

de agobio, pero también una gran penetración psicológica en su captación del carácter de sus innúmeros figurantes.

Coincidiendo con dos de sus años de trabajo en la Secretaría Nacional de Educación, realizó Rivera en 1926 y 1927 su obra maestra. Es la ornamentación de la antigua capilla de la hacienda de Chapingo, erigida a unos cuarenta kilómetros de distancia de Ciudad de Méjico y convertida actualmente en salón de actos de la Escuela Nacional de Agricultura. La bóveda, en la que cada elemento de fondo azulenco, se halla enteramente ocupado por una figura humana desnuda, de cromatismo y rasgos entre africanos y prehispánicos, es de una grandiosidad digna del mejor Miguel Angel, pero no tanto del de la Capilla Sixtina, pintor, como del más recio y cabal del David o del Moisés, escultor. Los desnudos de Rivera flotan en la gloria de la bóveda como esculturas gigantes y se integran a la perfección en el espacio arquitectónico. Nunca Rivera consiguió una adecuación tan perfecta entre arquitectura y pintura como en este conjunto de Chapingo. Sus aciertos no se limitaron a la bóveda, sino que cabe destacar también la magnífica alegoría de *La tierra dormida*, pintada en un luneto, bajo un arco carpanel que la envuelve sin oprimirla, así como los frescos sobrios del pasillo y de la escalera del edificio, realizados para darle forma plástica al hermoso lema revolucionario: «Aquí se enseña a explotar la tierra, no a los hombres».

*La tierra dormida*, símbolo materno, se halla encarnada en un prodigioso desnudo cuyo modelo fue Lupe Marín, una de sus esposas y mujer de severa hermosura y empaque. Es un desnudo tan miguelangelesco como los de la cúpula y hace pensar en algunos de los esclavos del maestro renacentista. El fondo de cielo o de mar impoluto, el rigor palpable del modelado, la delicia de las carnaciones, la sensación de peso muelle que no oprime, pero que es carne de vida, fruto de una herencia y de milenios de espera callada, la manera maestra —¿velazqueña?— como el pelo tapa la mitad del rostro y multiplica el misterio de la imagen fecunda y las alusiones felices, convierten este desnudo alegórico en uno de los más prodigiosos y mejor ambientados de ambas Américas. Otro fresco, titulado *Germinación*, nos parece igualmente importante en su calidad pictórica, pero no tanto en su intención alegórica. Rivera lo pintó sobre una pared, rota por un ojo de buey, y salió airoso del problema compositivo que esa servidumbre obligada a las necesidades arquitectónicas le había impuesto. Otros dos frescos notables en ese conjunto son *Los explotadores*, buen ejemplo de su manera narrativa, pero con una movilidad sobria y bien estudiada, y *La sangre de los mártires*, modelo de serenidad ritual y heroica.

Cuando Rivera se hallaba trabajando con todo entusiasmo en sus últimos frescos del Secretariado Nacional de Educación y en los de la capilla de Chapingo y había evolucionado desde una visión plana de las figuras hasta un modelo sumamente rico, pero conciso en su capacidad de expresión, hubiera sido lo lógico que sus correligionarios se hubiesen congratulado de este perfeccionamiento de su factura y de su ya magistral dominio de los recursos de su oficio. No sucedió, no obstante, así, y Rivera fue violentamente acusado por algunos de los dirigentes del Partido Comunista al que pertenecía. Su manera de pintar no se adaptaba, según los comunistas mejicanos, a la ortodoxia del realismo social. La discusión se agrió y para resolverla ambos oponentes aceptaron a la URSS como árbitro. El Gobierno soviético pidió a Rivera que viajase

a Moscú y explicase allí a los programadores oficiales sus puntos de vista. Rivera aceptó la propuesta soviética, se presentó en Moscú con varios centenares de fotografías y tuvo un éxito apoteósico. La academia lo eligió como miembro del Grupo Octubre, se le ofreció una plaza de profesor honorario y se le pidió que pintase algunos frescos en Moscú, pero prefirió regresar a Méjico, por creer que su presencia, tanto en el aspecto pictórico como en el político, era útil allí. A su regreso terminó en 1927 y 1928 su colaboración en el Secretariado y empleó con máxima perfección su clásica gama de azules ultramar, azules vinosos, azules cobalto, verdes esmeralda, sienas tostados, óxidos de hierro, tierras rojizas y múltiples ocre.

