
Diego Rivera: creador de públicos

Carlos Monsiváis

Recién llegado de la Ciudad Luz

En 1921, requerido por el ministro de Educación Pública José Vasconcelos, Diego Rivera vuelve de Europa a pintar ("a bajo costo") algunos muros en la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso. Es ya, a los 35 años, una leyenda de las élites, el artista mexicano en Europa, quien usa simultáneamente los recursos de la más rigurosa práctica académica y de la vanguardia europea. En París no pasó inadvertido: fue amigo de Picasso y Foujita, lo retrató varias veces Modigliani, (quien lo volvió una suerte de "enigma asiático") y el novelista ruso Ilya Ehrenburg ha desprendido de su trato los rasgos del pantagruélico y mitómano Julio Jurenito, personaje del libro de ese nombre.

En el Anfiteatro Bolívar, Rivera quiere representar la nueva cultura y al país nuevo que se rehace de la pesadilla dictatorial que lo hurtó del mundo durante treinta años, y de una década de guerra civil. A partir de ese momento, y hasta su muerte en 1957, él creará de manera simultánea una gran obra, un maravilloso personaje, una versión convincente de la historia nacional y un modo de ser *radical* muy singular. Y en el conjunto, es la defensa y la práctica del arte público (el uso monumental y didáctico de los murales) el elemento esencial del mito, de la transformación de Diego Rivera en referencia indispensable de la vida y del arte de México en el siglo XX.

Los buenos murales son realmente Biblias pintadas y el pueblo las necesita tanto como las Biblias habladas. Hay mucha gente que no puede leer libros, en México hay muchísima.

José Clemente Orozco

En 1921 no es muy variada la vida artística en la capital de la República Mexicana. El catálogo es aleccionador: numerosos pintores, escultores y grabadores; inexistencia de críticos y galerías de arte; museos escasos y muy descuidados; absoluta falta de reconocimiento a los valores no estrictamente académicos; proporción insignificante de libros y publicaciones especializadas, de público y compradores; sensaciones de inferioridad y marginalidad en relación a la cultura europea; escuelas académicas cuyos peores productos infestan oficinas gubernamentales y residencias en donde la esencia de lo gálico es un paisaje del Sena; imposiciones neoclásicas que describen la fallida universalidad de la clase dirigente; extenuaciones bohemias que ahogan en autodestrucción las frustraciones de un medio mezquino; acatamiento servil de las modas parisinas; carencia de respuesta crítica o de mera sensibilidad ante la experimentación de las vanguardias, impensabilidad de un arte popular.

No todo sin embargo es arcaísmo sentimental o premonición del impulso decorativo en los

fraccionamientos residenciales de hoy; Ya: desde 1906, en ocasión de la exposición promovida por el Dr. Atl, se inicia el cambio de actitud que en 1913 fortalecerá el movimiento de escuelas al aire libre, donde maestros y alumnos desean nacionalizar su temática, consignando los paisajes y los personajes en verdad a su alcance. Pero en los años revolucionarios, no es posible concederle espacio de atención a estos intentos o a las obras de José María Velasco, Joaquín Clausell o, incluso, José Guadalupe Posada. Todo es premura y ejercicios de libertad que se inician en la caricatura. En este orden de cosas una de las mayores aportaciones del muralismo en general, y de Diego Rivera en particular, es la creación de un público que, violentado al principio en sus gustos, adquirirá otro punto de vista, o se irá desprendiendo un tanto a fuerzas del tradicional.

La irrupción del muralismo

En 1921 se espera si acaso del arte que le infunda a sus observadores (de ser posible, también sus propietarios) seguridades grandilocuentes. "Yo estaba harto de pintar para los burgueses—le dice Rivera a Bertram D. Wolfe en 1923—. La clase media no tiene gusto, y menos que nadie, la clase media mexicana. Todo lo que quieren es su retsato, o el de su mujer o el de su amante. Raro en verdad es quien acepta que lo pinte tal y como lo veo. Si lo pinto como él quiere, produzco buridas falsificaciones. Si lo pinto como yo quiero, se rehusa a pagar. Desde el punto de vista del arte, era necesario encontrar otro patrón". Las afirmaciones de Rivera son demostrables. A lo largo de la dictadura de Porfirio Díaz, los artistas viven a la espera de becas o de compras de cuadros del gobierno federal o local, requieren del encargo de cuadros que perpetúan los rasgos de los falsos mecenas, anhelan los signos externos que los acrediten como dignos de impartir enseñanza. La lucha armada ciertamente no los favorece, y en 1921 pocos artistas disponen de clientela, y padecen el arrinconamiento, las clases mal pagadas, las deudas, la dependencia familiar. Allí están, condenados a extraer sus estímulos de la complicidad autocelebratoria de pequeños gru-

pos. Ante ellos, el estado se eleva, ineluctablemente, como la gran solución profesional, y no es el mérito menor de Diego Rivera haber convertido en pacto, no en relación de compra-venta, la inclusión de los artistas en el universo estatal.

