



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**La producción artística de Diego Rivera con temática soviética (1955 - 1956)**

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
VALENTINA GARCÍA BURGOS

TUTOR PRINCIPAL  
DRA. DAFNE CRUZ PORCHINI  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES  
MTRA. MIREIDA VELÁZQUEZ TORRES  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

DRA. NASHÉLI JIMÉNEZ DEL VAL  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CIUDAD DE MEXICO, DICIEMBRE, 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

Esta investigación ha sido posible gracias al apoyo y paciencia de muchas instituciones, tutoras, colegas, familia y amigos cercanos.

Agradezco infinitamente a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por permitirme ser parte de su espíritu universitario; al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por el apoyo económico que me otorgó para realizar mis estudios de posgrado y al Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo (INBAL) por ser el punto de partida para la elaboración de este ensayo académico.

Extiendo un enorme agradecimiento al comité tutorial que me acompañó durante todo el proceso de investigación. A la Dra. Dafne Cruz Porchini por aceptar ser mi directora, por enseñarme a desarrollar una investigación seria, por compartir conmigo todo su conocimiento en arte, por convertirse en mi colega pero sobre todo porque ahora es una gran amiga. A la Mtra. Mireida Velázquez por confiar en mí, por la honestidad y ética que la define y porque desde que la conozco todas sus palabras han sido clave para mi desempeño profesional. Y a la Dra. Nasheli Jiménez del Val por la excelente recepción que tuvo con mi tema de investigación y porque gracias a sus clases pude incursionar en nuevas líneas de reflexión y análisis.

A la Mtra. María Estela Duarte porque gracias a su tenacidad y compromiso con el estudio del arte mexicano fue posible localizar y apreciar las obras de Diego Rivera con temática soviética.

A mi mamá Marilú por aceptar la forma en la que percibo el mundo, por la paciencia y por la manera en la que siempre brilla.

A Mariano Meza por ser único en mi vida. Porque gracias al profundo conocimiento que tiene sobre este periodo artístico de Rivera logre disfrutar cada momento de mi investigación. Porque lo admiro y por ser mi mejor amigo. El mejor de todos.

A Rodrigo Cordera porque desde que lo conozco todo tiene sentido, por ser el amor de mi vida y porque desde que nos elegimos puedo decir que llegue a casa.

Y por último a Diego Rivera por su pasión, arte, vida y peculiar comunismo.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	4
---------------------------	---

### **CAPÍTULO UNO**

1.1 Antes de conocer Moscú. Formación artística en Europa (1907 – 1921) .....	11
1.2 Rivera y Moscú (1927).....	15
1.3 Después de Moscú. Diego Rivera y el Partido Comunista Mexicano.....	18

### **CAPÍTULO DOS**

2.1 Una mirada al arte soviético.....	26
2.2 El realismo de Diego Rivera.....	36

### **CAPÍTULO TRES**

3.1 El acontecer soviético desde la perspectiva de Diego Rivera (1955-1956).....	48
3.2 Las virtudes de la mujer soviética.....	58
3.3 Los niños soviéticos como símbolo del nuevo mundo.....	63

### **CAPÍTULO CUATRO**

4.1 El impacto en la obra de Diego Rivera del “Informe secreto” de Nikita Khrushchev durante el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), 1956.....	68
4.2 La exposición sobre el viaje a la URSS. Galería Diego Rivera, diciembre de 1956...72	

<b>CONCLUSIONES</b> .....	78
---------------------------	----

<b>CÁTALOGO DE ILUSTRACIONES</b> .....	88
--	----

### **FUENTES**

## **INTRODUCCIÓN**

El presente ensayo es un estudio formal de las obras con temática soviética que Diego Rivera realizó a partir del viaje que hizo a la URSS entre 1955 y 1956. El periodo de estudio inicia el 18 de agosto de 1955, cuando Rivera convocó a una rueda de prensa dentro de su casa estudio ubicada en la colonia San Ángel para comunicar tres aspectos de su vida personal. La primera noticia era que recientemente se había casado con Emma Hurtado el 29 de julio de 1955; la segunda, que había solicitado un permiso al Partido Comunista Mexicano para ausentarse por un tiempo porque había sido invitado a Moscú por el Ministro de Cultura de la Unión Soviética, Yuri Páporov para recibir un reconocimiento por su trayectoria artística; y por último, comunicaba que aprovecharía el viaje a la Unión Soviética para atenderse el cáncer diagnosticado y someterse a un duro tratamiento médico a base de bomba de cobalto.

El periodo de estudio concluye el 8 de diciembre de 1956 cuando se inauguró dentro de la “Galería Diego Rivera” una muestra con las obras realizadas a raíz de la experiencia en la URSS. Este ensayo busca comprender el sentido discursivo en las obras de Rivera inspiradas en el acontecer de los países afiliados a las democracias populares en la década de los cincuenta: Moscú, la capital soviética; Varsovia y Cracovia en Polonia; Berlín y Dresden en la Alemania Democrática; Praga y Brno en Checoslovaquia y Bratislava en Eslovaquia.

El viaje inició el 24 de agosto de 1955 cuando Diego Rivera y su esposa Emma Hurtado dejaron suelo mexicano para llegar a la ciudad de Moscú el 27 de agosto. En principio se hospedaron en el Hotel Nacional frente a la Plaza Roja; el 5 de septiembre Rivera recibió el reconocimiento por parte de la Academia de las Artes de la URSS y el 12 de septiembre fue internado en el pabellón número 5 del Hospital Botkin. Durante el tratamiento médico, Rivera salió pocas veces del hospital: el 15 de septiembre Diego y Emma fueron al festejo del día de la Independencia en la embajada de México en Moscú; el 7 de noviembre disfrutaron de los festejos del aniversario de la Revolución de Octubre de 1917; y el 31 de diciembre celebraron el Año nuevo en compañía de amigos cercanos. Al concluir el tratamiento médico, el matrimonio realizó un viaje de placer a diferentes ciudades de Europa del Este. El 3 de enero de 1956 partieron a la ciudad de Varsovia por invitación del Ministro de Cultura de Polonia. El 10 de enero llegaron a Cracovia y entre muchos de los sitios de interés de la pareja estaba conocer el campo de concentración de

Auschwitz. Pocos días después, regresaron a Varsovia para volar a la ciudad de Praga y de ahí trasladarse a la ciudad de Brno donde Rivera dio una conferencia sobre arte. Después de Checoslovaquia viajaron a Bratislava, capital de Eslovaquia, y más adelante se sorprendieron al recorrer la ciudad de Berlín en ruinas a causa de la reciente Segunda Guerra Mundial. En Berlín, Rivera fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes y recibió un reconocimiento por su labor artística, también conoció los escombros del edificio de Reichstag y el refugio de Hitler. Por último, el matrimonio se trasladó a la ciudad de Dresden y el 4 de abril de 1956 regresaron a su país natal. En México, Rivera recibió una invitación formal por parte del gobierno de la República Democrática Alemana para la realización de un mural en la estación de radio oficial, sin embargo dicha colaboración nunca logró concretarse.

La anterior descripción del viaje permite comprender las razones por las cuales Rivera realizó una bitácora visual de todos los lugares que visitó. Durante los casi seis meses de estancia en la URSS, efectuó una serie de dibujos de las diferentes personas con las que se relacionó y que llamaron su atención desde el quehacer cotidiano. Este proceso creativo fue tan minucioso, que los bocetos y dibujos aún fungen como un testimonio que refleja su apreciación sobre las circunstancias soviéticas en la década de los años cincuenta. Muchos de estos bocetos más adelante se convirtieron en óleos que revelaron la aceptación de Rivera frente al modelo político que planteaba la Unión Soviética.

Este ensayo examina un *corpus* de obra integrado por óleos, acuarelas y dibujos a lápiz y crayón; y contempla la serie que Rivera ejecutó durante su estancia en el Hospital Jardín Botkin Bolniza en torno a las mujeres médico y enfermeras del lugar. De igual manera, Rivera representó hombres, mujeres y niños comunes –escenas cotidianas sobre los paisajes invernales de la URSS – que desde la cotidianeidad transmiten un sustantivo discurso político y visual.

Las primeras inquietudes a lo largo de la investigación radicarón en las siguientes preguntas: ¿Cómo abordar la experiencia de Diego Rivera durante este viaje y qué comunica a través de estas obras en particular? ¿Es posible que los personajes soviéticos de Diego Rivera puedan representar los ideales revolucionarios de 1917 y sintetizar, al mismo tiempo, su postura política a favor del régimen comunista?

A partir de la consulta de diferentes fuentes y del análisis de la producción plástica de la URSS, considero que Rivera siguió los postulados de la corriente artística del realismo socialista prematuro, ya que los temas centrales en este *corpus* de obra son los ciudadanos soviéticos

comunes. Para desarrollar esta premisa, me he basado tanto en el contenido como en la forma de estas obras, ya que *glorifican* –en diferentes niveles– al modelo socialista impuesto por la URSS sin la necesidad de representar a sus líderes políticos. Para poder analizar esta producción plástica desde el enfoque del realismo socialista, me remití al origen de este término. El realismo socialista surgió a partir del discurso que el dramaturgo Máximo Gorki pronunció durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos el 17 de agosto de 1934 en la ciudad de Moscú. Sus palabras fueron un emotivo llamado a todos los escritores e intelectuales pertenecientes a la URSS para que se adhirieran en un solo frente, con el fin de oficializar los dogmas estéticos de la recién creada nación socialista. Cabe señalar que este discurso fue traducido al español al poco tiempo por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en 1935, lo que facilitó la difusión en México de los planteamientos estéticos estipulados por Gorki. El resultado de este análisis, evidencia que las obras de Rivera, además de contener los planteamientos ideológicos del realismo soviético, también oscilan dentro de los planteamientos que postulaba el movimiento realista francés del siglo XIX. Desde este enfoque surgió inevitablemente la siguiente pregunta: ¿pueden converger, dialogar o subsistir ambos movimientos –realismo francés y realismo soviético– en el lenguaje pictórico de Rivera? De ser así ¿cómo y qué comunican ambos *estilos*? ¿la combinación de ambos planteamientos estéticos permite la posibilidad de un acercamiento a la experiencia del viaje de Diego Rivera entre 1955 y 1956?

Entender las obras de Rivera con temática soviética desde la perspectiva que alude a la transición o desplazamiento entre ambos movimientos artísticos, ayudó para articular la tesis de la investigación, la cual propone que existen elementos formales del realismo francés decimonónico en contrapeso con el enfoque del realismo soviético del siglo XX, mismo que se caracterizó por el constante elogio y difusión del sistema socialista. Por otro lado, considero que los criterios estéticos que Rivera implementó para representar de manera positiva al régimen soviético, fueron concebidos desde su reingreso a las filas del Partido Comunista Mexicano en 1954. El pintor estuvo fuera del partido desde 1929 y fue rechazado y cuestionado por sus integrantes en muchas ocasiones, lo cual me permitió establecer que la narrativa de sus obras en 1956 a favor del régimen de la URSS se debió en gran medida a la reanudación de vínculos con el gremio comunista mexicano y soviético.

En este sentido, la conjunción de ambos estilos puede entenderse por la influencia que Rivera tuvo de la tradición del realismo francés decimonónico, sin soslayar que el realismo

soviético fue un heredero directo de los postulados de éste. Por tanto, argumento que para la ejecución de las obras soviéticas, el academicismo de Rivera se convirtió en la fórmula que le permitió expresarse sobre la teoría comunista, además de poder contribuir pictóricamente con el movimiento del realismo soviético.

