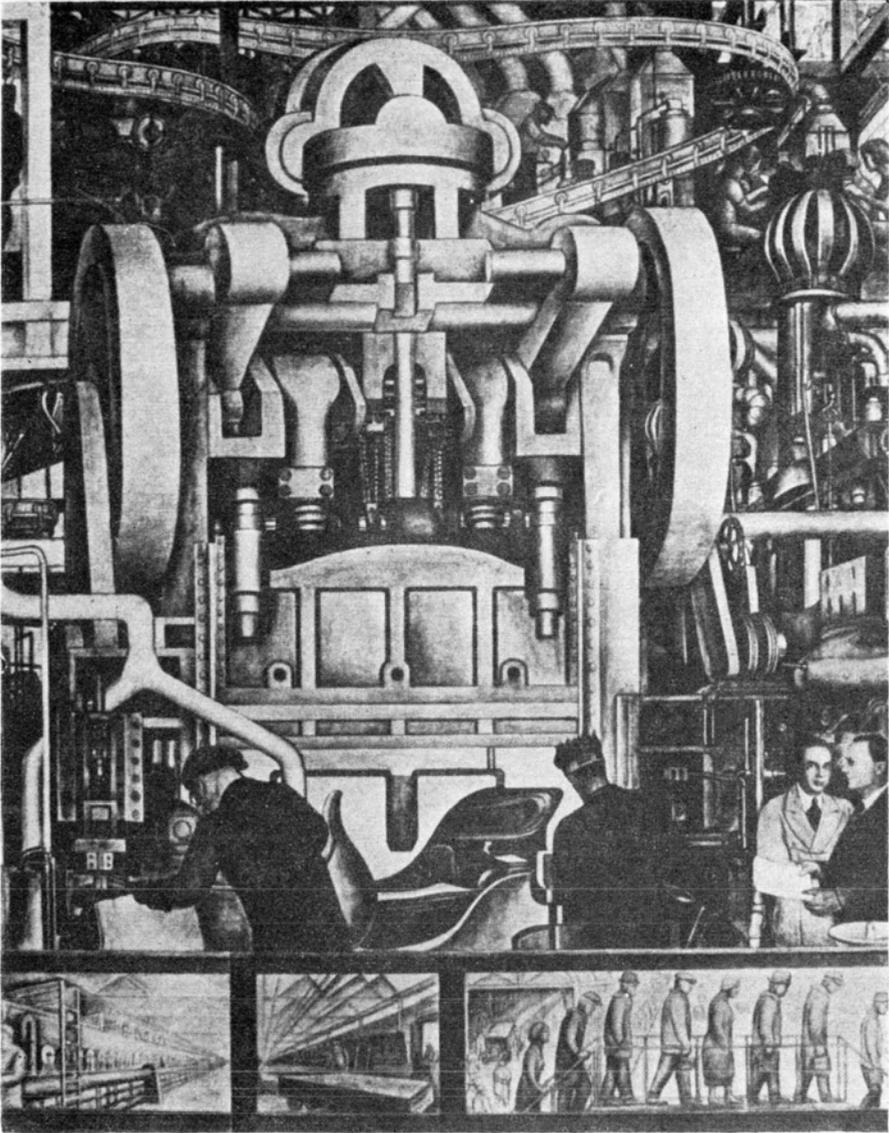


Figura 7. Diego Rivera. *Retrato de Detroit*. Muro sur, detalle.