Al general Alvaro Obregón, presidente de la República Mexicana de diciembre de 1920 a 1924, no le concierne el arte (a los ojos de un caudillo agricultor, es fruto de dos rarezas: el ocio y la inspiración), pero le urge prestigiar su régimen liquidando o neutralizando la leyenda internacional de un país de bandidos y de turbas que extraen de sus casas a los ciudadanos decentes para fusilarlos en plena calle. El encabeza un estado que se propone la plena institucionalidad, y que con tal de obtener el reconocimiento de! exterior (y de los créditos consiguientes), y la confianza de la burguesía nacional, está dispuesto a muchas cosas, entre ellas al patrocinio del arte y de las humanidades.

Obregón necesita también nulificar el peso muerto del analfabetismo cuya desmesura pospone indefinidamente el proyecto de modernización. (Sin masas mínimamente actualizadas, ni habrá industrialización ni el esplendor de las élites se conseguirá audiencia.) Todas estas razones explican el nombramiento en la Secretaría de Educación Pública del escritor José Vasconcelos. Al estado, Vasconcelos le agrega un proyecto educativo y cultural, que responde a las nuevas capacidades instaladas, y una obsesión: *humanizar la revolución*, es decir, darle un contenido alfabetizador y clásico, alejarla de su violencia popular, eliminar su primitivismo (su carga campesina), darle la forma significativa que permitirá su transformación en instituciones.

Para Vasconcelos, la verdadera revolución es algo muy distinto al estallido de batallas y saqueos, es el retorno de la conducta civilizada, de las metas del Espíritu. *Revolución* es el ordenamiento de la vida estatal y de la vida cotidiana en función del canon de la cultura occidental, y para conseguirlo se precisa un esfuerzo literalmente renacentista que incluye escuelas, misiones rurales, lecturas de clásicos, incorporación del pueblo al amor por Beethoven o Platón o Tolstoi. En parte, el programa de Vasconcelos deriva del miedo, la ira o la ocasional reverencia

que el sector ilustrado dedica a la revolución campesina apenas vencida; en parte es la utopía cultural y artística que se desprende de una élite intelectual dividida entre el deseo de grandes cambios y el anhelo de estabilidad, entre la apatencia de valores humanistas y las garantías de la inmovilidad. Hay un punto de concordia: la nación seguirá llevando una existencia precaria mientras el analfabetismo incomunique a las mayorías. No habrá nación vigorosa si seguimos regidos por el fanatismo y los prejuicios más brutales. Educar es secularizar, y secularizar es crear un idioma nacional que se dispute con la iglesia el aura religioso. Una sociedad insegura y dividida sólo se cohesionará si comparte mística educativa y visiones épicas de la historia. El propósito se obtiene muy insuficientemente, pero da pie al movimiento que inicia Diego Rivera, al que el estado nuevo le presta su atmósfera triunfalista, aprovechándose retributivamente de sus impulsos y logros mitológicos.

El muralismo, lectura inevitable

Unos cuantos leen. Todos son capaces de ver. Vasconcelos sabe lo que hace al encomiar las facilidades didácticas de la pintura. Si él contrata artistas, pide a Diego Rivera que abandone Europa, y cede los muros de antiguos conventos, no es con tal de prodigar Botticellis y Fra Angélicos, sino en obediencia a una estrategia educativa. A colectividades acostumbradas a desprender su información religiosa de la mezcla de rezos, imágenes y cuentos de apariciones, Vasconcelos les ofrece el murmullo casi eclesiástico del aprendizaje escolar, y la noción de la marcha del país como proceso sagrado a su manera. Desde la perspectiva del Ministro de Educación, los murales son una suerte de pintura devocional fuera de las escuelas, el entrenamiento visual donde el pueblo se disciplinará en la armonía que tanta falta le hace a su vida feroz y desagarrada.

Pero dura poco el impulso del proyecto original de Vasconcelos. El lo formula de modo demasiado abstracto, y los pintores contratados no se interesan en las abstracciones humanistas. Influidos por la vanguardia europea, provenientes al-

gunos de las escuelas al aire libre, apremiados por el ideal de una cultura y de una política a la altura de una revolución, los pintores desdeñan las ensoñaciones grandilocuentes de su instigador oficial, y eligen otros cauces para la energía demandada. En primer término, el compromiso doble con el arte y el pueblo. Diego Rivera especifica su nieta: "escribir en enormes murales públicos la historia de la gente iletrada que no puede leerla en libros". Y tal aspiración, alcanzar de golpe el impulso y el compromiso de la revolución, origina una nueva estética, despliega con ánimo de epopeya versiones de México y el mundo, desafía a la Nación Ideal de las élites con la reiterada incorporación a los muros de las masas derrotadas pero no eliminadas del proceso revolucionario, sacude inercias culturales y promulga un movimiento, la Escuela Mexicana de Pintura, cuyo impulso magnífico de tres décadas resonará internacionalmente, desatará interminables polémicas, ratificará la vitalidad de la revolución triunfante, hará las veces de resumen omnímodo de la Historia, le dará cuerpo a un nacionalismo diferente.