Conocer el origen del realismo socialista permite discernir el binomio que enlaza los planteamientos ideológicos de esta corriente artística con la narrativa pictórica que Rivera desarrolló en los años cincuenta. Así, la investigación buscó comprender el proceso creativo de Rivera en relación con su participación dentro del Partido Comunista Mexicano desde la perspectiva que expone la biografía de Bertram D. Wolfe. La producción artística de Rivera con temática socialista que corresponde a este periodo no fue un fenómeno aislado o de índole anecdótica, sino más bien fue un periodo creativo y complejo donde pudo concretar sus intereses políticos e ideológicos. A Rivera le interesaba mantener vigente una expresión artística que se ocupaba de las inquietudes sociales, los principios de la lucha de clase, los derechos igualitarios, los logros económicos y la función del trabajo proletariado como los promotores del nuevo orden social.

Una de las premisas principales del ensayo apunta que Diego Rivera concibió a la cultura soviética como una obra de arte en sí, una nación orgullosa de su situación posrevolucionaria, que era digna de representarse y perpetuar el contexto en el que vivieron los ciudadanos socialistas pese a la percepción negativa de Occidente. Por ello, las obras a analizar constituyen el testimonio de su postura como un artista comunista; en tanto que sus personajes fungen como sinécdoque de la colectividad y valores asociados con un Estado y la identidad que se construyó desde la élite en el poder.

A lo largo de la investigación y el proceso de consulta de fuentes bibliográficas relativas a este periodo, advertí que en comparación con todas las demás etapas de la trayectoria de Rivera, este momento en particular no ha sido abordado a profundidad, excepto por la reciente exposición de 2017 titulada *Diego Rivera y la experiencia en la URSS*.<sup>1</sup> Por lo general, esta etapa se aborda desde un enfoque biográfico previo a la muerte de Diego Rivera, mientras que la obra en sí se ha

---

<sup>1</sup> La exposición “Diego Rivera y la experiencia en la URSS” fue organizada por la Secretaria de Cultura con sede en Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo y Museo Mural Diego Rivera se presentó de noviembre 2017 a mayo 2018.

estudiado a partir de ejemplos aislados sin enfocarse al conjunto integral que se conformó a partir del segundo viaje de Rivera a la URSS.

Algunos de los biógrafos de Rivera han hecho énfasis en la expectativa que el artista tenía por curarse del cáncer que padecía. Raquel Tibol en *Luces y sombras de Diego Rivera*<sup>2</sup> enumera las actividades del viaje sin enfocarse en el análisis estético de la producción de este periodo. En *Diego Rivera. (1886-1957) Catálogo Homenaje*,<sup>3</sup> Tibol estudia de forma individual el óleo titulado *Paisaje Urbano* (1956) (fig. 8), perteneciente al acervo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, sin referirse al resto de la obra producida. En general, las alusiones de este momento en la vida de Rivera ocurren a partir de las singularidades de algunas de las piezas.

Una ligera diferencia en el tratamiento del tema lo encontramos en el texto *La fabulosa vida de Diego Rivera* de Bertram D. Wolfe,<sup>4</sup> quien trató una parte de esta etapa del artista desde la fallida recepción de la crítica frente a la exposición en la Galería de Diego Rivera; y calificó a las obras con temática soviética en términos muy generales como “carentes de brillantez”. Sin embargo, la biografía de Wolfe es fundamental para comprender este periodo de producción en la obra de Rivera, ya que describe y reflexiona sobre la compleja relación que había entre el pintor y el Partido Comunista Mexicano como un factor que determinó gran parte la recepción de su trabajo artístico.

Por otro lado, el autor Luis Suárez en *Confesiones de Diego Rivera*<sup>5</sup> publicó una entrevista que transmite mínimamente la experiencia e intenciones del artista sobre la ejecución de estas obras. En este sentido, me dediqué a investigar las posibles razones de una falta de recepción crítica a pesar del entusiasmo de Rivera para representar el mundo soviético. Al revisar las fuentes hemerográficas sobre los acontecimientos políticos de 1955 y 1956 localicé el llamado “Informe secreto” que el mandatario Nikita Khrushchev presentó durante el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) donde denunció las atrocidades del régimen estalinista. Este discurso coincidió con el viaje de Rivera, por lo que deduje que ante tan delicado evento político no era fortuita la falta de apreciación crítica de este conjunto de obras.

---

<sup>2</sup> Raquel Tibol, *Luces y sombras de Diego Rivera* (Ciudad de México: Lumen, 2007), 146.

<sup>3</sup> Raquel Tibol, “Frutos del segundo viaje de Diego Rivera en Europa del Este”, en *Diego Rivera (1886-1957). Catálogo Homenaje*. (Ciudad de México: SHCP, 2007), 25.

<sup>4</sup> Bertram D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera* (Ciudad de México: Diana, 1997), 326.

<sup>5</sup> Luis Suárez, *Confesiones de Diego Rivera* (Ciudad de México, Grijalbo, 1975), 188.

Por ello, la investigación se concentró en estudiar a profundidad las obras que Rivera realizó a partir de su segundo viaje a la URSS, para englobar los posibles matices de una producción pictórica de índole socialista previa a su muerte; incluyendo para el desarrollo del ensayo, una reflexión sobre el contexto sociopolítico de la Guerra Fría. La recopilación de las fuentes, el contraste de las mismas, la implementación de entrevistas a los familiares de Emma Hurtado y el análisis de la obra –concebido como un todo– dan prueba del pensamiento político, artístico y personal de Rivera. La información recabada permitió entender que, para el estudio de este *corpus* de obra, era necesario retomar el bagaje cultural de Rivera desde sus años formativos en Europa, la relevancia y la compleja relación que mantuvo con la URSS y el Partido Comunista Mexicano a partir del primer viaje que hizo a Moscú en 1927, y el énfasis que siempre tuvo para defender su postura comunista incluso fuera de las filas del partido. Todos estos elementos de análisis permitieron trascender la idea que concibe esta serie (o conjunto) como un suceso aislado, que únicamente alude a un momento en particular en la vida de Rivera mientras luchaba contra el cáncer.

Cabe mencionar que la consulta hemerográfica en diferentes publicaciones periódicas de la época que abordaron el viaje y entrevistaron al propio Rivera, abrió una nueva línea de interpretación, ya que a través de la prensa pude captar el tono político del momento y la percepción de algunos medios sobre la postura artística de Rivera; quien hacía caso omiso a las acusaciones sobre violación de derechos humanos por parte del régimen estalinista. La consulta de las notas periodísticas me permitió un acercamiento a la Guerra Fría de los años cincuenta y su posible influencia sobre el devenir del arte con contenido político.

De igual manera, tuve la oportunidad de consultar documentos originales pertenecientes a Rivera localizados en el archivo documental del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. Estos documentos dan cuenta tanto de los preparativos del viaje como de la cercanía que Rivera mantuvo con la cultura soviética, las expectativas que tenía sobre los alcances de la medicina y las impresiones del acontecer socialista. Durante esta búsqueda de fuentes primarias, fue revelador conocer parte de los objetos personales de Rivera, ya que muchos de estos –como revistas y carteles soviéticos que coleccionó– revelan su interés por la sociedad soviética que lo acompañó a lo largo de su vida.

En este sentido, las obras realizadas a partir de la experiencia de Rivera durante el viaje evidencian su estrecha relación con la cultura moscovita, misma que en la década de los cincuenta consideró como el modelo a seguir para el desarrollo de toda sociedad. Para Rivera, la

desvinculación de la URSS con el resto del mundo, los alcances científicos, el crecimiento cultural posrevolucionario, el papel de la clase trabajadora y el impacto de ésta en el avance nacional, eran el resultado del triunfo de los derechos del proletariado.

La evolución del socialismo que representó Rivera, lo motivó para expresar nuevamente la idea del progreso del modelo socialista. La fuerza del pueblo está contemplada desde las actividades más cotidianas de los hombres y mujeres comunes. En estas obras se refleja la narrativa imperante del momento, y legitimación del Estado soviético que el pintor construye, como una cultura que permea el desarrollo espiritual y progresista de la noción de un *super hombre* moderno.

El ensayo académico está dividido en cuatro capítulos. Para el primer capítulo consideré pertinente exponer la formación académica de Rivera en Europa y su bagaje sobre la cultura rusa. En este apartado, se analizan las posibilidades plásticas que se suscitaron a raíz del primer viaje que hizo a la URSS en 1927 y su incursión dentro de las filas del Partido Comunista Mexicano entre 1922 y 1929. El segundo capítulo ofrece una mirada a las características y los antecedentes históricos de dos movimientos artísticos en específico: el realismo francés del siglo XIX y el realismo soviético del siglo XX; con el objetivo de comprender la influencia de ambos estilos dentro de la obra con temática soviética que Rivera realizó a partir del viaje que hizo a la URSS. Para el tercer apartado tomé en cuenta la experiencia de Rivera a partir del estudio formal de las obras, junto con las diferentes declaraciones que hizo acerca de sus impresiones sobre la ciudadanía y las expectativas que formuló sobre el sistema soviético y la cultura socialista.

En el cuarto y último capítulo, consideré necesario retomar el impacto político que tuvo el llamado “Informe secreto” de Nikita Khrushchev de 1956, ya que las consecuencias de este discurso anti-estalinista reconfiguraron el imaginario de los comunistas y anticomunistas de todo el mundo. A partir del análisis del “Informe secreto”, hice una revisión sobre la aparente falta de interés por parte de la crítica de arte mexicana hacia este periodo en la obra Rivera.

## CAPITULO UNO

### Diego Rivera y su relación con la URSS

#### 1.1 Antes de conocer Moscú. Formación artística en Europa (1907 - 1921)

Para poder comprender el contenido de las obras con temática soviética que Diego Rivera realizó entre 1955 y 1956, casi al final de su vida, es necesario adentrarse en el contexto histórico y personal del pintor a lo largo de su trayectoria. Por ello, considero necesario revisar los años de formación académica en Europa entre 1907 y 1921, lo que permite trazar una línea historiográfica que habla de la cercanía que Rivera mantuvo con la cultura rusa.

Después de estudiar arte en la Academia de San Carlos en la Ciudad de México, el padre de Diego Rivera solicitó un apoyo económico al Gobernador de Veracruz, Don Teodoro A. Dehesa, para que su hijo pudiese estudiar en España donde permanecería tres años (1907-1910). Cuando concluyó la estancia en España, Rivera regresó a México por un año y le tocó presenciar el estallido de la Revolución mexicana junto con algunas movilizaciones agrarias que estaban en contra del sistema de peonaje. Bertram D. Wolfe, biógrafo de Rivera, asegura que los levantamientos del campesinado contra la opresión del régimen porfirista impactaron la sensibilidad del pintor, surgiendo desde entonces un profundo interés por la temática revolucionaria y la lucha de clases.<sup>6</sup>

En 1911 Rivera encontró los recursos para estudiar en París, estableciéndose en el barrio bohemio de Montparnasse hasta 1921. Durante estos diez años parisinos, se relacionó con grupos de intelectuales pertenecientes a diferentes partes del mundo y logró colocar sus primeras pinturas dentro del mercado internacional del arte.

El vínculo de Rivera con la ideología socialista comenzó a gestarse en estos años de estancia en Europa. En aquel entonces, fue influenciado por el contexto inmediato de las movilizaciones obreras y de las agrupaciones artísticas con intereses políticos. Su cercanía con la cultura rusa se debió a la convivencia cercana que mantuvo con el círculo de amigos de su primera esposa de origen ruso Angelina Beloff (San Petersburgo, 1879 – Ciudad de México, 1969), con quien siguió de cerca el fenómeno social que provocaron las promesas de los bolcheviques a raíz del estallido de la Revolución de octubre en 1917 y las consecuencias de la Primera Guerra Mundial.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Véase en Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 102, 103.

<sup>7</sup> Véase en Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 90, 91, 93.

En esta época, Rivera también participó dentro del movimiento cubista (1913-1918).<sup>8</sup> El cubismo fue una de las vanguardias que se conformó por artistas independientes que, con actitud rebelde, cuestionaron las concepciones de la plástica tradicional. Desde la visión cubista, Rivera compartió el gusto por confrontar las imposiciones del academicismo y experimentó con las posibilidades de la representación,<sup>9</sup> sin embargo, nunca dejó de reflexionar sobre los alcances que tenía la tradición pictórica europea como el movimiento realista francés del siglo XIX. Este último sería un recurso artístico y visual que retomaría en su trabajo pictórico durante 1955 y 1956, precisamente a raíz de su segundo viaje a la URSS.