### 3. El momento polémico-narrativo

Terminado su conjunto de la Secretaría, tuvo Rivera nuevos problemas con los dirigentes del Partido Comunista y en 1929, tras haber sido sometido a juicio, fue expulsado del mismo. En ese mismo año se casó con la pintora Frida Kahlo y recibió la visita del embajador estadounidense Dawght W. Morrow, quien lo comprometió para que pintase una serie de frescos en el palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca. Rivera aceptó encantado la propuesta del citado embajador de USA y decidió pintar, en dominante rosa y azul y con acopio de figurantes, la historia del estado mejicano de Morelos, desde los días de la conquista hasta los de la revolución. Los personajes que con más frecuencia aparecen en los murales son Cortés, Morelos, Zapata y varios religiosos franciscanos, entre los que uno de ellos, el padre Motolinia «el buen monje», está —rara excepción en Rivera— representado con notoria simpatía en el instante en que le da su clase de lectura a un nutrido grupo de indios de mirada atónita.

En 1929, asimismo, inició Rivera sus frescos del palacio Nacional de Méjico, enclavado en la plaza del Zócalo, a escasos metros de la catedral y de la iglesia del Sagrario, pero los interrumpió para hacer un polémico viaje a los Estados Unidos. Volvió a trabajar en ellos en 1935, 1945 y 1952 y no llegó a terminarlos. Nos ocuparemos de ellos en el lugar oportuno.

Desde 1930 hasta 1933 trabajó Rivera en los Estados Unidos. Primero realizó en la gran escalera del «Stock Exchange», de San Francisco, una gigantesca figura que representaba a Miss California y que complació a los socios de la institución. La prensa elogió la labor de Rivera y éste recibió un nuevo encargo de mayor entidad: la realización de un mural de más de cien metros cuadrados en la «California School of fine arts», de San Francisco. En el panel central, un canto al trabajo, se representó Rivera a sí mismo monumental y de espaldas. A su lado aparece Frida Kahlo en calidad de ingeniero. La obra siguiente —camino ya de Nueva York— se la encargó Edsel Ford para el patio cubierto del «Institute of Arts», de Detroit. El conjunto abunda en figuras de obreros que tienen más aspecto de mejicanos que de norteamericanos y en suntuosos desnudos que, en su grandiosidad y aplomo, hacen pensar en los de Chapingo.

El más delicado de los murales de Detroit es el de *La vacuna*. Compuesto en bien contrapesada pirámide, con figuras de animales en el primer plano; con la madre, el niño y el médico que lo vacuna en el intermedio, y con un equipo de investigadores

en el último, es una obra de caligrafía finísima y serena armonía. Mac Kinley Helm dijo de este mural que Rivera llegó a considerarlo en aquel entonces como el más importante de todos los suyos y que «es una composición de enternecedora hermosura en su simpático recuerdo de las Navidades de los primitivos, pero fue esta deliciosa y nada pretenciosa pieza la que le sirvió de pretexto a los aguafiestas».

El citado mural fue denunciado violentamente en varios libelos periodísticos y en las homilias de varios eclesiásticos de confesiones diversas. Parece ser que lo que les molestaba —según recordó asimismo Mac Kinley Helm— «no era ningún detalle en concreto, sino simplemente su general falta de bonitura». Por fortuna para Detroit, Edsel Ford, que había pagado 25.000 dólares por el mural, era más objetivo y tenía una más fina sensibilidad que quienes intentaban destruirlo y afirmó que «se hallaba personalmente muy satisfecho del esfuerzo que Rivera había realizado para expresar el espíritu de Detroit». Y así —contra viento y marea— pudo ser salvado el mural.

Tras el encargo de Ford vino el de Rockefeller, pero esta vez el resultado de la polémica fue lamentable. Lo terrible en este caso es que, aunque tanto Rivera como Rockefeller tenían sólidas razones para defender sus puntos de vista, la destrucción de una obra de arte es, en todo caso, inadmisibles, y hubiera debido haberse encontrado alguna solución menos drástica.

El encargo de Rockefeller debía figurar en «Radio City», en el Rockefeller Center. Cuando el millonario lo vio por primera vez a medio hacer le dijo a Rivera que «aquella era la primera pintura moderna que le había gustado verdaderamente». El problema empezó cuando Rivera, que había sido admitido de nuevo en el Partido Comunista, introdujo en la parte inferior derecha un retrato de Lenin, en calidad de símbolo del conductor de masas. Semejante inclusión no fue del agrado de Rockefeller y menos todavía del de los restantes miembros de su imperio económico. La realización del mural le seguía interesando personalmente, pero para que pudiese complacer a todo su equipo, le pidió a Rivera que lo modificase. Hubo con dicho motivo un cambio de notas. La de Rockefeller a Rivera, fechada a 4 de mayo de 1933, decía exactamente:

«Mientras estaba ayer en el edificio num. 1 del Centro Rockefeller observando los progresos de su conmovedor mural, noté que en la parte más reciente de la pintura usted ha incluido un retrato de Lenin. Este trozo está hermosamente pintado, pero me parece que su retrato, al aparecer en este mural, podría muy fácilmente ofender seriamente a muchísimas personas. Si estuviera en una casa particular sería otra cosa, pero este mural está en un edificio público y la situación es, por tanto, completamente diferente. Aunque me desagrada profundamente hacerlo, siento tener que pedirle que sustituya por el rostro de algún hombre desconocido la cara de Lenin que aparece actualmente. Usted sabe cuán entusiasmado estoy por el trabajo que ha estado haciendo y que hasta ahora en ninguna forma hemos restringido su tema o procedimiento. Estoy seguro de que usted comprenderá nuestro sentir en esta ocasión y le agradeceríamos mucho hiciera el cambio insinuado.»

Rivera respondió con una nota más larga, en la que explicaba que suprimir el retrato de Lenin equivaldría a cambiar la concepción general de su obra. En los

últimos párrafos dejaba, no obstante, un resquicio que podría conducir a un arreglo satisfactorio para ambas partes. Reproduzco dichos párrafos:

«Me gustaría —proponía Rivera—, hasta donde sea posible, encontrar una solución aceptable para el problema que presenta e insinúo que podría cambiar la parte que muestra la gente de sociedad jugando “bridge” y bailando y poner en su lugar, en perfecto equilibrio con la figura de Lenin, una figura de algún caudillo histórico norteamericano, tal como Lincoln, que simboliza la unificación del país y la abolición de la esclavitud, rodeado por John Brown, Nat Turner, William Lloyd, Garrison o Wendel Philips y Harriet Beecher Stowe, y tal vez alguna figura científica, como McCormick, que contribuyó a la victoria de las fuerzas antiesclavistas al proporcionar trigo suficiente para mantener los ejércitos del Norte. Estoy seguro de que la solución que propongo aclarará completamente el significado histórico de la figura del líder, representada por Lenin y Lincoln, y nadie podrá objetarlas sin objetar los sentimientos más fundamentales de solidaridad y amor humanos y la fuerza social constructiva representada por tales hombres.»

Los rectores de Radio City y del Rockefeller Center no aceptaron la solución propuesta por Rivera y el mural permaneció tapado hasta el momento en que, tras ocho meses de deliberaciones, se lo destruyó el día 8 de febrero de 1934.

Desde el punto de vista de Rivera es indudable que el pintor tenía razón en defender la integridad total de la concepción de su obra. Desde el de Rockefeller, es comprensible que, después de las polémicas habidas con motivo del mural de Detroit, no quisiese exponerse a deteriorar su imagen y a hacerse impopular en su medio. Cabía, no obstante, la solución de trasladar el mural a otro emplazamiento en el que no le causase problemas a Rockefeller (a Méjico, por ejemplo).

Con parte de los 21.000 dólares que cobró Rivera por su inconcluso mural, decidió pintar gratuitamente otro en veintiún tableros cambiables en homenaje a los obreros norteamericanos que le habían manifestado su simpatía durante la polémica del Rockefeller Center. Su destino era la «New Workers School», en la calle 14 de Nueva York. El título era «Retrato de América». Trece de los veintiún tableros, todavía no emplazados en el lugar para el que habían sido hechos, fueron destruidos por un incendio el día 5 de julio de 1969.

Desde 1934 hasta 1936 trabajó Rivera en el palacio de Bellas Artes de Ciudad de Méjico. Primero rehizo (con una única modificación), el mural destruido en el Rockefeller. No hay acuerdo entre los críticos sobre cuál es su verdadero título. Se le ha llamado, en diversas ocasiones, *El hombre socialista*, o *El hombre en el cruce de los caminos* o *El hombre domina el mundo mediante la técnica*. La composición, con una figura central que maneja una máquina de la que emergen cuatro enormes aspas diagonales (luz y símbolos) es un modelo de equilibrio clásico. En los cuatro triángulos que se forman entre las aspas y los límites del mural, abundan las imágenes de dibujo sólido, cromatismo típicamente riveriano y enorme rigor compositivo. En el triángulo inferior hay una tupida y delicada vegetación que hubiera complacido a Fra Angélico. En el superior, una máquina gigante, con un ejército en acción a un lado y manifestantes enfervorizados al otro. En el derecho Lenin, con expresión de profeta y dignidad calma, conversa paternalmente con sus secuaces. En