También, y de modo fundamental, producirá un público para el arte, espectadores que, por primera vez y casi siempre sin saberlo o razonarlo, se plantearán problemas estéticos, rechazando al principio las proposiciones formales que ellos o sus descendientes terminarán amando. A 65 años de la convocatoria de Vasconcelos, ya "asimilado" el muralismo hasta la redistribución turística y la exaltación escolar, conviene recordar su formación de espectadores.

La aparición de Los Monotes

Al ministro Vasconcelos, miembro ejemplar de la élite cultural, convencido de las armonías y proporciones clásicas, le molestan muy pronto la forma y los temas de los murales que ha comisionado. A la burguesía le indignan esos intrusos en los sitios virreinales. (Los burgueses se aferran a nociones reverentes y distantes de *la obra de arte*, esa cosa sublime cuya posesión corona las residencias y certifica el ascenso social, y que es maravillosa porque así la consideran quienes viajan y saben relacionarse.) A los demás espectadores,

primeros testigos, adversarios y discípulos del arte público, los murales casi siempre los sacan de quicio, algo al alcance de cualquiera no puede ser *obra de arte*, y además, eso es horrendo, son Monotes.

La importancia del muralismo no es inmediata como lo prueba la única mención al respecto del General Alvaro Obregón: "Para estimular a los pintores nacionales (El Departamento de Bellas Artes), les ha encomendado la decoración de edificios públicos dependientes de la Secretaría, los cuales han quedado bellamente decorados con poco costo" (Informe presidencial de 1923). *Belli decoración a bajo costo*. ¿Es posible ser más explícito? Al ministro Vasconcelos lo que imparta es la cantidad de paredes cubiertas. El repbe su lema: "Superficie y rapidez", y conmina a los ejecutores de la obra: "Háganlo tanto o más feo de lo que lo han empezado a hacer, pero háganlo pronto y en el mayor número de metros cuadrados que sea posible" (David Alfaro Siqueiros en *Me llaman, el Coronelazo*). Así, ni Obregón ni Vasconcelos admiten los notables resultados de su patrocinio. No reniegan de él, en última instancia lo admiten y sostienen, pero los agrede su feísmo, su "monstruosidad convulsa y pedagógica", su mensaje explícito que de inmediato se califica de demagogia.

¿Quién hubiese impedido *elshock of recognition* del muralismo? A los factores evidentes (carencia de tradición de enseñanza artística y de infraestructura cultural, comprensión del arte únicamente a partir de la aceptación de sus temas), se añade el factor político, el odio a la prédica socialista y revolucionaria. De 1921 a 1923, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal, Fermín Revueltas, García Chero, pintan en la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso y la primera resistencia que hallan es la estudiantil. Entonces, los universitarios no son las muchedumbres de porvenir indefinido de hoy, sino una categoría social específica cuyo conservadurismo es certeza del poder inminente. Encauzados dentro de una tradición rígida, los alumnos de la Preparatoria de San Ildefonso con la reserva segura de la oligarquía {no hay preparatorias privadas dignas de mención}, y, antes que intelectuales en ciernes, se

sienten ya protectores de la sociedad que los encumbrará, pilares del respeto a las creencias gobernantes precoces que defienden a familia, iglesia y (determinadas) instituciones contra la impiedad, el vicio, la blasfemia, la depravación, el saqueo.

Entre ellos una minoría actúa en nombre de la revolución, pero los más, ante lo que juzgan profanaciones, reaccionan con vehemencia y antes que nadie divulgan burlas y exigen ataques entre el sector-que-cuenta de una ciudad de un millón de habitantes. Narra José Clemente Orozco:

A los preparatorianos no les caía bien la pintura. Puede decirse que a nadie le gustaba. .. ya sabido esto por (el escultor) Ignacio Asúnsola, se presentó una mañana al frente de los sesenta canteros que tenía a su servicio y blandiendo su pistola 45 comenzó una balacera que agotó los tiros de sus tres cananas, y él y su brigada lanzaron mueras a los estudiantes "reacios a la belleza".

¿Cómo podrían aceptar estos jóvenes guardianes de la tradición, la virulencia anticlerical, la exaltación de las "clases bajas", la representación grotesca de los símbolos e instituciones religiosas, el alborozo ante la violencia revolucionaria? Si esto es arte, dicen a su manera los airados bachilleres, está cerca el fin del mundo conocido. Al respectóles adecuada la explicación de Alfaro Siqueiros:

Fue precisamente en el Colegio Chicó, y frente a mi obra en proceso, donde se produjo el choque entre nosotros, los pintores, y los estudiantes preparatorianos, seguramente movidos por dos impulsos: el primer impulso tenía una base política muy concreta y, dentro de ese linamiento, una base religiosa fanática. Y en el segundo caso, el móvil era esencialmente estético. A los estudiantes, por influencia de muchos de sus viejos maestros reaccionarios, tanto en política como en arte, nuestras obras les parecían una especie de resurrección idolátrica prehispánica y algo positivamente feo. Para ellos nuestra pintura era ateamente horrenda, una verdadera blasfemia a Dios y al arte.