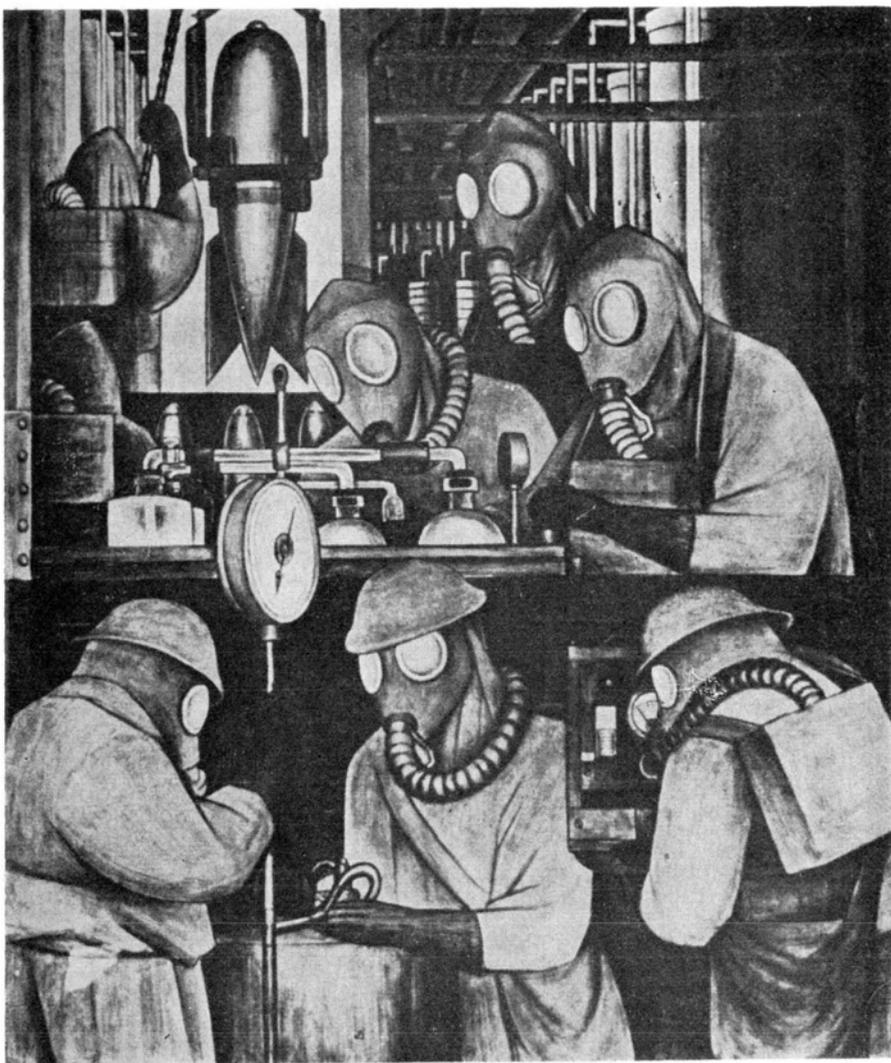


Figura 8. Diego Rivera. *Retrato de Detroit*. Muro sur, detalle.