Bajo la influencia de otros colegas exiliados afines a ideas anarquistas o socialistas, Rivera se interesó paulatinamente por las diferentes ideologías políticas que existían en Europa a principios del siglo XX. París era uno de los centros del arte más importantes del mundo, razón por lo cual los distintos grupos de artistas polemizaron sobre la teoría del arte hegemónico. Rivera convivió con estos grupos y así tuvo conocimiento sobre las rebeliones en contra del Zar y de la guerra civil en oposición al Imperio ruso que había sucedido en 1905. El círculo cercano de Rivera estaba conformado en su mayoría por polacos, lituanos, judíos de Europa del Este y por la comunidad rusa. Además fue amigo de Ilya Ehrenburg, escritor, periodista y autor de *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito* (1922), una novela inspirada en la personalidad de Diego Rivera, así como también del pintor Alexandre Zinoviev quien hizo un retrato del guanajuatense en 1913.

En 1914 concluyó definitivamente el apoyo económico que el gobierno mexicano otorgaba mensualmente a Rivera, lo cual coincidió con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Rivera, junto con su esposa Angelina, experimentaron las secuelas de la guerra como el hambre, el frío, los exilios y la muerte de algunos amigos cercanos, además de la pérdida de su pequeño hijo de tan sólo un año de edad en 1917. El París que ambos habían conocido antes de la Gran guerra se desvaneció a causa de la pobreza y el mercado del arte dejó de ser fructífero en la compra y venta de obra artística. De acuerdo con Wolfe, Rivera se forjó como artista bajo este contexto:

Fueron la Revolución rusa y la mexicana las que terminaron de aclarar su visión y le capacitaron para trazar con precisión el curso a seguir. Todo el arte moderno como lo conocemos, se encuentra comprendido dentro de los límites de dos guerras mundiales y otras tantas revoluciones (...) A medida que Diego se encendía de entusiasmo por la nueva Rusia llena entonces de brillantes

---

<sup>8</sup> Para una mejor revisión general del periodo cubista de Diego Rivera, véase en Ramón Favela, "Diego Rivera y el cubismo" en *catálogo de la exposición Diego Rivera arte y Revolución*. (Ciudad de México: Conaculta, 1999).

<sup>9</sup> Véase en Octavio Paz, "Apollinaire, Atl, Diego Rivera, Marius de Zayas y Ángel Zárraga" en *México en la obra de Octavio Paz. Los privilegios de la vista*. Tomo III, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987).

promesas, y por la revolución que parecía extenderse a Hungría y Baviera intentando apoderarse de Alemania e Italia, moviéndose hasta las puertas mismas de Varsovia y por el este del Pacífico, más pensaba en la revolución mexicana, en muros, en pintar para las masa, en uncir su arte a la revolución.<sup>10</sup>

Las causas sociopolíticas de Europa y su reconfiguración geográfica, entre otros factores, hicieron que Rivera perdiera interés por el movimiento cubista y rompiera con el grupo y sus postulados en 1918. Tanto la Revolución rusa como la mexicana lo alejaron del mundo bohemio que caracterizaba al barrio de Montparnasse, y a raíz de esta fractura trazó un vínculo con el historiador de arte Élie Faure (Gironde, 1873 - Paris, 1937), quien lo introdujo a las ideas socialistas del momento. Los estudios de Wolfe plantean que Faure despertó el interés de Rivera por la pintura al fresco impulsándolo para que conociera Italia y más sobre el Renacimiento del siglo XVI.<sup>11</sup> En este sentido, cabe mencionar que el resultado del viaje de Rivera por Italia fue un precedente que sirvió para construir parte de sus cimientos teóricos y técnicos que darían origen, en la década de los años veinte, al movimiento muralista. En este sentido, Renato González Mello considera que “como parte del discurso público, el muralismo fue una retórica, en su aceptación clásica de ‘arte de convencer’”.<sup>12</sup>

Un factor relevante que influyó significativamente en la empatía de Rivera por la creación del Estado socialista de la URSS, se debió a la visita a México del poeta Vladimir Mayakovski en 1925 (Bagdadi, 1893 - Moscú, 1930).

Así vivió el poeta su estancia en México:

Diego Rivera lo fue a recibir y lo instaló en su casa de Mixcalco. De inmediato le mostró su trabajo mural que para ese entonces constaba de tres obras terminadas: la decoración del anfiteatro Bolívar, la primera etapa de la decoración al fresco en el edificio administrativo de la Escuela Nacional de Agricultura, en Chapingo, y la decoración del estadio Nacional; además de los murales de la Secretaría de Educación Pública (SEP) que aun se encontraba en ejecución. Mayakovsky, en su libro, *Mi descubrimiento de América* considera que los murales de la SEP son la primera *pintura comunista del mundo*. Su aseveración conmovió profundamente a Rivera, quien le pidió a la fotógrafa Tina Modotti que registrara los paneles que ya estaban concluidos, con objeto de que Mayakovsky pudiera llevarse a Moscú el testimonio de su obra. La estadía del poeta soviético duró apenas tres meses, pero para Rivera representó el primer paso que le permitió ser reconocido en la Unión Soviética. Las fotografías que recibió Mayakovsky fueron mostradas a Anatoli Lunacharski, Comisario Popular de Instrucción Pública (Narkomprós) de la URSS, quien en 1918 publicó las

---

<sup>10</sup> Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 103.

<sup>11</sup> Véase en Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 101.

<sup>12</sup> Renato González Mello, “El régimen visual y el fin de la revolución” en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate, 1920 – 1950*, Coord. Esther Acevedo (Ciudad de México: CNCA/Curare, 2002), 285.

nueve Tesis del Informe a la Primera Conferencia de Proletarskaya cultura (Proletkult), documento en el que estableció el modelo comunista que se debía seguir en relación entre el arte y la política, y cuyo contenido era muy similar propuesto por el sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. El gobierno moscovita advirtió los planteamientos dictados por Lunacharski en la obra de Rivera y comenzó a ver en el muralista un potencial aliado que podría seguir difundiendo una nueva concepción de arte.<sup>13</sup>

Después de una serie de búsquedas por Europa, Rivera decidió regresar a México en junio de 1921, y mostró de manera más abierta su interés y proximidad por las propuestas artísticas y políticas de Rusia. En 1922 ingresó por primera vez al Partido Comunista Mexicano (PCM) y en diciembre de este mismo año, se constituyó oficialmente la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Cuando Rivera regresó a México en 1921 el país era gobernado por el General Álvaro Obregón y la política educativa del nuevo gobierno estaba a cargo de José Vasconcelos (Oaxaca, 1882- Ciudad de México, 1959), quien consideraba que a través de la cultura y el fomento de las artes se podría edificar un proyecto apto para el México posrevolucionario.<sup>14</sup> Vasconcelos desarrolló amplias políticas culturales que fueron dirigidas a escuelas y bibliotecas; además de emplear al sector artístico para que realizara diferentes actividades en conjunto con el Estado, ya fuese para que impartieran clases o para pintar los muros de alguno de los edificios públicos.<sup>15</sup> Dentro del auge de colaboración entre el gobierno y los artistas; a Rivera se le comisionó un mural en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria al que tituló *La Creación* (1922). Wolfe puntualizó sobre esta obra mural que “el tema era demasiado abstracto y alegórico, el estilo demasiado imitativo, aunque el tipo de personajes escogidos hacían una referencia especial a las mezclas raciales mexicanas y al paisaje de México, había demasiado de Italia en su técnica y simbolismo”.<sup>16</sup> No obstante, fue gracias a este mural que la fortuna crítica del trabajo de Rivera se despuntó y obtuvo visibilidad en diferentes partes del mundo, mostrando la articulación de un lenguaje simbólico-pictórico propio. En este mural es posible observar que dentro de sus

---

<sup>13</sup> Mariano Meza Marroquín, “Diego Rivera y la experiencia en la URSS” en *catálogo de la exposición Diego Rivera y la experiencia en la URSS*, (Ciudad de México: Secretaria de cultura, 2017), 18,19.

Para los detalles del encuentro Rivera-Mayakovski, véase en Vladimir Mayakovski, *Mi descubrimiento de América*, prólogo de José Manuel Prieto, (Ciudad de México: Almadía-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013), 44-45.

<sup>14</sup> Véase en Claude Fell, *Vasconcelos los años del águila 1920-1925*. (Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 1989) y para un mejor panorama general véase en Matthew Affron, “El arte moderno y México, 1910 – 1950”, “en *Catálogo de la exposición Pinta la revolución. Arte moderno mexicano, 1910 – 1950*. (Ciudad de México: Secretaría de Cultura y Philadelphia Museum of Art, 2016).

<sup>15</sup> Véase en Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 107.

<sup>16</sup> Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 120.

particularidades plásticas existe una línea de trabajo conceptual muy diferente a los murales que realizó después de su primer viaje a la URSS en 1927.

En 1922 se inauguró el edificio de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y Rivera estaba entre los artistas que Vasconcelos invitó a colaborar. Es importante hacer mención de los paneles titulados *Corrido de la Revolución agraria* (1926-1927) y *Corrido de la Revolución Proletaria* (1928 -1929), porque los recursos iconográficos implementados por Rivera se deben gracias a su primer viaje a Moscú en 1927. El proceso creativo de los murales de Rivera en la SEP se desarrolló antes, durante y después del viaje que hizo a la URSS, por ello dentro de la narrativa del mural se pueden observar elementos que oscilan entre esta transición.

En este sentido, en su estudio sobre los murales de Rivera en la SEP Dafne Cruz Porchini considera que “no fue gratuito que cuando Rivera retornara de Moscú, trajera consigo cierta radicalización en las acciones culturales y artísticas y paralelamente hubiera conseguido el advenimiento de un obrero fuerte, productivo y organizado políticamente, tal y como los quería pintar”.<sup>17</sup>

## **1.2 Rivera en Moscú (1927)**

Diego Rivera realizó dos viajes significativos a la Unión Soviética. El primer viaje fue en 1927 cuando su carrera artística comenzaba a despuntar internacionalmente; y el segundo lo llevó a cabo poco antes de fallecer entre 1955 y 1956. Para comprender el significado de la obra resultado del segundo viaje y las expectativas de Rivera es necesario abordar la experiencia del viaje que hizo a Moscú en 1927 puesto que esta primera experiencia a la URSS determinaría en los años siguientes la participación del pintor dentro del Partido Comunista Mexicano. Este periplo también puede considerarse como el punto de partida donde obtuvo diferentes referencias visuales de la iconografía marxista soviética, mismas que más adelante emplearía en los murales que hizo en Estados Unidos entre 1929 y 1934.

En 1927, Diego Rivera fue invitado a Moscú como huésped distinguido del gobierno de la URSS. Rivera iba en representación del Partido Comunista Mexicano por invitación de Edo

---

<sup>17</sup> Dafne Cruz Porchini, “Everything was for the Revolution. Muralismo en la Secretaría de Educación Pública” en *Catálogo de la exposición Pinta la revolución. Arte moderno mexicano, 1910 – 1950*, 273.