Hoy resulta curiosa la compartida sensación de rechazo entre los artistas en la primera década del muralismo. Refiere el gran precursor, Gerardo Murillo, el Dr. Atl: "Mis pinturas no le gustan al público porque no las entiende; también poco le gustan a quienes las encargaron... los artistas las encuentran demasiado dinámicas. ... es a mí al único que le gustan". Y el pintor Ramón Alva de la Canal: "Estaba rodeado por estudiantes de la Preparatoria. . . de pronto salió disparado, un objeto, y con una puntería admirable, un huevo se estrelló contra mi trabajo del día".

El muralismo interrumpe la-triste, fiesta de una clase media muy segura de su sitio en el proceso de reintegración nacional. Y el símbolo del conjunto odiado es Diego Rivera, no necesariamente el más radical en la temática, pero sí el más famoso y pintoresco, el más agresivo verbalmente, el abanderado de la secularización, del traslado del arte fuera de los templos, de la democratización del arte que mancilla los privilegios sociales.

El Renacimiento Mexicano

En rigor, desde 1921 la batalla del muralismo está ganada por ser el resultado de una táctica del gobierno que en breve será una estrategia dilecta del estado. Ni el ministro Vasconcelos ni el presidente Obregón hubiesen admitido a estos renovadores y provocadores de no creer en la conveniencia de un arte público, que ahorre tiempo cultural y anuncie el patrocinio del régimen de la Revolución Mexicana sobre el arte y, lo que es más importante, sobre la Historia. A esa decisión la afianza de inmediato una ganancia: la fe de miles de viajeros norteamericanos y europeos (escritores, artistas, intelectuales, organizadores políticos) en el Renacimiento Mexicano, entusiasmo ante la novedad del hecho revolucionario que es también, e inevitablemente, asombro ante las hazañas de un pueblo "primitivo".

Por razones que van de la admiración genuina al prejuicio admirativo, muchos vienen a México a celebrar la celebración pictórica de las masas, la alianza de la ideología liberal y socialista (anticlerical y antiplutocrática) con una pintura comple-

ja y extraordinaria que elabora logros históricos y tradiciones populares: el teatro frívolo, la pintura en tabernas y vecindades. "Nunca —afirma Rivera— dejaron de pintarse en México pulquerías, figones, cubos de zaguán de vecindades populares y corredores de-cáseos de haciendas y casas señoriales de provincia".

El júbilo de una vanguardia de europeos y norteamericanos ante el Renacimiento Mexicano se divulga un milagro pictórico que corresponde a la creencia en la revolución como transformación cultural. Son estos viajeros el primer gran público que devendrá el mercado turístico. Siqueirós narra un encuentro entre Diego Rivera y José Clemente Orozco cuando el primero les sugiere proponerle al presidente Miguel Alemán la creación de una "Ciudad del Arte" cerca de Ciudad Universitaria: Orozco, acercándosele a Diego, le dijo: "Usted no es tonto, pero el presidente de la República va a creer que es el más grande pendiente que ha existido. Ahí no va a ir ni un solo mexicano, ahí se va a hablar el inglés y usted siempre imaginando cosas para turistas". Diego Rivera, que había ido subiendo de presión, no se pudo contener y por primera vez desde que lo conozco, por su actitud frente a Orozco, del cual invariablemente se dejaba inclusive regañar, poniéndose violentamente rojo, y acercándose también a Orozco casi hasta morderlo, le replicó: "Ya estoy cansado de que me achaquen lo de los turistas. Y de qué traga, viejo hijo de la chingada, si no es de los turistas. ..."

No son los viajeros los únicos frecuentadores de la primera etapa del muralismo; estudiantes y obreros acuden en profusión, pero el interés creciente de los extranjeros evidencia el atractivo nacionalista de un arte declaradamente internacionalista. Y los visitantes también se empeñan en divulgar la personalidad pintoresca y legendaria de los pintores, subrayar sus diferencias, enumeran sus rasgos ciclópeos, los comparan con Miguel Ángel o Tintoretto. Así, mientras un sector exige que se encalen las paredes "manchadas por los corruptores del arte", otro, pequeño al principio, adora a los muralistas al instante. Los factores diversos soldifican la suprema importancia de los pintores: el apasionamiento por la gesta campesina y la potencialidad obrera, el enfrenta-



EL DESFILE DE LA TEORIA

miento ideológico a la "iglesia y al capital, la preeminencia de lo visual en un mundo sin costumbre ni necesidad de la lectura, la personalidad subrayadísima y la militancia política de los llamados Tres Grandes.

