

Nuestro diálogo concluye con esta promesa de un viejo aún lleno de proyectos y de energía. Contagiado de su ánimo y vitalidad me despido de Henri Lefebvre, quien me acompaña hasta la puerta. Salgo a la calle pensando que pronto deberé tomar el avión a México. Jóvenes europeos con cabellos de colores, ropa negra y guantes que dejan fuera la mitad de los dedos, cruzan conmigo hacia el edificio-fábrica cultural del centro Beaubourg. Son una generación distinta sin duda; pienso que la exclusión social no sólo se da en Africa, en India o en América Latina. Aquí también se percibe y se disfraza de actitud negativa a la integración... la virtud muerta del socialismo francés, el resurgimiento de una derecha xenófoba y miope, y, atrás de todo, una reconversión más que neointustrial que sigue su marcha excluyendo trabajadores por todas partes... Aca-so el espectro del *no future*.

París, 21 de mayo 1986

***DIEGO RIVERA. LA BÚSQUEDA
DEL PARAÍSO PROLETARIO***

Se retoma en este escrito parte de la Introducción del libro de Irene Herner *Diego Rivera. Paraíso perdido en Rockefeller Center*, editado por Edicupes, en un convenio con la FCPyS de la UNAM. El volumen, realizado en colaboración con Gabriel Larrea y Rafael Angel Herrerías, incluye una selección y traducción de documentos que —localizados en la biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la National Library de Nueva York, así como en la Biblioteca Nacional de Ciudad Universitaria— dan razón del evento protagonizado por Rivera entre marzo de 1933 y la primera mitad de 1934.

Comisionado por Nelson A. Rockefeller para realizar una enorme pintura al fresco en el estreno del edificio de la

RCA, del flamante y ultramoderno Rockefeller Center, Diego Rivera decide dar ahí ni más ni menos que su versión plástica del paraíso comunista con la figura de Lenin en el lugar de unificador y guía. Cuando los mecenas se dan cuenta, Diego es despedido; la obra, aún inconclusa, cubierta con papel alquitranado, y nueve meses después, en febrero de 1934, convertida en polvo.

El paraíso perdido en Rockefeller Center se inscribe en forma dramática dentro del contexto de la quema de libros en Berlín. Sucede en el momento en que el Partido Nacional Socialista dirigido por Hitler toma el poder en Alemania. Entre 1933 y 1934 se dan, también, el asesinato de Sandino en Nicaragua y, en México, la candidatura de Lázaro Cárdenas a la presidencia de la República.

En 1921, tras más de diez años de estancia en Europa, Rivera se integra a un proceso revaluativo de sus raíces históricas y culturales, como parte del movimiento del Renacimiento pictórico mexicano y con una primera visión de lo nacional como “exótico”, mirado desde los ojos de la plástica modernista francesa.

Además de la formación plástica del pintor, debe tenerse en cuenta su quehacer en el contexto de la disyuntiva entre la actividad como militante y la existencia del artista con una concepción política. La atmósfera política mexicana —tanto la gubernamental como la del Partido Comunista— envolvió a Diego desde su regreso al país y lo llevó, en los primeros años de la década de los treinta, a realizar su obra en Estados Unidos. ¿Qué era el PCM en los primeros años de su existencia? ¿Qué significaba en México ser comunista entre 1921 y 1934? ¿Hay una diferencia de fondo entre la ideología gubernamental y los ideales de Rivera, durante los primeros años de su producción muralista?

¿Dónde se ubica Rivera en relación al ámbito artístico y político europeo y sobre todo norteamericano? Es relevante resaltar el por qué en esa época tuvieron tan importante

lugar en la Unión Americana los artistas mexicanos, particularmente porque desde entonces —en parte debido a la lucha que dieron y ganaron los propios artistas en ese país para ser reconocidos, y en parte por la llegada a Norteamérica de sobresalientes artistas europeos en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial— ha sucedido lo contrario. El arte mexicano, incluso el que fue altamente apreciado en aquel entonces, ha sido devaluado en Estados Unidos hasta el desprecio, cuestionando su valor plástico desde los criterios del modernismo. Pero, ¿cuáles eran las relaciones del arte mexicano y norteamericano con el europeo en ese momento. ¿Cuál era la situación plástica de Norteamérica durante la primera mitad de los años treinta? ¿Cómo era la activa militancia comunista en el Nueva York de este periodo? ¿Quién era el artista mexicano que llegó a pintar un retrato de Lenin en pleno centro del imperio estadounidense, que cuando le arrebataron su obra se dedicó a defender su paraíso de ensueño a través de los medios de comunicación masiva y tuvo un eco extraordinario? ¿Por qué se le dio tanta publicidad y beligerancia a un acto artístico-político entre un rico mecenas y un artista mexicano de ideología comunista? ¿Cuáles eran los medios de defensa a los que Rivera podía recurrir? ¿A cuáles se remitió?

A mi manera de ver, a pesar del notorio cambio de temática, e incluso de forma, entre los frescos de la primera época de su regreso de Europa —centrados alrededor del universo indígena, prehispánico y campesino posrevolucionario—, y los frescos que realiza en Estados Unidos —instalado en un voluptuoso gusto por los avances de la ciencia, la tecnología y la industria, en los que el personaje principal es el obrero calificado— hay una vinculación estrecha, en tanto elaboración plástica de una única concepción utópica: la invención de un paraíso como búsqueda de respuestas afirmativas a la pregunta sobre el futuro de la

humanidad. No es por azar que Rivera eligió los Estados Unidos para plasmar una glorificación marxista. ¿Acaso no era éste el país más industrializado del mundo?