Fimmen, Presidente de la International Transport Worker's Federation de Holanda, para que presenciara los festejos del X Aniversario de la Revolución de Octubre.<sup>18</sup>

En esta ocasión, Rivera fue nombrado Maestro de Pintura Monumental de la Escuela de Bellas Artes de Moscú y se adhirió al grupo de artistas rusos "Octubre". Dentro de este grupo se encontraba el cineasta Serguei Eisenstein y Alexandr Rodchenko, quienes pugnaban por la abolición del arte de élite y a favor de un arte al servicio del proletariado que fuera capaz de difundir los ideales del socialismo.<sup>19</sup>

El Estado soviético estaba liderado desde 1924 por Joseph Stalin (Gori, 1879 – Moscú, 1953). Para los festejos de 1927, el sector dedicado a la cultura soviética emplazó a dos delegaciones mexicanas: la primera estaba liderada por Diego Rivera y había sido convocada por la Sociedad para las Relaciones Culturales de la URSS con el fin de presenciar las celebraciones del X Aniversario de la Revolución de Octubre. La segunda delegación asistía puntualmente al IV Congreso de la Internacional Sindical Roja (ISR) y estaba encabezada por David Alfaro Siqueiros.

En este momento el partido bolchevique pasaba por un momento crítico a nivel interno, ya que Stalin acababa de solicitar al pleno del Comité Central que se excluyera de las filas del Partido a Zinoviev y León Trosky, siendo éste último deportado a Alma-Ata. En este entorno de tensión política, Wolfe relata que mientras acontecían las celebraciones del X Aniversario de la Revolución, Stalin censuró y recortó 900 metros de la obra de Eisenstein *Diez días que asombraron al mundo*, editando del filme la participación de Trotsky en la Revolución y el discurso que Lenin había dado durante el II Congreso del Soviet.<sup>20</sup>

Así pues, durante el desfile del 7 de noviembre de 1927, Diego Rivera vio la grandeza del Ejército Rojo frente a la monumentalidad del Kremlin, y quedó tan impresionado que no dudó en realizar una amplia serie de dibujos y obras al respecto. Uno de estos bocetos sirvió más adelante para ilustrar el artículo de Emil Ludwig dentro de la revista *Cosmopolitan Magazine* del número de septiembre de 1932.<sup>21</sup> Dicha publicación fue adquirida por Abby Rockefeller, quien gestionaría la invitación de Diego Rivera a Nueva York para que desarrollará más adelante una serie de proyectos artísticos.

---

<sup>18</sup> Véase en Meza Marroquín, "La Experiencia en la URSS" en *catálogo de la exposición Diego Rivera y la experiencia en la URSS*.

<sup>19</sup> Véase en Tony Wood, "Un hombre en la encrucijada: Diego Rivera en la URSS, 1927-1928" en *catálogo de la exposición Diego Rivera y la experiencia en la URSS*.

<sup>20</sup> Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 180.

<sup>21</sup> Emil Ludwig, *Joseph Stalin*. (Cosmopolitan Magazine: Nueva York, 1932).

Dos días después del desfile, un joven artista de nombre George V. Korsunsky le insistió a Rivera para que asistiera a una conferencia sobre arte. Wolfe considera que en estos días “la estrella de Rivera fue en ascenso. Se le invitó a hablar ante grupos de Bellas Artes, y se vio asediado por solicitudes de jóvenes pintores que querían servir como aprendices suyos”.<sup>22</sup> El 24 de noviembre, Diego Rivera firmó un contrato con el Comisario de Educación y Bellas Artes, Anatoli Lunacharski (Ucrania, 1875 – Francia, 1933). En este contrato se le ofrecía pintar un fresco en uno de los muros del Club Dux del Ejército Rojo, estipulando que si los resultados eran los esperados se le encomendaría otro mural para la Academia Comunista en la Biblioteca Vladimir Ilich Lenin, sin embargo, ninguno de los proyectos fue ejecutado debido a la falta de entendimiento entre Rivera y los artistas asignados como asistentes a quienes los acusó de “imperialistas”. El malentendido tuvo lugar cuando Rivera solicitó que se despojara del edificio los decorados “imperio” razón por la que fue cuestionado por el gremio artístico soviético. Indignado y bajo el pretexto de una sinusitis, Rivera quiso regresar cuanto antes a México ya que las polémicas suscitadas entre él y los artistas moscovitas eran irreconciliables. A pesar de la tensión, tampoco dudó en expresar su postura sobre la situación del arte en el nuevo Estado socialista, manifestó su indignación y decepción por la falta de libertad creativa. Asimismo, se mostró afligido por el destino que habían sufrido algunos colegas que conoció en la época de París, sabiendo que muchos de ellos habían sido exiliados, silenciados y sometidos a un sistema de normas: “Los rusos habían errado, afirmaba, al no tratar de amalgamar la técnica avanzada obtenida en París, con la tradición aldeana y popular del arte ruso del pueblo”.<sup>23</sup> Ante estas polémicas, el Partido Comunista Mexicano le ordenó regresar a México en mayo de 1928. De esta manera, el proyecto de instaurar el muralismo en la URSS fue un fracaso, pero por otro lado, la experiencia del viaje derivó en una serie de bocetos que mostraron las características del pueblo soviético de aquellos años y marcarían la pauta para la consolidación de una iconografía socialista dentro de su obra.<sup>24</sup>

### **1.3 Después de Moscú. Rivera y el Partido Comunista Mexicano (PCM)**

---

<sup>22</sup> Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 181.

<sup>23</sup> Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 184.

<sup>24</sup> Véase en Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*.

Puede afirmarse que, en cierto modo, la revolución rusa se convirtió en su pincel, trazando lo que él interpretó como su significado, en los muros de dos tierras muy apartadas del país donde tuvo su origen.

Bertram D. Wolfe<sup>25</sup>

Para desarrollar este apartado, es necesario comprender el papel de Rivera dentro del Partido Comunista Mexicano (PCM). Conocer el vínculo y el rechazo del Partido hacia Rivera facilita el entendimiento de la obra que realizó a partir del viaje a la URSS entre 1955 y 1956. Ciertamente cuando se suscitó este segundo viaje, el pintor había sido recientemente aceptado en el Partido tras muchos años de intentarlo. Esto tiene sentido porque precisamente las obras de este periodo tratan sobre la cotidianidad de la ciudadanía soviética, pero en el fondo son una sutil propaganda a favor del Estado soviético y no una crítica al régimen totalitario, pese a los cuestionamientos de Occidente a partir de los testimonios de los exiliados sobrevivientes al estalinismo y del Informe secreto de Nikita Khrushchev en febrero de 1956.

Cabe mencionar que los dos viajes que Rivera hizo a la URSS y los privilegios que se le otorgaron por parte del Estado soviético fueron gracias a la membresía que tenía dentro del Partido. Esto me permite inferir sobre las razones del pintor para elaborar una temática pro socialista del régimen soviético pese a las circunstancias sociopolíticas y las múltiples denuncias de índole de derechos humanos suscitadas durante los años cincuenta. Cabe indicar que cuando Rivera no formaba parte del Partido, en múltiples ocasiones se expresó en contra de su operatividad y legitimidad.

Como antecedente es importante saber que los Partidos Comunistas de diferentes partes del mundo fungieron como células que esparcían puntualmente los intereses del Partido Comunista Soviético. La edificación de estos partidos tuvo lugar cuando se fragmentó la Segunda Internacional disolviéndose por completo el 24 de enero de 1919, como consecuencia de la discusión entre los miembros que replanteaban la necesidad de crear la Internacional Comunista o la Tercera Internacional:

Lo firman los partidos comunistas polaco, ruso, húngaro, alemán, austriaco, letón, finlandés, la Federación socialista Balcánica y el Partido Socialista Obrero Norteamericano. Se habla el llamamiento de la traición de la socialdemocracia de la Segunda Internacional, con apoyo a sus propias burguesías en la primera guerra mundial. [El 2 de marzo acontece el] Primer Congreso de

---

<sup>25</sup> Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 179.

la Internacional Comunista (IC) o Tercera Internacional. Se realiza en Moscú con un reducido número de participantes. Lenin presentó las Tesis sobre la democracia burguesa y la dictadura del proletariado (...) Se planteó el rompimiento en cada país, en el momento adecuado, con la corriente centralista de la Segunda Internacional, después de desprender de ella los elementos revolucionarios, y con estos últimos formar los diversos partidos comunistas.<sup>26</sup>

A raíz de la revolución rusa y la influencia de las movilizaciones sociales de Europa, en México existieron diversas agrupaciones que buscaron establecer los derechos laborales y la consolidación de sindicatos, y muchos fueron los puntos de encuentro entre Rusia y México. Por ejemplo, en 1918 se creó el Grupo Marxista Rojo que estaba asociado con el Buró Latinoamericano de la Segunda Internacional, y el 24 de noviembre de 1919 el Partido Nacional Socialista decidió, dentro de su asamblea, transformarse en el Partido Comunista Mexicano (PCM). A los pocos días de esto, “el secretario general del PCM, José Allen envía una carta al Comité Ejecutivo de la Internacional Comunista para informar el cambio de nombre del Partido y para pedir su reconocimiento por la IC [Internacional Comunista]”.<sup>27</sup>

Para 1920 los Partidos Comunistas del mundo estaban adheridos a la Internacional Comunista y se declararon abiertamente afiliados al Estado soviético y a favor de los ideales propios de la “dictadura del proletariado”, apoyando así a la conformación de sindicatos y el envío de delegados a los congresos que organizaba la Internacional.

Como ya mencioné anteriormente, Diego Rivera ingresó por primera vez al PCM en 1922. En México como en otras partes del mundo, el fenómeno comunista incidió en los intereses de los artistas. Las inquietudes comunistas del Partido recayeron más en los pintores, escultores y escritores que en las propuestas de los políticos dentro del gobierno. Para 1923 fueron elegidos David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y Xavier Guerrero para llevar el Comité del Partido, formando junto con otros artistas el Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos.

En 1924 el PCM difundió sus ideales a través del impreso *El Machete*, cuyo nombre y gráfica eran una analogía del martillo y la hoz del Partido Comunista Soviético pero con identidad mexicana. Tanto Siqueiros, como Rivera y Guerrero se dedicaron a fomentar artículos de índole revolucionaria, a favor del pensamiento socialista, así como difundir el gusto por la cultura popular a través del periódico oficial del Partido, mismo que al disolverse el Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos, se llamó *Frente Popular* y posteriormente *La voz de México*.

---

<sup>26</sup> Marcela de Neymet, *Cronológica del Partido Comunista Mexicano. Primera parte, 1919-1939*, (Ciudad de México: Ediciones de Cultura Popular, 1981.)12

<sup>27</sup> Neymet, *Cronológica del Partido Comunista Mexicano. Primera parte, 1919-1939*, 17.

En 1925, el sindicato cedió el control de *El Machete* al Partido Comunista Mexicano. Con su discurso hipertrofiado, *El Machete* logró que este partido político más bien pequeño, débil y muy dogmático apareciera como una estructura gigantesca con un ministerio de propaganda en toda forma (...) Después de que el Partido Comunista fuera proscrito en 1929 por apoyar una insurrección, la actividad comunista se volvió clandestina y rigurosa. En marzo de 1933, los escritores Lorenzo Turrent Rozas (1902 -1941) y José Mancisidor (1894-1956), y el artista Julio de la Fuente (1905-1941) lanzaron la revista *Ruta* en Veracruz, creando un punto de encuentro para las ideas y recursos de los estridentistas, los comunistas y los caricaturistas políticos. (...) Con sus retratos de Lenin y Stalin, *Ruta* también fue la primera revista mexicana que promovió el culto a la personalidad característico de la izquierda durante la década de 1930 (...) de manera que cuando dejó de publicarse en 1936 ya había definido la iconografía y estilo esenciales que utilizaría la izquierda mexicana durante las siguientes décadas. *Ruta* estaba relacionada con el grupo *Noviembre*, una organización cultural y política, y la mayoría de sus colaboradores se incorporaron a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en 1935, y, dos años más tarde, el Taller de la Gráfica Popular.<sup>28</sup>

En *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Wolfe narra que en 1924 le solicitó personalmente a Rivera que renunciara al Partido por su falta de compromiso, puntualidad, ausencia en reuniones y discordancias con los demás miembros.<sup>29</sup> Rivera renunció pero ingresó por segunda vez en 1926 y permaneció como miembro hasta 1929. Durante estos tres años, el pintor funcionó como vínculo entre el gobierno mexicano y el PCM, y trabajó en la realización de documentos como *La Liga Nacional Campesina*, al tiempo de desarrollar los estatutos y algunos programas para el Bloque de Obreros y Campesinos, además de encabezar la delegación en Moscú en 1927. Rivera también fue director del impreso *El Libertador* e hizo algunas de sus portadas. Fue el jefe de la campaña presidencial del Bloque de Obreros y Campesinos en 1928, y corresponsal en México del periódico *Monde* de Henri Barbusse, entre otras actividades.