Del amor a los personajes

Entre las aportaciones de Diego a la tarea de esbozar ante las multitudes el sitio prestigioso del arte y las ventajas de su contemplación activa, está el de igualar ante el gran público la inspiración (el mito tradicional) y el ímpetu que deriva de la personalidad dramática de algunos de los grandes pintores (la personalidad, que es vida y fama, se añade de modo no tan subrepticio a la valoración estética). El artista infatigable, es potenciado por una característica voluntaria e involuntaria: su don para el escándalo, uno de los factores constitutivos de su estatura mítica.

En la primera etapa, donde lo importante es situarse frente al muralismo, a Diego se le admira y se le combate sin mayores miramientos. Es el ser excéntrico, respetable o ridiculizable, a quien van precisando los elogios de los extranjeros y de una valerosa minoría nacional. Pero, en 1923, él inicia los murales de la Secretaría de Educación Pública, concluidos en 1928, cuyo éxito artístico y político (son hasta la fecha el repertorio más socorrido de ilustración histórica y social) lo convierten en la contradicción que no lo es tanto: la figura que es indiscutible porque se le discute sin cesar.

¿Cuándo se convierte México en una megalópolis? Cuando ya no lo vinculan internamente chismes, rumores y amor a los Personajes. En 1925 o en 1950, Diego es noticia a diario. Lo ayudan la fama externa, la apariencia (la corpulencia que hipnotiza y arrastra el epíteto: "monstruo de la naturaleza"), el talento innegable, el radicalismo tan variado, la corte de mujeres y de extranjeros, las relaciones tórridas. Lo que toca se contamina de la leyenda al instante. Se casa en 1922 con la bellísima Lupe Marín, y sus pleitos con ella se vuelven célebres. Se casa en 1929 con Frida Kahlo y estimula su extraordinaria creación pictórica. Se enamora o dice hacerlo de

Paulette Godard, María Félix y Pita Amor, y les pinta retratos si no muy admirables, sí muy comentados. Se declara antropófago y exalta el arte culinario de los prehispánicos. En el mismo año (1929) admite dos patrocinadores. El estado, en los murales de la escalera principal de Palacio Nacional que terminará en 1935; el embajador de Estados Unidos Dwight Morrow, en el mural del Palacio de Cortés en Cuernavaca. La izquierda lo admira; la izquierda lo combate. La derecha terminará admirándolo.

Todo en él irrita y seduce: el modo de vivir "bohemio", la condición de *comunista* (una abstracción muy temible por décadas), la calidad intelectual en un medio anti-intelectual, el elogio a los bolcheviques, la exaltación de los trabajadores, la libertad y el desenfado de las mujeres que lo rodean. Para *la gente decente* (si usted no sabe lo que es, no merece pertenecer a ella), Diego y los muralistas son la síntesis del país que sobrevendrá si ellos no contraatacan, y esa reacción obliga a Vasconcelos en 1924 a detener temporalmente a Orozco en la mitad de su trabajo en la preparatoria, y esa fobia precipita la sindicalización (la defensa gremial) de los pintores.

"Si me echan por la puerta, entraré por la ventana"

Vocación de escándalo: con pasión e interés que exceden con mucho la preocupación política, sin jamás eliminarla, la sociedad y la ciudad siguen los pleitos y romances de Diego, y ninguna de sus provocaciones sentimentales cae en el vacío. Algo más difícil de seguir por el gran público en su trayectoria política. En 1922 Rivera ingresa al Partido Comunista Mexicano. En 1923 es elegido, junto con Siqueiros y Xavier Guerrero, para integrar el Comité Ejecutivo. El 26 de abril de 1925 envía una carta al PCM, donde asegura que para sus ideales comunistas "es más útil mi labor como pintor que la que podría ejecutar como miembro militante del Partido; pido al Comité Nacional de él se me considere, en lo adelante, como simpatizante y no como miembro activo del Partido". El 7 de junio, el Comité Ejecutivo acepta su renuncia en términos muy agresivos:

"... y que no entendemos cómo un hombre que se precia de revolucionario, y que está identificado firmemente con los principios comunistas, puede desertar de la Internacional por su amor a la pintura, ni cómo puede su trabajo como pintor excluir la obra más importante de la lucha revolucionaria. En consecuencia, le manifestamos que desde ahora cesa su autoridad y carece de facultades para ejecutar actor con el carácter de miembro militante de nuestro Partido. . ."

En julio de 1929, Rivera es expulsado del PCM, en el inicio de la orgía de sectarismo staliniano. Los stalinistas lo persiguen y denigran: "Traidor, propagandista del gobierno asesino, farsante, pintor de cámara (o de recámara), responsable de un arte degenerado, pintor oficial de los burgueses. . ." El acoso lo lleva a las posiciones del trotskismo. El y Frida Kahlo hablan con el general Francisco J. Múgica, quien convence al presidente Cárdenas de concederle asilo a León Trotsky. Su militancia trotskista dura poco. En 1939 renuncia a la revista *Clave* y los trotskistas lo califican de "oportunista-anarquista". El rompe con la Cuarta Internacional, apoya primero a Múgica para la presidencia de la República, y luego al millonario derechista Juan Andrew Almazán.