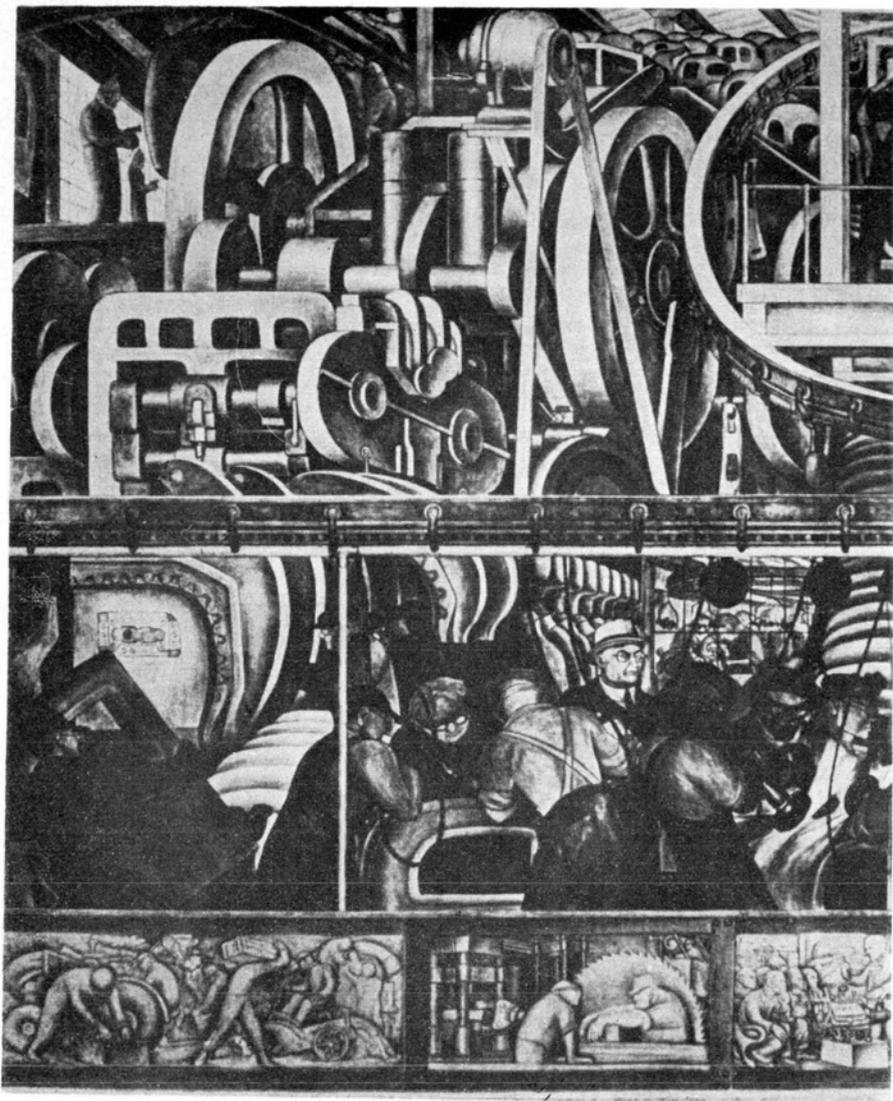


Figura 9. Diego Rivera. *La industria química.*

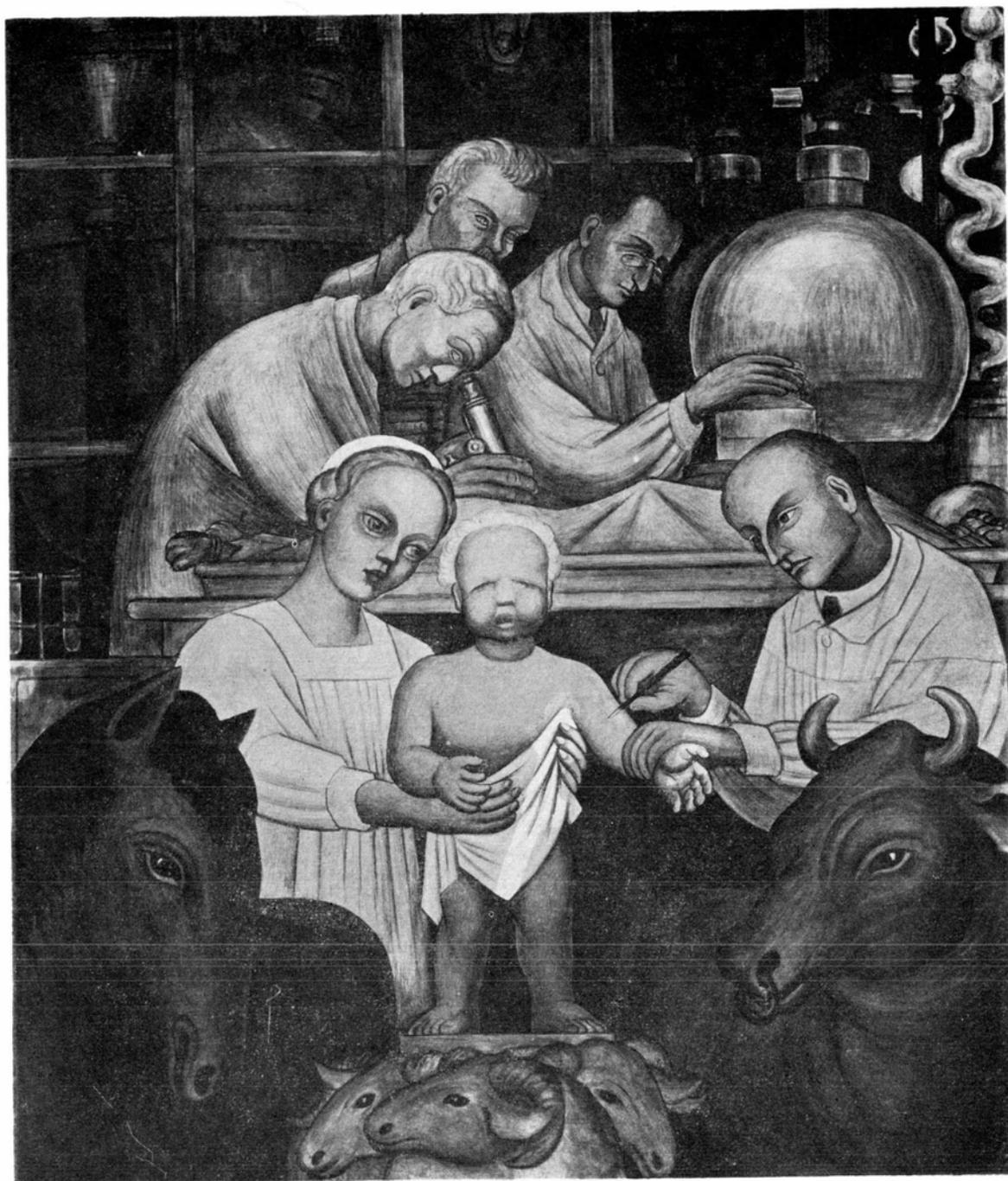


Figura 10. Diego Rivera. *La vacuna.*



Figura 11. Diego Rivera. *La industria farmacéutica.*

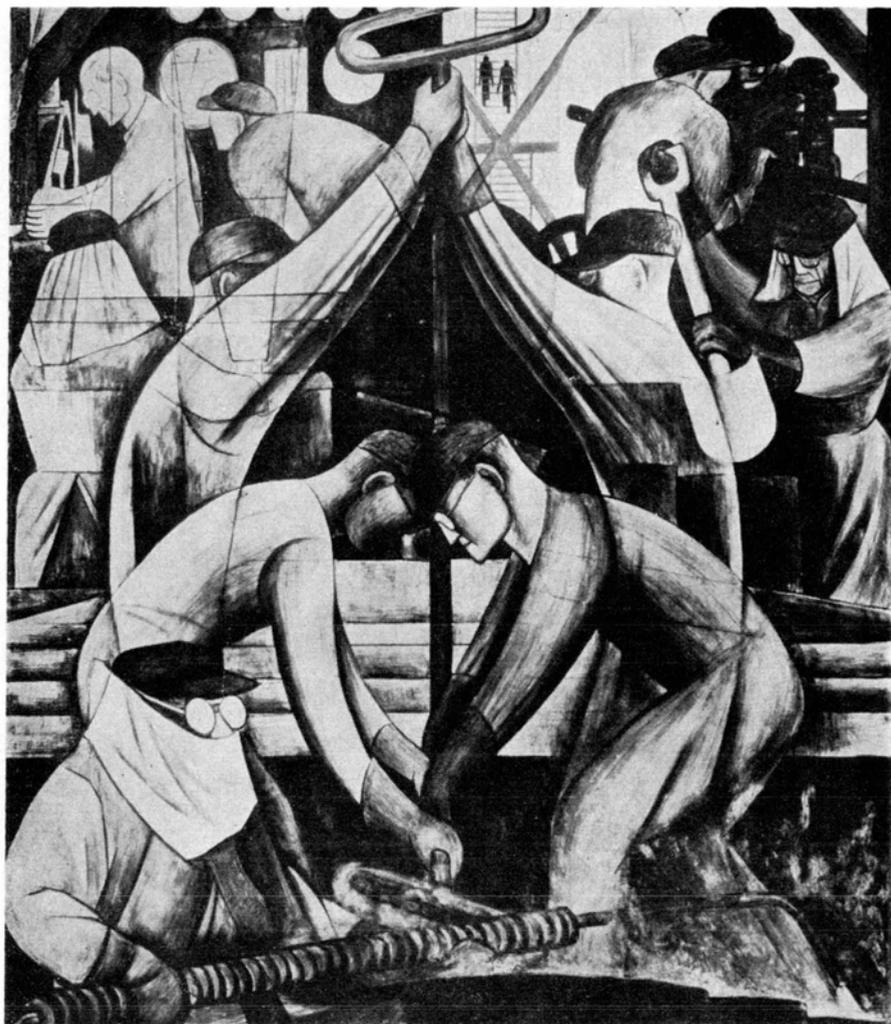


Figura 12. Diego Rivera, *La industria siderúrgica*.

mediante la investigación biológica que necesita del sacrificio de animales útiles y amistosos, protegen la vida del niño contra los gérmenes de la muerte que rodean la vida humana desde su inicio . . ." Se trata pues, de la vacunación de un niño dentro de un laboratorio. Sin embargo, el tablero guarda otro significado, mismo que no escapó a ojos más perspicaces; pronto cayeron en cuenta que se trataba también de la representación de una *Sagrada Familia*, dispuesta en un medio de experimentación científica. Así las cosas, la enfermera es la Virgen María, cuya cofia le sirve de aureola; el niño a quien vacunan es Jesús, su rubio pelo simula la simbólica aureola; el médico que le vacuna es San José. En ese ambiente lleno de probetas, de serpentinas y tubos de cristal, están los animales del pesebre. No faltan los Reyes Magos, están representados por los tres científicos que trabajan en el fondo de la escena. Ya se comprende, para qué repetirlo aquí, que muchos fueron los que se sintieron ofendidos con el mural.