Fue tanto el compromiso con el Partido que Rivera se hizo un afamado comunista en todo el sentido de la palabra. Wolfe refiere que en 1929 la Internacional Comunista le escribió al PCM para comunicarle que querían reproducir parte del trabajo de Rivera y exponerlo en Moscú. Pero la revista estadounidense *The New Masses* de corte marxista junto con el periódico *Daily Worker* opinaron por el mural que Rivera hizo en Chapingo que su trabajo era “zapatista” más no “leninista” lo que provocó una discusión sobre sus *aptitudes comunistas*.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> González Mello, “La gráfica: Distribución y talleres” en *Catálogo de exposición Pinta la revolución. Arte Moderno mexicano, 1910-1950*, 284.

<sup>29</sup> Véase en Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 187.

<sup>30</sup> Véase en Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 191.

Pese a la duda del comunismo pictórico de Rivera, en 1929 el PCM le delegó que diera continuidad a la investigación del caso de la camarada Tina Modotti por la culpabilidad que se le imputaba respecto al asesinato del poeta cubano Julio Mella. A pesar de los esfuerzos, Modotti fue deportada y al poco tiempo Rivera expulsado del Partido.

Wolfe señala al respecto:

Las razones específicas dadas en el caso de Diego, fueron cocinadas a toda prisa, y tan claramente inadecuadas que el Partido tuvo que inventar otras mejores. Tanta fue su trivialidad e inconsistencia, que ofendieron la dignidad personal y amor propio de Diego y pusieron en entre dicho la seriedad del movimiento comunista; el pintor por su parte también inventó razones de más peso y justificación. Más tarde tanto Diego como el partido se dieron por satisfechos, anunciando que la verdadera causa de su expulsión había sido el trotskismo [sic] de Rivera; aunque la realidad era que el pintor no fue partidario de Trotsky sino hasta después de su expulsión de la organización, y el cargo no figuró en el juicio y su propia defensa.<sup>31</sup>

Acusar de trotskista a Rivera paradójicamente serviría para que más adelante se diera el encuentro entre ambos. El desprestigio tanto de Trotsky como el de Rivera, propició una mutua simpatía que se consolidó en la gestión del exilio del político a México en 1938. Las similitudes eran obvias: los dos habían sido expulsados del grupo comunista hegemónico y habían sido fuertemente cuestionados por los miembros de sus respectivos Partidos, ambos acusados de ser incapaces para entender la esencia de la lucha marxista-leninista. El destierro del político de la URSS y la expulsión de Rivera del PCM marcaron las pautas para que de alguna manera se identificaran entre sí y lograran legitimar su ideología comunista.

Cabe señalar que la situación de León Trotsky en México como figura exiliada del régimen soviético no era nada fácil de apoyar. El líder del Ejército Rojo había sobrevivido a una exhaustiva persecución por parte de su oponente Stalin. México había sido el único país que quiso asumir la responsabilidad de darle asilo político pese al descontento de las demás naciones. El presidente Lázaro Cárdenas aceptó la solicitud de Rivera para recibir al ex bolchevique acusado de traicionar a la Revolución de Octubre. Antes de llegar a México, los miembros del American Committee for Defense of León Trotsky se enfrentaron a la negativa de recibir en Estados Unidos al líder ucraniano. El exilio a México se dio gracias a Anita Brenner (Aguascalientes, 1905-1974), quien desde Nueva York promovió este apoyo.

---

<sup>31</sup> Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 193.

Rivera en compañía de Octavio Fernández, representante de la IV Internacional en México, se reunieron con el Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, el General Francisco J. Mújica, para solicitar su apoyo en la gestión del asilo político de Trotsky. Entre los acuerdos del asilo estaba que los trotskistas mexicanos no se *exacerbarían* con la llegada del revolucionario y procurarían no causar choques diplomáticos; también se le prohibía a León Trotsky generar cualquier tipo de práctica política dentro de territorio mexicano así como reunirse personalmente con el General Cárdenas. El malestar de los aliados estalinistas no se hizo esperar, sobre todo por parte de los miembros del PCM, por lo que hubo múltiples reproches al gobierno mexicano ante tal iniciativa: Sin embargo, la postura del presidente Cárdenas pareció mostrar una empatía solidaria de índole humanitaria más que un movimiento de tipo político.

El 10 de diciembre de 1936, Trotsky y su esposa Natalia Sedova subieron a un barco en Noruega creyendo que serían entregados a las autoridades de la URSS. Durante el trayecto supieron que su destino sería México. El 10 de enero de 1937 fueron recibidos en el Puerto de Tampico por la pintora Frida Kahlo.<sup>32</sup> Considero relevante este suceso histórico porque, gracias al vínculo establecido entre Trotsky y Rivera fue posible la redacción del manifiesto *Por un Arte libre y revolucionario*, el cual se llevó a cabo en complicidad con el surrealista francés André Breton durante el viaje de este último a México en 1938. La situación política de Trotsky determinó que solo pudieran firmar el manifiesto André Breton y Rivera. Este documento pretendía que en un futuro se consolidara bajo la forma de una Organización de Artistas la V Internacional y buscaba impulsar una contrapropuesta que enfrentara los tópicos del arte de propaganda del estalinismo y el fascismo de Europa occidental. Este manifiesto fue una de las muchas razones por las que el PCM se resistía en aceptar nuevamente como miembro a Rivera.

Rivera y Trotsky decidieron aliarse pese a sus diferencias ideológicas bajo un argumento en común: abogar por un arte libre, sin imposiciones y que funcionara como herramienta para la realización de cambios sustanciales en la sociedad. Para ambos, la libertad en la creación artística era un acto revolucionario en sí y los principios que plantearon en el manifiesto se oponían al sometimiento del artista al servicio de un partido político o Estado-nación. La resistencia de Rivera, Trotsky y Breton se materializó dentro de este escrito y tras la aceptación de Trotsky, Rivera pudo legitimarse como un líder de la oposición estalinista. El PCM tenía muchas similitudes con el Partido Comunista Soviético ya que ninguno toleraba las diferencias de opinión. En los años

---

<sup>32</sup> Véase en Fabienne Bradu, *André Breton en México* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012).

subsecuentes, el Partido atacaría a Rivera a través de su arte acusándolo de burgués hasta su reingreso al partido en 1954.

Al ser expulsado del PCM en 1929, Rivera se esforzó por evolucionar como un comunista por cuenta propia ¿pero cómo demostrar que era un comunista sin pertenecer al Partido Comunista? Entre el rechazo del Partido y la falta de contratación para hacer murales públicos en México, Rivera optó por incursionar en Estados Unidos. La buena reputación artística que tenía en el país vecino se venía gestando desde sus años en París. Entre 1930 y 1935, Rivera trabajó en diferentes proyectos para particulares en Estados Unidos en las ciudades de San Francisco, Detroit y Nueva York. Cabe destacar que fue el tercer artista en exponer individualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1931.<sup>33</sup>

Wolfe subrayó:

¿Acaso no era extraño que esos multimillonarios hijos de los barones salteadores yanquis hubieran desarrollado tan buen gusto o la voluntad de contratar a conocedores de arte y a él, para pintar los muros tan accesibles a las masas como el vestíbulo de Radio City, el patio del Instituto de Artes de Detroit y el edificio central de la Feria de Chicago [sin realizarse este último], mientras en Moscú no le darían nada?.<sup>34</sup>

A pesar de los ataques a Rivera por parte de los miembros del PCM, el pintor se esforzó por demostrar su comunismo a través de diferentes acciones como la realización del mural del Rockefeller Center. En éste, Rivera utilizó iconografía socialista y optó por colocar al centro del mural el rostro de Lenin, lo que ocasionó que Rockefeller decidiera demolerlo sin quedar rastro alguno. Por este acto Rivera fue acusado de propagandista por la opinión pública y la crítica estadounidense, lo cual provocó que varios proyectos pendientes en ese país fueran cancelados. Al terminar los murales en New Workers School, Rivera se dirigió al centro trotskista de Nueva York y realizó dos paneles de la Revolución rusa y la IV Internacional.

De 1935 a 1943 Rivera no realizó murales en México, durante estos años fue rechazado por la Unión Soviética, Estados Unidos, el gobierno mexicano y los miembros del PCM. En 1936, el político e ingeniero civil Alberto Pani (Aguascalientes, 1878 – Ciudad de México, 1955) lo invitó a realizar un mural para el comedor del Hotel Reforma donde se suscitó una nueva polémica: Rivera retrató a Ignacio Ramírez –intelectual de las reformas juaristas– sosteniendo un papel sobre la

---

<sup>33</sup> Para una mejor revisión de la exposición de Diego Rivera véase Sabine Mabardi, *The Politics of the Primitive and the Modern: Diego Rivera at MoMA in 1931*. Revista Curare núm. 9, (Ciudad de México, 1996).

<sup>34</sup> Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 247-248.

cabeza de Benito Juárez con la leyenda “¡Dios no existe!”, lo cual provocó la ira de la Iglesia católica mexicana.

En 1946 Rivera solicitó reingresar al PCM pero nuevamente fue rechazado. Wolfe consideraba que la negativa del Partido no se trataba únicamente por el apoyo que el pintor había brindado a Trotsky puesto que el rechazo surgió desde antes, tampoco creía que la descalificación se debiera a los encargos artísticos que la burguesía le solicitaba, ya que otros camaradas también habían trabajado para millonarios y aun así continuaban dentro de las filas del Partido. Wolfe argumentó lo siguiente:

...tratábase de algo más grave, de algo serio que él hizo sobre un muro con sus pinceles: un retrato, más hondamente sentido, más intensamente pintado, que sus huecas imágenes de Marx, Engels, Lenin y Trotsky, el retrato del único hombre que en verdad importaba en el movimiento comunista internacional después de 1929. Sólo una vez había visto a Stalin en 1927, pero al contemplarlo tuvo esa repentina claridad que es privilegio de los artistas. ‘Pinto al más grande genio de todos los países y épocas’ con disgusto y asco. Hizo el rostro de un vengativo y déspota tirano, con una cabeza cónica, frente estrecha, ojos pequeños, amarillentos y crueles, con un ribete rojizo en los parpados. El hecho pudo pasar inadvertido para los nababs del partido, muchos de los cuales eran insensibles a las manifestaciones plásticas. Pero también había cometido dos pecados más. Agrupó la cabeza de Stalin en una trinidad con Trotsky y Bujarin, como una prédica en pro de ‘la restauración de la unidad comunista’, ¡unidad entre quienes iban a ser ejecutados por Stalin como traidores, y su verdugo!<sup>35</sup>

Para Wolfe, el rechazo del PCM se debía a la representación que Rivera había hecho de Stalin, y argumentó que era tan consciente de ello que quiso redimirse con el mural transportable *Pesadilla de guerra y sueño de paz* (1952) (Fig. 49). Sin embargo, dentro de la biografía de Rivera realizada por Wolfe –misma que fue autorizada por el propio artista– no puntualizó a qué retrato se refería en concreto. Por la narración de los hechos, la descripción de la pintura y por la escasez de retratos que Rivera hizo de Stalin, Wolfe se refiere al panel de la unidad comunista que Rivera hizo en 1933 para la New Workers School, donde se muestra a “Stalin el verdugo”, Marx, Lenin, Engels, Trotsky y otros líderes comunistas, (1933) (Fig. 50)

En 1952, Carlos Chávez (Ciudad de México, 1899 – 1978), entonces Director de Bellas Artes (del INBA) junto con Fernando Gamboa (Ciudad de México, 1909 – 1990), invitaron a Rivera a participar en la exposición colectiva que se estaba organizando sobre arte mexicano que tendría lugar en París. Para ello, Rivera hizo el mural *Pesadilla de guerra y sueño de paz* (1952)

---

<sup>35</sup> Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 310.

donde reivindicó la figura de Stalin y la del líder de China Mao Tse-Tung. A los dos líderes socialistas los representó como los promotores de la paz en las conferencias de Estocolmo. Además, dentro de la narrativa de la obra, Stalin era el líder que solicitaba a las demás potencias la paz. Wolfe considera que con este recurso plástico Rivera se puso al servicio de los intereses del PCM pese a las diferencias en años pasados.