El 16 de junio de 1948 presenta su solicitud de ingreso al Partido Popular que dirige Lombardo Toledano, a cuyo Comité Ejecutivo ingresa. El 17 de octubre de 1949 presenta la renuncia formal a su calidad de miembro del partido. (Llama a Lombardo "el principal responsable del desastre tremendo en el que se encuentra el movimiento obrero mexicano"). En 1952 presenta su solicitud de reingreso al PCM, muy en el estilo de las "confesiones" de los Procesos de Moscú (la humillación de sí como prueba de sinceridad):

!Desde que un hombre es excluido de su Partido por los errores que comete, y no reconoce éstos plenamente tratando inmediatamente de rectificarlos. . . se encuentra sobre un plano inclinado sobre el cual se desliza a velocidad acelerada hasta lo más hondo y profundo de su equivocación política. . . Yo reconozco haberme deslizado sobre ese plano inclinado cayendo por él hasta el encenagamiento contrarrevolucionario trotskista.

El 8 de septiembre de 1954 la Comisión de Control del PCM, readmite a Diego, en términos un tanto altaneros:

. . . Sin embargo, Diego Rivera no ha hecho todavía el esfuerzo suficiente para superar muchas debilidades y corregir plenamente viejos defectos producto de sus antiguos errores y de perjudiciales concepciones. En efecto, Diego Rivera tiene un agudo sentido individualista y una tendencia muy marcada a substituir la realidad por la fantasía, desviaciones que es preciso superar con una vida militante de trabajo colectivo. . .

"Estela de perfume, olor a marihuana"

No sólo Diego es noticia por su actividad partidaria. Un comentario suyo es un acontecimiento. Pongo uno de los cientos de ejemplos posibles (en este caso, como en el de la historia de amores y querellas con el PCM, desprendo la información de *Arte y política*, Editorial Grijalbo, 1979, la excelente antología de Rivera hecha por Raquel Tibol.) El 30 de marzo de 1930, al inaugurarse la Exposición Anual de Pintores y Escultores, Rivera, Director de la Escuela Central de Artes Plásticas en la UNAM, discute con el arquitecto Carlos Lazo, profesor de Historia del Arte en la Escuela de Arquitectura. Según Rivera, los arquitectos, al pasar por los corredores de la escuela dejan una estela de perfume; el alumno Lorenzo Fabela le responde, por el contrario, los pintores dejan olor a marihuana, alcohol, y cola, y Lazo es categórico: el profesorado de la escuela ya está cansado de la política de embaucamiento de Rivera.

Al día siguiente, la Asamblea de Alumnos de Arquitectura protesta ante el rector Ignacio García Téllez, e invita a Rivera a una polémica sobre el valor social y profesional del arquitecto. La Rectoría le solicita a la Comisión Permanente del Consejo Universitario que investigue responsabilidades y aconseje medidas disciplinarias y apoya a Diego, quien "se ha identificado en el seno del Consejo con el ideal democrático revolucionario que sirve de norma a la Universidad". En su tur-

no, la Sociedad de Alumnos que preside Manuel del Castillo Negrete le pide a la Universidad el cese urgente de Rivera por convenir al orden de la escuela y a la enseñanza artística. El 25 de abril el estudiante Ignacio Márquez, partidario de Rivera, se enfrenta a golpes con Lorenzo Fabela, llegan la policía, el rector García Talles, el oficial mayor de la Secretaría de Gobernación y el propio Diego. En la Asamblea que se celebra de inmediato, los opositores le exigen la renuncia . porque "predica continuamente el comunismo y el revolucionarismo en las clases y ante los grupos de alumnos", cosa con la que no están de acuerdo, pues por ningún motivo quieren mezclar la política y los estudios.

Por su parte, Rivera insiste en la revolución en el arte y en la política. La Federación Estudiantil Universitaria; se declara en contra de Rivera. La Alianza de Uniones y Sindicatos de Artes Gráficas decide, luego de su asamblea del 28 de abril, dar su voto de adhesión al movimiento en pro del plan de estudios, pues considera que favorece a la clase trabajadora al capacitar técnicamente a los obreros del ramo de construcción, pintura, decoración, etc., para enfrentarse a los problemas inherentes a su oficio y sacudirse la tutela de los concesionarios y explotadores. El 14 de mayo se reúne el Consejo para conocer el dictamen de la Comisión y Rivera advierte: "Voy al Consejo exclusivamente a hacer oír la voz de la joven pintura mexicana revolucionaria, que es revolucionaria en el terreno estético y en el terreno social. . ."