A la industria farmacéutica fue dedicado el tercer mural, el cual tiene una composición apretada por todo lo que el pintor reunió allí. El tema central es la figura de un hombre de ciencia, el cual está inmerso en un mundo automatizado; con una mano acciona una máquina de cálculo que descansa sobre una torre de diseño "gótico", como si con ello se aludiera a otras épocas en las cuales la Iglesia intervenía para que los hombres sanaran de sus enfermedades. Rodean al científico jóvenes mujeres de túrgidos bustos y atractivas pantorrillas, parecen autómatas entregadas a acuciosas labores. En el fondo la composición se solucionó a base de recuadros, en donde hombres y mujeres desempeñan distintas actividades (figura 11). Las mujeres de este mural son un antecedente de las que más tarde habría de pintar Rivera, en el panel XII *La Nueva Libertad*, para la New Worker School. Una interpretación relacionada con la pintura religiosa se ha dado también a este mural; se ha dicho que representa las tentaciones de un San Antonio moderno. De acuerdo con la leyenda cristiana, el científico, como el santo, está absorto en lo suyo, se encuentra más allá de las tentaciones que puedan provocarle las seductoras piernas de las atractivas jóvenes que le rodean.

El último mural se refiere al trabajo siderúrgico. Se trata de una interesante composición sin antecedentes en la obra del maestro, el cual echó mano, en cierta forma, de las enseñanzas de Marcel Duchamp. Dos obreros que trabajan inclinados de repente levantan sus cuerpos mediante la superposición de imágenes. El movimiento de los cuerpos es sugerido gracias a la transparencia de color que Rivera manejó dies-

tramente; el efecto que producen las dos figuras es simplemente fantástico (figura 12).

De lo descrito hasta aquí se tiene el retrato industrial de Detroit, en el cual han aparecido algunas notas de crítica social de una manera aislada. ¿Quiere ello indicar que en estos murales el artista socialista que era Diego Rivera había renunciado a sus convicciones políticas, pese a los ataques de que fue víctima durante el proceso de su trabajo? A simple vista parece que se olvidó de los obreros y de las agotadoras labores a que eran sometidos, en favor de la clase capitalista. Sin embargo, una observación detenida de los murales norte y sur, desmiente tal cosa; en ellos hay pintados en la parte inferior, unos pequeños cuadros insertos en unas bandas que desempeñan la función de predelas. Las escenas allí contenidas nos informan de las actividades diarias de trabajo en las factorías y del desgaste físico a que son sometidos los obreros. La narración se inicia en la predela del lado norte, con la entrada a las labores y chequeo de hora; continúa con las distintas actividades a que se entregan hasta la hora del *lunch* que hacen en los propios talleres y no en comedores colectivos. En la predela del lado sur, los hombres parecen competir con las máquinas, mas unos y otras se pierden en la perspectiva que indica la inmensidad de los talleres. Las fatigas quedan sugeridas en una escena en la que un obrero se dobla de cansancio, su cuerpo sigue la línea curva de una sierra circular. Sobre el adiestramiento de los trabajadores hay un cuadro que muestra a éstos en el momento de recibir instrucciones sobre el funcionamiento de los motores de combustión interna. El ciclo concluye con el espectáculo impresionante de la salida de labores. Aquellas vigorosas figuras del primer cuadro se significan, en este último, por el cansancio que doblega sus cuerpos.

Con las pinturas contenidas en las predelas Diego Rivera ofreció un *Retrato de Detroit* completo, retrato del que se han olvidado aquellos que han escrito sobre los murales del Instituto de Artes. El tomar en cuenta estas pequeñas pinturas con las intenciones de crítica social que el artista puso en ellas, equivale a tener la verdadera imagen de la gran ciudad industrial que el pintor marxista retuvo en los muros. Por otra parte, si a las pinturas de las predelas se agregan las notas aisladas de censura al sistema político norteamericano, contenidas en los otros murales —verbigracia: los aviones de guerra, la producción química de gases mortíferos y aun lo expresado en el tablero de la vacunación— con todo eso reunido, cualquier duda respecto a la postura ideológica de Rivera se podía disipar. En el muro oeste, a los lados de la puerta, Rivera pintó

a dos hombres al frente de grandes máquinas; el uno es un obrero, el otro es un representante del sector empresarial. Para el pintor no existía duda, el obrero valía tanto o más que el otro hombre, pues sin su presencia la industria automotriz no funcionaría, de allí su inclusión y la importancia que le confirió. Mas no obstante, él debió considerar que todo eso no era suficiente para acallar las censuras que se le hacían por trabajar en Estados Unidos; por ello fue que en un extenso artículo publicado hacia finales de 1932, explicó cuál era la posición que guardaba en ese país. Según él todo se debía a la situación en que quedó al expulsársele del Partido Comunista Mexicano, se le obligó a permanecer en la postura de un "guerrillero" y como tal se fue a Norteamérica. Pero dejémosle la palabra:

Como no podía recibir municiones del Partido, ya que el Partido me había expulsado y como tampoco podía yo adquirirlas mediante mis fondos personales porque no los tengo, los tomé y los seguiré tomando como debe de hacerlo un guerrillero, del enemigo. Por lo tanto, tomo las municiones de manos de la burguesía. Mis municiones son las paredes, los colores y el dinero necesario para alimentarme para poder seguir mi trabajo. En las paredes de la burguesía, la pintura no siempre puede tener un aspecto de lucha como la hubiera tenido en las paredes de, digamos, una escuela revolucionaria. El guerrillero a veces puede descarrilar un tren, a veces puede volar un puente, pero a veces solamente puede cortar unos cuantos alambres telegráficos. Cada vez hace lo que puede. Ya sea importante o insignificante, su acción siempre está dentro de la línea revolucionaria... Fue en calidad de guerrillero como yo vine a los Estados Unidos.¹¹

Los murales del Instituto de Artes de Detroit, pertenecen a uno de los mejores periodos creativos de Diego Rivera, son una obra de madurez artística. La nota predominante que hay en ellos es la unidad del conjunto; tanto la forma como el contenido se corresponden. El espectador queda con la convicción inequívoca, de que se encuentra ante una gran obra de arte que tiene sólidos amarres con una tradición que arranca del siglo xiv italiano; éste es, quizá, el mejor elogio que se pueda emitir; no obstante, es necesario no olvidar que en esos murales también están contenidas las experiencias del maestro en el campo del arte contemporáneo; cuán distinta resulta su postura ante el mundo de las máquinas, y

¹¹ Diego Rivera, "The Revolutionary Spirit in Modern Art", *Modern Quarterly*, Baltimore, 1932, vol. 6, núm. 3, pp. 51-57.

qué visión tan personal dejó sobre el mismo, si se le compara, por ejemplo, con la "época mecánica" de Fernando Léger, un pintor tan interesado como él, en el maquinismo. En las pinturas están presentes sus grandes aciertos, sí, pero también se advierten algunos puntos débiles de lo que es el estilo propio del artista; un ejemplo son los cuatro cuerpos de las mujeres que simbolizan a las razas y, asimismo, los dos desnudos de los tableros del lado este; aquéllos pecan de hieratismo y pesadez, y éstos en la simplificación de sus formas.

Por exagerado que parezca, para algunos, es necesario decir que el conjunto de pinturas de Detroit se asemeja mucho, por su unidad, al salón de actos de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, lo cual es también, por otra parte, un elogio. Rivera era muy consciente de lo que había realizado; por eso, ante la amenaza de la barbarie, dijo lo siguiente: "Si mis frescos de Detroit son destruidos, me sentiré profundamente adolorido, ya que puse en ellos un año de mi vida y lo mejor de mi talento."

BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ, Justino. *Prometeo. Ensayo sobre pintura contemporánea*. Porrúa, México, 1945, pp. 122-24.
- FRANKLIN PAGE, Addison. *The Detroit Frescoes by Diego Rivera*. The Detroit Institute of Arts. Detroit, Mich., 1956.
- KOSLOFF, Max. "Los murales de Rivera sobre la industria moderna en el Detroit Institute of Arts: Arte Proletario auspiciado por capitalistas." *Artes Visuales*. México, 1977, núm. 16, pp. 11-19.
- PACH, Walter. "Relaciones entre la cultura norteamericana y la obra de Diego Rivera." *Diego Rivera. 50 años de su labor artística*. INBA. México, 1951, pp. 207-13.
- PIERROT, George F. Richardson, Edgar P. *The Diego Rivera Frescoes. A guide to the murals of the Garden Court*. Detroit, Mich., 1933.
- RIVERA, Diego y Wolf, Bertram D. *Portrait of America*. Covici Friede. New York, 1934.
- SCHMECKEBIER, Laurence E. *Modern Mexican Art*. The University of Minnesota Press. Minneapolis, 1939, pp. 146-47.