Como era de esperarse, Chávez rechazó la participación de la obra dentro de la muestra. En respuesta a la decisión del director de Bellas Artes, el PCM se solidarizó con Rivera y organizó una exposición independiente para mostrar el mural. Funcionarios, diplomáticos y artistas de diferentes partes del mundo elogiaron la acción de Rivera considerándolo nuevamente un artista comunista.

Al morir la pintora Frida Kahlo el 26 de septiembre de 1954, su funeral se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes, donde Rivera tuvo como un gesto comunista colocar la bandera con la hoz y el martillo sobre el féretro de su esposa, provocando grandes polémicas y disgustos por parte funcionarios del Instituto. A los dos meses del funeral de Kahlo, el PCM readmitió como miembro a Rivera probablemente a raíz del mural *Pesadilla de guerra y sueño de paz* aunado al acto solemne de colocar la bandera comunista sobre el ataúd de Frida.

Al analizar la tensa relación que hubo entre el PCM y Diego Rivera, cabe la posibilidad de pensar que en 1955, cuando Rivera estaba enfermo –y el auge de la labor social en el arte político era cuestionado por las nuevas generaciones– no quiso arriesgarse a morir fuera de las filas del Partido. Morir fuera del Partido significaba no ser reconocido como comunista. Asimismo, reconciliarse con Rusia y aceptar el régimen estalinista, significaba paradójicamente poder gozar de los avances médicos de la potencia socialista.

Los partidos comunistas en diferentes partes del mundo hicieron del comunismo un monopolio, argumentando que quienes no pertenecieran al Partido eran trotskistas. Estos Partidos Comunistas fueron una suerte de espejo del régimen estalinista emulando su ideología y enfrentando a sus enemigos. Por ello, es posible entender que la ideología de Rivera fuese constantemente cuestionada desde los años veinte.

## CAPITULO DOS

### 2.1 Una mirada al arte soviético (1917 -1956)

La investigación de este ensayo académico busca comprender el contexto histórico-artístico de la obra que Rivera realizó a partir del viaje a la URSS entre 1955 y 1956. Para ello, ha sido necesario tomar en cuenta diferentes factores de la vida del pintor tales como su formación académica en Europa, el primer viaje que hizo a Moscú en 1927, su participación en el Partido Comunista Mexicano y el uso de los privilegios que el Estado soviético le concedió durante los dos viajes a la URSS. El ejercicio de admitir la conexión entre todos estos eventos ha servido para considerar las posibles causas que influenciaron la narrativa visual de las obras a favor del régimen soviético. Por ello, en este apartado haré una revisión general de la evolución del arte soviético del siglo XX, con el objetivo de comprender cómo se desarrollaron las disciplinas artísticas dentro de la URSS y determinar puntualmente los elementos formales que Rivera retomó para la ejecución de las obras soviéticas en los años cincuenta.

Después de la Revolución de 1917, las diferentes disciplinas artísticas de Rusia y las demás Repúblicas adheridas quedaron bajo el control del Estado. Desde entonces, el arte de la URSS se desarrolló a partir de los criterios implantados por el Partido Comunista Soviético, mismos que perduraron hasta la década de los años noventa. El arte oficial impidió de alguna manera que los artistas hicieran un arte libre o que se expresaran individualmente. El régimen bolchevique optó por imponer un discurso en el arte que hiciera propaganda de su política, y muchos de los artistas posrevolucionarios aceptaron aquel arte que podía entenderse como la expresión de una ideología.<sup>36</sup>

La obra del segundo viaje a la URSS de Rivera podría tener más sentido si se analiza desde la noción estética soviética. Si contextualizamos estas obras sin el previo conocimiento de la trama soviética y las condiciones de su arte, la lectura sería únicamente una temática de índole costumbrista y anecdótica.

---

<sup>36</sup> Véase en Anatoly V. Lunacharsky, “Tesis del informe a la primera Conferencia de Proletarkaya cultura” en *Crítica, tendencia y propaganda. Textos de arte y comunismo 1917-1954*. ed. Juan José Gómez (Sevilla: Doble J, 2004), 48.

Estas obras en particular enlazan elementos formales del realismo francés decimonónico y del realismo socialista con el lenguaje pictórico propio de Rivera, así como también fueron concebidas bajo algunos de los criterios estéticos del Partido Comunista Mexicano.

La aprehensión de las referencias visuales soviéticas en el arte mexicano con propaganda socialista sin duda marcó el *estilo* en muchos artistas mexicanos a partir de la Revolución de Octubre. No obstante, en las décadas siguientes, la iconografía de corte socialista en México cambió de rumbo y se adaptó a las necesidades locales del país. El socialismo fue un movimiento político internacional que si bien estaba encabezado por la URSS, cada región desarrolló y entendió la ideología de manera diferente.

Hay que considerar que el Estado mexicano no fue tan duro al crear políticas culturales, incluso cuando ejerció el control sobre el discurso creativo no fue tan autoritario como en el caso de la URSS. El arte oficial mexicano durante la primera mitad del siglo XX buscó fomentar el nacionalismo cultural a través de la revaloración de las culturas prehispánicas además de crear una nueva identidad moderna; para poder hacerlo posible, algunos artistas hicieron uso de la simbología comunista.

Aquí cabe retomar una reflexión de Octavio Paz sobre la Revolución mexicana y las políticas culturales que se suscitaron:

La Revolución Mexicana fue, entre las revoluciones del siglo XX, un fenómeno singular. Revuelta nacionalista y agraria, no fue una revolución ideológica. No fue la obra de un partido y apenas y tuvo programa: fue una explosión popular, una sublevación espontánea y que no tuvo una cabeza sino muchas (...) la Revolución Mexicana fue el descubrimiento de México por los mexicanos (...) Vasconcelos llamó a los artistas para que colaboraran en la tarea de hacer o rehacer a México. Llamó lo mismo a los poetas que a las bailarinas, a los pintores que a los músicos. Se enseñaron a los niños de las escuelas los cantos y las danzas tradicionales, se exaltó el arte popular, se publicaron libros y revista, se distribuyeron los muros entre los pintores.<sup>37</sup>

En este sentido, puede decirse que al igual que en el caso de la URSS, en el México posrevolucionario se consideró una política cultural que ayudara a edificar a la nueva nación. Podría parecer en un principio que tanto el arte soviético como el mexicano compartieron algunos puntos de encuentro en cuanto a la temática y recursos iconográficos a favor del marxismo y la lucha de clases. Renato González Mello ha resaltado que “el Estado posrevolucionario reclamó para sí el monopolio de la herencia liberal. En México, el termino ‘liberal’ apela a la separación de

---

<sup>37</sup> Octavio Paz, “Re/visiones: La pintura mural” en *Los privilegios de la vista*, tomo III. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 228, 229.

poderes, el federalismo, a la separación entre Estado e Iglesia, a la educación laica y a la democracia como orden político legal”.<sup>38</sup>

A principios del siglo XX, México y Rusia estuvieron vinculados por los movimientos sociales y sus revoluciones, sin embargo, la lucha en México era agraria mientras que la de Rusia era proletaria. Durante los años veinte, muchos mexicanos se inspiraron ideológicamente en los alcances que había traído el triunfo de la Revolución de Octubre; pero para los años treinta, el discurso nacionalista que predominaba en México optó por ajustarse a las referencias de sus propios hechos históricos. Se debe hacer hincapié que a diferencia del caso de la URSS, en México el Partido Comunista nunca gobernó el devenir del país, como tampoco ninguno de los héroes revolucionarios llegó al poder ni hubo una expropiación de la propiedad privada como tal. A pesar de que en México se consolidaron organismos y múltiples partidos políticos que se autodefinieron como socialistas y apoyaban abiertamente al régimen soviético, las circunstancias políticas siempre fueron diferentes a las de la URSS, lo que también determinó el desarrollo artístico.

Desde la Revolución mexicana, el país tuvo un interés por regularizar las circunstancias laborales de los trabajadores y campesinos como muchos otros países también lo tuvieron. Pero aunque Cárdenas se inclinara por una estructura hasta cierto punto socialista, nunca perteneció al Partido Comunista Mexicano; por tanto, las posibles inclinaciones socialistas que devinieron del gobierno mexicano a lo largo del siglo XX nunca se apegaron a la línea ideológica que demandó la URSS. Para el proyecto cultural en México “José Vasconcelos, secretario de Educación Pública en el régimen de Álvaro Obregón, promovió el compromiso intelectual con el Estado y combatió la idea de la creación artística como expresión individualista. Durante su gestión se inició la pintura mural y se configuró su radicalismo”.<sup>39</sup>

Para el análisis de las obras de Rivera con temática soviética es importante describir un panorama general de cómo, cuándo y dónde se inició la corriente del realismo socialista que definiría el devenir del arte soviético. La génesis de los postulados de esta estética oficial tuvo lugar

---

<sup>38</sup> Renato González Mello, “El régimen visual y el fin de la revolución” en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate, 1920 – 1950*. Coord. Esther Acevedo (Ciudad de México: CNCA / Curare, 2002), 280.

<sup>39</sup> González Mello, *El régimen visual y el fin de la revolución*, 283.

a partir del discurso de Máximo Gorki en 1934. Su discurso sentó las bases que definirían el estilo de una propaganda política durante las décadas posteriores.

A lo largo del proceso de esta investigación se exploró la posibilidad de enlazar un diálogo entre el discurso de Gorki y las obras de factura soviética de Rivera. A través de este ejercicio he encontrado que el contenido de este conjunto de obras en particular se apega más a los lineamientos del realismo socialista que propuso Gorki durante los años treinta, que con las nociones del realismo socialista de los años siguientes.

Cuando Vladimir Lenin murió en 1924, lo sucedió en el poder Joseph Stalin quien se encargó de dirigir el porvenir de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas hasta el día de su muerte en 1953. Entre muchas de sus iniciativas para continuar con la edificación del Estado socialista –y sobre todo tratándose de temas de cultura– a través del Comité Central del Partido Comunista, decretó en abril de 1932 el desmantelamiento de todas las organizaciones artísticas como la Organización de Escritores y Artistas (RAPP), La Unión de Asociaciones de Escritores Proletarios de la Unión Soviética (VOAPP) y la Asociación Rusa de Músicos Proletarios (VOAPP), entre muchas otras. El fin era fundar un organismo unitario que más adelante daría origen a la Unión de Escritores y Artistas Soviéticos. El principal criterio para la unificación de los grupos artísticos era evitar el aislamiento político de cada una de las asociaciones además de asegurar el control sobre los grupos artísticos y vigilar los contenidos en las producciones de las diferentes disciplinas artísticas.<sup>40</sup>

Para esta tarea de consolidación cultural, Stalin designó al dramaturgo Máximo Gorki (Nijni-Novgorod, 1868 - Moscú, 1936) como responsable para delegar el rumbo del nuevo organismo. Durante dos años, Gorki trabajó en esta labor y estuvo a cargo del comité que redactó los estatutos que planteaban el compromiso del arte dentro del proyecto de Estado de la URSS.