La Comisión dictamina: el Consejo nombrará a quien se haga cargo de la escuela; Rivera seguirá siendo director, pero sin ejercer el cargo. Ante la salomónica decisión, Antonio Caso, director de la Facultad de Filosofía y Letras, presenta la renuncia: "No conviene sentar un precedente en el que un director de una Facultad, pueda ser fiscalizado en sus actos por otra persona". El ya marxista Vicente Lombardo Toledano acusa a Rivera de aprovecharse del efecto sentimental de las palabras de Caso, y es nombrado director interno. Caso desiste de su renuncia.

¿Por qué una frase despectiva de Diego desata tantas consecuencias? Por la fuerza de la personalidad, y por su condición de espectáculo.

Desde 1923 los actos y declaraciones de Diego

se sujetan a una doble lectura: la textual y la que depende de un contexto espectacular.

Sueño de una tarde dominical

En su afán de afrentar a la convulsa e insegura clase media, Rivera no se detiene en el dramatismo de peones y soldaderas, ni en el patetismo de magueyes y líderes agrarios envueltos en la tierra como una semilla. El va de la síntesis histórica al sarcasmo racial, de la representación heroica de Zapata a la exaltación del emperador Cuauhtémoc, del indigenismo en el tiempo que la consigna es la integración {"el mejor indio es el prehistórico") ala presentación de Hernán Cortés como un jorobado sifilítico. Hasta el último día de vida, Rivera es vanguardia irritante de la sociedad mexicana, la conciencia pública de límites: hasta aquí se puede ir en el ultraje a lo constituido.

La provocación tiene un alto costo político y personal. En un en sayo-confesión de amor ("Retrato de Diego"), Frida Kahlo lo defiende de acusaciones, y da a conocer su reconminación contra la sociedad:

Dicen que Diego busca publicidad. Yo he observado que más bien tratan de hacerla los otros con él, para sus propios intereses, sólo que lo hacen con métodos jesuitas mal aplicados, porque generalmente les sale "el tiro por la culata", Diego no necesita publicidad, y mucho menos la que en su propio país se le obsequia. Su trabajo habla por sí mismo. . . Es increíble, por cierto, que los insultos más bajos, más cobardes y más estúpidos en contra de Diego hayan sido vomitados en su propia casa: México. Por medio de la prensa, por medio de actos bárbaros y vandálicos con los que han tratado de destruir su obra, usando desde las inocentes sombrillas de las señoras "decentes", que rayan sus pinturas hipócritamente, y como de pasada, hasta ácidos y cuchillos de comedor, no olvidando el salivazo común y corriente, digno de los poseedores de tanta saliva como poco seso; por medio de letreros en las paredes de las calles en las que se escriben palabras nada adecuadas para un pueblo tan católico; por

medio; de grupos de jóvenes "bien educados" que apedrean su casa y su estudio destruyendo insustituibles obras de arte mexicano precortesiano, que forman parte de las colecciones de Diego, los que después de hacer su "gracia" se echan a correr; por medio de cartas anónimas. . .

En 1948, Diego presenta el fresco del Hotel del Prado, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* o, como se le conoce, *Domingo en la Alameda*. Allí aparece, junto a Juárez, Altamirano y Leandro Valle, el gran heterodoxo de la Reforma Liberal Ignacio Ramírez con una consigna: "Dios no existe" (la frase exacta de Ramírez en 1830, a los 19 años, en su discurso de ingreso a la Academia de Letrán, cuando el ateísmo era el horror impensable fue "No hay Dios. Los seres y la naturaleza se sostienen por sí mismos"). Mas de un siglo después, la derecha se enardece, toma a Rivera al pie de la letra y, en rabieta vandálica, unos estudiantes tachan el *no existe* y me tratan el mural. Días después, Rivera, seguido de una multitud, reinstala la expresión que, luego de un viaje a la URSS, retirará para "no herir la susceptibilidad del pueblo católico". Las respuestas al acto subrayan la doble consideración de Diego en sus años últimos: es temible y es traicionable. En la muy popular, *Ustedes los ricos*, película de Ismael Rodríguez con Pedro Infante, uno de los personajes dice "Diego Rivera no existe".

El escándalo jamás abandonará a Rivera. En 1952, el motivo es su mural *Pesadilla de guerra y sueño de paz*, que le encomienda el gobierno mexicano para la exposición Veinte siglos de Arte Mexicano, que viajará a Europa. Allí pinta —sin mayor sentido premonitorio— a Stalin y a Mao Tsí-Tung ofreciendo la paloma de la paz. Carlos Chávez, director del INBA, es protocolario: por "razones de cortesía internacional, y de tradicional respeto a los países y gobiernos extranjeros", el mural no irá a la exposición. Rivera contraataca, y acusa al gobierno mexicano de tenerle miedo a la prédica de paz. Escándalo. En 1953, realiza un mosaico de vidrio en el teatro de los Insurgentes, el mural *Teatro en México*. Allí aparece la Virgen de Guadalupe en la gabardina del cómico Can-

tinflas. Nueva ofensiva del clero y la derecha. La imagen se borra, previa disculpa piadosa de Cantinflas. Escándalo.