Lo que dejaron claro los sucesos de Rockefeller Center es que para Rivera no existía diferencia entre arte con mayúscula y arte con minúscula, ni entre cultura con mayúscula y cultura con minúscula. Para él sólo eran válidas las obras artísticas y culturales si eran capaces de transmitir su valor en un ámbito popular. Esto lo encaminaba, en primer lugar, como artista de gran sapiencia y sensibilidad, a valorar muy alto el gusto y los requerimientos plásticos de las mayorías, y a considerar que no se necesitaba ser "iniciado", ni tener preparación alguna, para apreciar el arte "verdadero". Para Rivera, pues, la pintura mural era un medio de comunicación de masas perfectamente acorde con los tiempos contemporáneos y con los otros medios de difusión recientemente inventados y elaborados; arraigado en el pasado cristiano, en la concepción didáctica y evangélica de éste, así como en su calidad de testimonio histórico monumental.

Diego Rivera integra, en su experiencia norteamericana, la concepción de las tradiciones del arte y de los objetos de la artesanía populares producidos en el campo mexicano, difundidos de generación en generación como hábitos y costumbres cotidianas, a una producción técnica e industrial, expuesta masivamente a través de las nuevas posibilidades comunicativas que implicaban la prensa, el radio y el cine. En este sentido, llama la atención el gran entusiasmo de Rivera por la televisión, un medio que en 1933 apenas se hallaba en estado de experimentación. De modo que Rivera, hombre de su tiempo, integraba como posibilidad comunicativa, los medios de la Antigüedad, los de la agitación y la propaganda desglosados por Lenin que habían fundado historia en la época de Marx y Engels y los más avanzados medios de la publicidad y de la difusión de la cultura del

capitalismo, incluido, naturalmente, el reciente "show business".

Si los medios eran dirigidos por una minoría empresarial, había que penetrarlos mediante los mensajes y los deseos del pueblo trabajador. Además, Rivera tenía que creer en la democracia de los medios en Estados Unidos, ya que su campaña de agitación y propaganda se llevó a cabo precisamente a través de estos mecanismos. Esa era quizá una de las razones por las que este artista admiró y gustó tanto de la Unión Americana, a pesar de sus críticas y del rechazo que le provocaba la nación que, como gobierno, nos había despojado de la mitad de nuestro territorio y que constantemente presionaba e imponía sus intereses económicos a costa de nuestro desarrollo.

El ideal político e ideológico de Rivera estaba anclado en los planteamientos de Trotsky, demasiado atractivos para ubicar y redondear su concepción ideal, pero también estaba cerca de los conceptos americanistas de Walter Pach. Rivera estaba convencido de la posibilidad utópica de unión de América, a través del liderazgo de los trabajadores norteamericanos, para conquistar la libertad y la autonomía continental frente al resto del mundo. En ese sentido, tocaba cuerdas muy sensibles de identificación con los grupos de artistas y escritores nacionalistas norteamericanos que anhelaban, precisamente, su independencia espiritual de la madre Europa. La meta de Rivera era la conquista mundial del paraíso de la felicidad comunista desde la perspectiva soviética. Esta redención de *malinche* estaba asimismo arraigada a otros anhelos americanos: los de Bolívar y Martí.

Hoy se ha cubierto de polvo y olvido el ambiente incendiario de las polémicas que suscitó Rivera. En los años treinta, aun en los Estados Unidos, existía la duda sobre las posibilidades paradisiacas que prometía la sociedad comunista. Eran tiempos en que todavía se trataba de convencer

o ser convencido. Las perspectivas de un futuro feliz, ya fuera como resultado del triunfo capitalista o comunista, era apasionado intento y conformaban vitales discusiones. Ahora son tema trillado y resonancias de desencantos. Lo más probable es que sucesos como el de Diego Rivera en Rockefeller Center no se repitan. En primer lugar porque en el corazón del imperio, los continuadores presentes de los viejos mecenas, están convencidos de que una enorme distancia debe separar las obras de arte expuestas en los monumentos del capitalismo, de los ideales que le son ajenos o enemigos. Porque además, ese tipo de batallas no tendría eco dentro de un mundo que se ha nutrido y bombardeado con las nociones del "destino manifiesto", con sus consignas de "time is money" y "el pobre es el flojo que no trabaja". En segundo lugar, porque la esperanza "roja" se ha convertido en una realidad que en nada comulga con la ilusión de paraísos. ¿Qué pensaría Diego Rivera hoy?

Irene Herner

MILAN KUNDERA Y EL DESMANTELAMIENTO DE LA UTOPIA SOCIALISTA*

En 1967, un año antes de que las tropas soviéticas invadieran Checoslovaquia, Milan Kundera publica *La broma*, su primera novela. Aunque el manuscrito había sido presenta-

* En español, sobre Milan Kundera pueden consultarse: Carlos Fuentes, "El otro K", *Vuelta* No. 28, México, marzo de 1979. Alberto Ruy Sánchez, "Kundera o la insostenible ligereza de la novela", *Vuelta* No. 90, México, mayo de 1984. Ver también la nota biográfica que sobre el escritor se publicara como complemento al ensayo "Milan Kundera. La risa de Dios", *Vuelta* No. 104, México, julio de 1985. Asimismo, el libro de Antonin Liehm, *Tres generaciones. Diálogos con escritores en la Primavera de Praga*. Madrid, Ed. Ayuso.