El término “realismo socialista” que definió el arte oficial de la Unión Soviética hasta el año de 1991, surgió a partir del discurso que Gorki dio durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos el 17 de agosto de 1934 en la ciudad de Moscú.<sup>41</sup> Sus palabras fueron un llamado a todos los escritores o intelectuales pertenecientes a la URSS para que se adhirieran en un solo frente

---

<sup>40</sup> Véase en Juan José Gómez Gutiérrez, “Introducción” en *Crítica, tendencia y propaganda. Textos de arte y comunismo 1917-1954*.

<sup>41</sup> Véase en Máximo Gorki, *Discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos*, trad. Armén Ohanian (Ciudad de México: LEAR, 1935).

con el fin de oficializar los dogmas estéticos de la reciente nación socialista. Aquel día Gorki convocó a todos aquellos artistas con ideales revolucionarios para que apoyasen con su sensibilidad a la causa soviética, y juntos edificarían un nuevo modelo cultural. Su premisa vislumbró que la unión ideológica de los artistas posrevolucionarios –junto con su vocación creativa– debía activar al espíritu que permitiera la construcción de una sociedad basada en los principios de la colectividad.

Cabe mencionar que las agrupaciones socialistas en México siguieron con sumo interés lo que sucedía en Rusia. Al año siguiente del discurso de Gorki, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) ya había conseguido traducir y difundir su propuesta. Asimismo, el Órgano Central de la LEAR *Frente a Frente*, tras la misteriosa muerte de Gorki en 1936, dedicó el número de julio a su vida y obra.

Uno de los artículos de homenaje expresó lo siguiente:

...hablar de Gorki, en cambio, es hablar del periodo del movimiento obrero, o sea, del periodo de transición revolucionaria de la sociedad burguesa a la sociedad comunista (...) Gorki optimista, con sus ardientes llamados a la rebelión, se unió al movimiento revolucionario, erigiéndose en porta estandarte del proletariado. Del artesano de íntimo escalón Gorki ascendió a intelectual revolucionario y por último a bolchevique y destacado escritor proletario contemporáneo.<sup>42</sup>

Las propuestas del discurso de Gorki se basaron en la teoría comunista como forma de organización social. En cuanto al arte, aludió que la unión de las masas es ideal para la organización que permitiera el desarrollo de la cultura, la educación y la igualdad de clases. En un principio, el escritor denunció la opresión de la clase trabajadora en diferentes niveles. A través de un recorrido cronológico acerca del papel que han tenido la literatura y la figura del escritor a lo largo de la historia occidental, Gorki responsabilizó a los hombres de letras por su complicidad con el sistema capitalista, además de acusarlos de colaborar activamente con la burguesía legitimando desde su labor al discurso capitalista. Para Gorki, estas dinámicas entre intelectuales y burgueses cooperaron con el sistema opresor, siendo más latente durante el siglo XVIII.

El recuento histórico hecho por Gorki supone que durante siglos la sociedad se acomodó bajo diferentes sistemas de explotación y división de las clases trabajadoras. Por ello, las masas habían sido oprimidas desde antes del sistema feudal, sin remuneración a sus actividades laborales y terriblemente devaluadas. Gorki resaltaba que pese al sometimiento histórico de los patrones

---

<sup>42</sup> Armen Ohanian y Makedonio Carza. *Máximo Gorki. Su vida, su época, su actividad, literatura y social. La vida de Alejo Peshkov, el amargo*, Revista *Frente a Frente*. núm.4. (Julio 1936), 15.

sobre los trabajadores, antes de la Edad Media existió una concepción del trabajador distinta. Cuando la mitología de las culturas antiguas representaban a sus dioses o semidioses como grandes personajes que engrandecían sus proezas con herramientas de trabajo como el martillo, la hoz, el trinchete, entre otros utensilios. Los héroes paganos de la antigüedad, realizaban sus hazañas épicas y memorables con el uso de instrumentos de la gente común. Por ello, Gorki usó como ejemplo las imágenes de los dioses paganos donde se exaltaba al trabajo.

El discurso de Gorki se basó en los principios fundamentales del *Manifiesto comunista* (1848) y los trasladó al campo de las artes. Una de sus premisas fue que la burguesía tenía ciertos matices revolucionarios, y esta idea está desplegada en la obra de Karl Marx y Friedrich Engels de la siguiente manera: “la burguesía, como vemos, es por sí misma producto de un largo desenvolvimiento de una serie de revoluciones en los medios de producción y comunicación. (...) La burguesía ha jugado en la historia un papel altamente revolucionario”.<sup>43</sup> Debemos recordar que el *Manifiesto comunista* se convirtió en el texto que sentó las bases para las primeras movilizaciones obreras y campesinas en Europa durante el siglo XIX.

Es interesante cómo Gorki retomó los principios del *Manifiesto comunista* y los desarrolló a lo largo de su discurso. Con un eficaz mecanismo retórico, recordó a su audiencia que la burguesía buscaba la hegemonía del poder político, y al mismo tiempo sintetizó parte del pensamiento marxista. Citaba al *Manifiesto comunista* al enunciar lo siguiente: “la burguesía no ha forjado solamente las armas que deben darle muerte; ha producido también los hombres que manejaran las armas: los obreros modernos, los proletarios”.<sup>44</sup>

Gorki utilizó como ejemplo los alcances que tenía la tradición oral porque esta permitía consolidar la conciencia de clase; por tanto, esta tradición debía ser retomada por el sistema cultural que planteaba la URSS ya que podía ser escrita por nuevos hombres de letras con un espíritu revolucionario.

Gorki aclaró que el gremio de artistas burgueses pertenecía a una élite heredera del romanticismo francés y que por diferentes circunstancias se consolidó como un movimiento nihilista que buscó expresar la desolación de vivir dentro de un mundo en decadencia producto del sistema capitalista. Esta noción de una nueva clase intelectual que provenía desde la burguesía – según Gorki– únicamente había servido para promover la idea del individualismo. Precisamente

---

<sup>43</sup> Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto comunista*. (Ciudad de México: Ediciones Frente cultural, s/f), 10-11.

<sup>44</sup> Marx y Engels, *Manifiesto comunista*, 14.

este grupo intelectual entorpeció el desarrollo del proyecto revolucionario sobre las condiciones del proletariado sin pensar en una estructura colectiva que otorgaba voz a las masas.

Cuando el escritor describió la evolución del arte con tendencias nihilistas o individualistas, se refería sutilmente a los diferentes movimientos de las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX en Europa, las cuales surgieron como una manifestación alterna al arte impuesto por el Salón oficial de París que era impulsado por la Academia de Bellas Artes. Gorki opinó que aquellos artistas que optaron por la vía vanguardista inevitablemente se habían desprendido de un sentimiento de pertenencia y de un espíritu nacionalista. El nihilismo era una actitud que Gorki rechazaba abruptamente puesto que la consideraba una trampa que obstruía la fuerza de las masas:

Resulta, sin embargo, que ese mismo literato o artista descubre, de repente, que al ser humano no es concebible fuera de la realidad, la cual se halla impregnada hasta la médula política. Resulta que el hombre, cualquiera que sea la habilidad con que cultive su yo, sigue siendo en todas las ocasiones unidad social y no unidad cósmica semejante a los planetas. Se desprende además, que el individualismo al transformarse en egolatría, crea al excluido que a través de algún cambio social, deja de ser persona entre la flor de la capa dirigente.<sup>45</sup>

También hizo hincapié en la corriente realista, misma que podía unificar la opinión de las masas y luchar en contra del feudalismo, la burguesía o cualquier esquema de sometimiento. Las palabras que Gorki expresó en el Primer Congreso de la Unión de Escritores en 1934, inspirarían a diferentes gremios culturales en el extranjero y con ideológicas inclinadas al socialismo. Los alcances estéticos que surgieron a partir de este discurso se materializaron al poco tiempo en nuevas disciplinas artísticas que se versificaron dentro de la URSS dando origen a la categoría estética del realismo socialista o realismo soviético.

Muchos fueron los artistas que se vieron motivados por la propuesta del novelista y el Estado soviético, sumándose a la causa desde su lugar de origen y adaptando sus propuestas a sus circunstancias políticas y geográficas. Cabe señalar que no fue fortuito que los Partidos comunistas de diferentes países estuvieran compuestos en gran parte por agentes de la élite intelectual. Tanto artistas de Europa como de América se sumaron desde su quehacer creativo al universo alterno de la política socialista que ofrecía la URSS con el único fin de contribuir para cambiar el mundo, con la misión de formar naciones libres de la opresión burguesa, despojarse del sistema capitalista y materializar los preceptos comunistas estipulados desde 1848 por Marx y Engels en su *Manifiesto*

---

<sup>45</sup> Gorki, *Discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos*, 21.

*comunista* mismos que fueron retomados por los bolcheviques con la Revolución de Octubre de 1917.

Después del llamado de Gorki en 1934 ¿cómo evolucionó el arte realista soviético en las décadas subsecuentes? En este caso, sigo los estudios de la especialista en la materia de Victoria E. Bonnell<sup>46</sup> sobre el panorama general de la evolución de la iconografía soviética. Su perspectiva desarrolla la manera en que evolucionó la figura del trabajador y las actividades de los hombres, mujeres y niños. Estos elementos visuales de la iconografía soviética de alguna manera son utilizados para estudiar las obras de Rivera cuya temática fue la ciudadanía.

El análisis de Bonnell abarca el periodo entre 1917 y 1953, y se concentra en la comprensión de los valores y las normas oficiales del arte político pese a nuestra recepción contemporánea. La autora divide por décadas los cambios iconográficos del arte soviético en cuatro periodos. A partir de la Revolución rusa en 1917 hasta los años veinte el arte propagandístico del Partido –tanto de reproducción masiva como el caso de los posters como del arte formal– se concentró en engrandecer al proletariado como el gran héroe de la nación con la imagen central de un herrero. Durante los años treinta y principios de los cuarenta –y a raíz de la Segunda Guerra Mundial– la iconografía del héroe-obrero cambió a la de un héroe-soldado con el fin de engrandecer las hazañas del Ejército Rojo y su participación en la Guerra Mundial. En la década de los cuarenta hasta la muerte de Stalin en 1953, el arte hizo a un lado la figura del héroe anónimo de obreros y soldados para colocar como imagen central el rostro de los líderes del Partido –aun cuando las representaciones de Lenin y Marx siempre estuvieron presentes desde el inicio del régimen socialista, durante este periodo se potencializó su representación–. Finalmente Bonnell considera que a partir de 1953 hasta 1991, la creatividad soviética se esforzó por “desestalinizar” la iconografía antes impuesta.

Después de la revolución, las formas del arte tradicional ruso se reconfiguraron. Cuando los bolcheviques tomaron el poder, introdujeron nuevos símbolos que reforzaron la nueva mentalidad política. Cabe mencionar que la imposición de símbolos siempre ha conllevado un proceso un tanto violento para poder generar los cambios necesarios dentro del imaginario de la población –tanto en la mente de los opositores como en la de los defensores–. La ideología

---

<sup>46</sup> Victoria E. Bonnell, *Iconography of Power. Soviet Political Posters Under Lenin and Stalin*, (Los Ángeles: University of California Berkeley, 1999).

bolchevique se fundamentó en otorgar el poder al proletariado y fue a través de las imágenes como pudo efectuar esta ecuación. La principal tarea del nuevo Estado consistía en la creación de nuevos héroes, y en los años veinte, estos héroes eran por congruencia discursiva los obreros que habían materializado los ideales de la Revolución. Con estas formas de representación, fue posible el mecanismo para la resignificación del concepto de clase, nación, religión y género.