El 13 de julio de 1954 muere Frida Kahlo. Su cuerpo es velado en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, y se cubre el féretro con la bandera del Partido Comunista. Debido a esto, se cesa al director del INBA Andrés Iduarte.

Las consideraciones del mito

Si de ninguna manera es el responsable, tampoco Diego fue ajeno al crecimiento de su mito, que auspició y vigiló de muy diversas maneras, con salidas escénicas, declaraciones insólitas, confesiones autobiográficas donde —digamos— acomodaba a la realidad en las poses que más le atraían. Pongo un ejemplo del libro *Confesiones de Diego Rivera*, hechas a Luis Suárez (Ediciones Era, 1962). A los 5 años, de edad, Diego aprende a leer por su cuenta siguiendo el método Froebel. Entonces sucede una escena cumbre:

. . . Cuando mi padre me explicó el objeto de los dones de Freud me llené de una indignación que todavía recuerdo. Corrí al armario donde mi padre tenía sus libros, cogí el que era mi favorito, lo abrí en la primera página que separaron mis dedos de las otras, y empecé a leerle el texto. Me miraba entre emocionado y risueño. Entonces me dijo:

—Chato, qué buena memoria tienes. ¿Quién te leyó lo que aprendiste?

Entonces me llené de furia, y recuerdo todavía cómo exclamé:

—Viejo pendejo, ¿qué necesidad tengo yo de que nadie me lea lo que está en los libros, o crees que soy tan pendejo como tu?

La cara de mi padre reflejó una alegría como nunca más he visto, me alzó en peso, y con los ojos llenos de lágrimas, gritó:

—De modo que no me equivoqué. ¡Era exacta la previsión y eficiente el método!

Las controversias no necesitan ser ideológicas. Pongo un ejemplo menor. El 29 de noviembre de 1947, se gira orden de aprehensión en contra

de Rivera como presunto responsable de disparo de arma de fuego en contra del chofer de un camión. En su defensa, Diego le escribe a Fernando Benítez, director de *El Nacional* y le explica:

. . . estoy enjuiciado por haber perturbado hacia las 21 horas el tranquilo sueño de los pacíficos vecinos de la histórica Villa de Coyoacán, por haber hecho ruido para preservarme contra un atropellamiento, lo cual es bien distinto de ser un presunto asesino. . . Si adquirí la mala costumbre de hacer ruido, aunque sea en legítima defensa de mi existencia, es porque en México, durante luengos años hemos hecho ruido. ¿Quién no "echaba bala" para festejar el año nuevo? Recuerdo, y muchos deben recordarlo todavía, cómo nuestro presidente y jefe, el general Obregón, en ocasión del Centenario de la Independencia en la fecha de consumación, me invitó en compañía de don Ramón María del Valle Inclán, marqués de Bradomín, ilustre literato y huésped de la República, a hacer de "don Tancredo", permaneciendo de pie junto a él, mientras hacía sonar la campana de la Independencia y en la lámina, realmente gruesa esa sí no como la del camión de la línea México-Coyoacán, y en el bronce de la campana misma rebotaban copiosas balas que el entusiasmo popular dirigía hacia el balcón presidencial del Palacio Nacional. ¿Quién no disparó durante treinta años o más de puro "gusto" y hasta sin fuero constitucional? ¿Quién no disparó hasta para llamar a los maderos? . . .

En obediencia a su imagen, y al método conformador de la imagen que es la actitud, Diego no cree jamás en explicaciones simples. Al responder a una acusación específica, él trae a colación las prácticas históricas, a Obregón y Valle-Inclán, al sentido de la tradición y a la deplorable evaporación del placer de echar bala en un mundo despistolizado. El gesto es tan excesivo que remite inexorablemente a un paisaje: el del mito, la representación corporeizada de ideas y apetencias y sueños colectivos. Y en este caso el mito quiere decir la formación voluntaria e involuntaria de públicos. Rivera pinta a la vista de todos, habla del arte con elocuencia y pasión, disputa con amigos y enemigos, es, el retratista de la burguesía y el defensor de la presencia de proletarios y campesinos. A la "enseñanza de multitudes", él le apuesta su obra, su militancia laberíntica, sus declaraciones polémicas sobre todos los temas imaginables, su vida social, su pertenencia al Establishment mundial del stalinismo y al Establishment de las Glorias Nacionales, su trato con gobernantes y estrellas de cine, su reivindicación de la mitología nacionalista y del arte prehispánico. . De modo que hoy parece inevitable, Diego representó, y en buena medida sigue representando, al artista como genio, al artista como farsante, al genio como provocador, al mito que engendran al parejo lo real y la necesidad de extender lo real a beneficio de la imaginación, al mexicano universal que es referencia obligada de cuanto extranjero llega a México, al comunista intransigente y demasiado flexible, el casanova inesperado. A la distancia vemos que logró lo calificado como proeza por Canetti: lanzar algo al mundo sin que esto lo arrastre tras de sí.