Cuando aún vivía Lenin se buscó legitimar el binomio del nuevo Estado-Partido y esto pudo ser posible con la creación de recursos propagandísticos como lemas, símbolos y héroes que portaban utensilios de trabajo como el martillo, hoz, la estrella y el color rojo. La factibilidad de una propaganda visual era pertinente dentro de un país que en su mayoría era analfabeta y la reproducción masiva de los carteles permitió llegar a todos los poblados rurales del amplio territorio ex zarista. Bonnell señala que en esta tarea propagandista fue necesario distinguir recursos visuales de la cultura popular como iconos religiosos, mismos que permitieron la difusión del mensaje bolchevique dando como resultado una nueva cultura visual que predominaría hasta de los años noventa. La analogía entre pasado y presente se construyó a través de los santos ortodoxos vinculados con la figura de los nuevos héroes como los obreros y los campesinos, mientras que los *demonios* –en tanto estereotipos– fueron asociados con los burgueses capitalistas o los enemigos de la revolución. A partir de los años treinta el arte quedó bajo la supervisión del Comité Central del Partido, quien desde entonces reguló el contenido del quehacer creativo suprimiendo a todo aquel que saliera de los lineamientos impuestos.

El arte soviético se conformó por artistas que en el pasado habían incursionado en los movimientos de vanguardia, por tanto en las representaciones artísticas del nuevo Estado socialista puede observarse esta influencia. Los recursos formales y utilización de la simbología de la Iglesia ortodoxa facilitaron la lectura del mensaje de la población, misma que trataba de engrandecer el oficio de los trabajadores y comunicar que las actividades colectivas contribuían para forjar la nueva sociedad posrevolucionaria con un sentido de dignidad.

La representación del herrero-obrero se concentró en transmitir la idea de habilidad, orgullo, poder y destreza. Con la figura del herrero-obrero se simbolizó toda la fuerza que emanaba del proletariado. A partir de la década de los años treinta, este gran héroe pasó a un segundo término, quedando como imagen protagónica la del soldado del Ejército Rojo lo que conllevó a una estructura visual jerárquica. Para los años cuarenta hasta la muerte de Stalin, la iconografía soviética se concentró principalmente en engrandecer a los líderes que hicieron posible la

revolución como Marx, Lenin y Stalin, dejando en segundo plano la figura de los soldados del Ejército Rojo y en un tercer nivel al obrero vigoroso.

El anterior panorama de la representación del héroe soviético en diferentes etapas sirve para articular uno de los argumentos de este ensayo. Una de mis hipótesis apunta a que las obras de Rivera de la década de los años cincuenta, están directamente vinculadas con el estilo temprano del realismo soviético de la década de los veinte. Es decir, la composición de las obras se inclinó por la representación de personajes anónimos que transmiten la esencia de la ciudadanía soviética como lo hacía en principio la figura del herrero-obrero. Los hombres, mujeres y niños que pintó Rivera son personas comunes dentro de circunstancias cotidianas que muestran las virtudes de una ideología socialista sin tener que hacer uso de la iconografía de Marx, Lenin o Stalin, y por ello es que encuentro similitudes discursivas con el pensamiento de Gorki, quien habló de la posibilidad de un paraíso socialista desde las virtudes de la ciudadanía. Por tanto, el factor anacrónico es una de las peculiaridades de la obra de Rivera en este periodo.

El realismo socialista tuvo un fuerte impacto en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos a través de las distintas esferas socialistas y de los partidos comunistas que estaban integrados por artistas afines al proyecto de Estado de la URSS. El pensamiento soviético se distribuyó en diferentes partes del mundo a raíz de la consolidación de estos partidos y de sus integrantes. Por ello, la difusión de esta corriente se dio rápidamente creando grupos o asociaciones artísticas que promovieron el pensamiento socialista desde la creatividad.

La fuente visual del arte soviético dentro del arte mexicano se concretó debido a las múltiples relaciones entre artistas mexicanos con artistas soviéticos cercanos a la ideología marxista desde antes que los bolcheviques llegaran al poder. Rivera conoció las características del arte soviético desde que visitó Moscú en 1927, y por ello pudo retomar parte de los lineamientos estéticos del régimen socialista para elogiar el aparente triunfo del socialismo de los años cincuenta.

Los artistas de todo el mundo a principios del siglo XX se convirtieron en testigos de las múltiples circunstancias sociopolíticas; por ello constantemente se veían en la necesidad de preguntarse qué tipo de artista debían ser. Por un lado estaban los artistas que se inclinaban por la libertad del arte con intereses plásticos individuales, y por otro lado, aquellos artistas comprometidos con alguna ideología política que buscaban hacer una labor social desde el quehacer creativo. Sin embargo, ya en la década de los años cincuenta, el entusiasmo por un arte

socialista con fines políticos había disminuido considerablemente. Sin embargo, artistas como Rivera insistieron en demostrar sus convicciones ideológicas.

## 2.2 El realismo de Diego Rivera

El movimiento artístico al que se le conoce como realismo nació en Francia aproximadamente entre las décadas de 1840 a 1880. Esta corriente respondió a la concepción romántica del nacionalismo que surgió como consecuencia de la Revolución francesa de 1789 y a las movilizaciones sociales de 1848 en diferentes ciudades europeas, principalmente en Francia e Inglaterra.

A grandes rasgos, el propósito de este movimiento artístico consistió en representar la realidad del momento lo más “objetivamente” posible. La misión de quienes fueron afines a esta corriente se dirigió a crear obras de arte que se inspiraban en las problemáticas sociales. No obstante, el término *realismo* es complejo en sí mismo. Dentro del concepto se tocan diferentes matices filosóficos en cuanto a lo que se entiende como *realidad* y la manera en que podría ser representado el mundo lo más objetivamente posible, es decir, ¿cómo distinguir entre una realidad “verdadera” de una sólo en apariencia? o ¿cómo un individuo puede abordar objetivamente su entorno despojándose de su enfoque subjetivo? o bien, ¿cómo aprehender los rasgos del contexto sin manipularlo?.<sup>47</sup>

Para entender las características de este tipo de realismo es importante dilucidar sobre el contexto de Francia en el siglo XIX. Para fines de este ensayo, considero pertinente explicar dicho momento histórico desde el texto preliminar de los investigadores Rita Eder y Miko Lauer,<sup>48</sup> quienes proponen la posibilidad de entender a la obra artística como el producto que representa una ideología. Asimismo, el interés por explorar en este movimiento artístico incide en la formación que Rivera recibió en Francia y considero que existe una notable influencia del realismo decimonónico dentro de las obras que hizo con temática soviética en los años cincuenta.

A través de un amplio recorrido histórico, Eder y Lauer explican que el objeto artístico es percibido y valorado de diferente manera según la época y por ello es necesario conocer el contexto cultural de su producción. Ambos autores afirman que fue en Francia durante el siglo XIX con la reformulación del sistema social y económico donde hubo un cambio en la concepción del objeto

---

<sup>47</sup> Véase en Linda Nochlin, *El realismo*, (Madrid: Alianza forma, 2002).

<sup>48</sup> Rita Eder y Miko Lauer, eds. “Estudio preliminar” en *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México –Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986).

artístico. Los socialistas utópicos de Francia<sup>49</sup> a raíz de la revolución industrial europea, encontraron dentro del universo simbólico del arte una posibilidad para representar los ideales de la clase burguesa. Durante la primera mitad del siglo XIX, el arte se ocupó por exponer los principios de la revolución hasta institucionalizar los recursos plásticos de la época, mientras que para la segunda mitad del mismo siglo, los artistas franceses ya habían conseguido desarrollar un mercado artístico. Para los autores, los cambios suscitados a partir de la Revolución francesa hicieron que los artistas tomaran consciencia de sus intereses personales comprendiendo que formaban parte de una clase social como tal.

Así, el realismo se formó bajo un panorama que demandaba valores democráticos y su expresión se desarrolló desde un pensamiento marxista que abogaba por la función del trabajo: “en el fondo los exploradores socialistas del futuro, en el siglo XIX, están buscando una función social del arte para la democracia burguesa”,<sup>50</sup> y a pesar de que Marx no profundizó en el campo del arte, su pensamiento tuvo un fuerte impacto en las diferentes esferas del circuito cultural europeo propiciando grandes cambios.

El realismo tuvo como una de sus cualidades distintivas funcionar como una especie de documento objetivo de lo que era “lo real” o bien, “lo verosímil”. Para esta corriente de pensamiento, el arte se debía al constante ejercicio de la observación y el análisis de la sociedad. Tanto los pintores como los literatos de Europa del siglo XIX exploraron las condiciones de su entorno con el fin de materializar una expresión plástica con contenido “verídico”. Por tanto, se debe tomar en cuenta que el realismo se desarrolló en un momento en que se formulaban ideas nuevas que tenían una esencia democrática a raíz de dos grandes sucesos históricos; la Revolución francesa de 1789 y la publicación del *Manifiesto comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels en 1848. Ambos acontecimientos determinaron el imaginario de la Europa decimonónica, reconfigurando el orden del sistema feudal seguido de la opresión burguesa y capitalista.

Antes de la toma de la Bastilla –14 de julio de 1789– y la expropiación de los bienes monárquicos, gran parte de la producción artística europea reflejó los grandes temas mitológicos de la cultura grecolatina así como pasajes bíblicos. El concepto de *realidad* dentro de estas obras históricas se concentró en la representación de los objetos lo más fidedigno posible bajo la noción de *mimesis*.

---

<sup>49</sup> Entiéndase por “socialistas utópicos” a los intelectuales producto de la Revolución francesa quienes legitiman la clase burguesa como la base que sostiene económicamente a la nueva sociedad sin la presencia de la monarquía.

<sup>50</sup> Eder y Lauer, eds. *Estudio preliminar*, 16.

Entre los cambios del pensamiento occidental del siglo XIX estuvo el tomar conciencia de la autonomía de América Latina. Cuando el nuevo continente se independizó de Europa, carecía de una clase burguesa como tal, por ello su gusto por el arte recayó en la visión de la clase terrateniente, alejándose poco a poco de la noción artística de Francia y el resto de Europa. A partir del siglo XIX, el arte en América Latina mostró una identidad independiente de Europa, y se concentró en plasmar los ideales de la República con el fin de poder legitimar lo nacional: “Y aunque se trata de un impulso de articulación similar al europeo en relación a la periferia capitalista en su conjunto, en este momento sus orígenes teóricos y sus efectos sociales fueron muy diferentes y pueden ser considerados como otra aproximación social —no formalizada— a lo artístico”.<sup>51</sup>

En el siglo XX, el pensamiento marxista influyó ideológicamente al sistema de producción artística en diferentes partes del mundo con sistema capitalista. En Francia, el arte se desprendió del discurso estético oficial para incursionar en distintos movimientos de vanguardia, mientras que en América Latina el arte se basó en un academicismo de singularidades *locales*.

Eder y Lauer comentan que a raíz de las reformulaciones respecto al objeto artístico, surgió un caso muy peculiar: la perspectiva estética de Rusia después de la Revolución de 1917. Rusia también había retomado los ideales marxistas con el fin de resignificar el uso del arte dentro de un sistema que pretendía un orden comunista. Con el fin de concientizar a las clases trabajadoras, Rusia optó por imponer radicalmente a sus artistas un arte al servicio del Estado.

En este sentido, quisiera precisar que en función de la producción artística de Diego Rivera con temática soviética, es necesario marcar ciertos estatutos planteados por la corriente plástica del realismo francés del siglo XIX, debido a que Rivera tuvo parte de esta formación académica. Pese a los esfuerzos de Rivera por desentenderse del academicismo europeo “burgués”, podemos observar una particular lectura de esta corriente francesa dentro de las obras que realizó a partir del segundo viaje que hizo a la URSS, sin dejar de lado las citas visuales del realismo soviético que se asumió heredero directo del realismo decimonónico.

El recorrido sobre la historia social del arte de los especialistas Rita Eder y Miko Lauer, permite resaltar la importancia que ha tenido el objeto artístico dentro de un sistema de significación económico, político y cultural. Francia, México y la Unión Soviética son ejemplos

---

<sup>51</sup> Eder y Lauer, eds. *Estudio preliminar*, 35.

diferentes entre sí en la manera de instaurar un sistema artístico a partir de una revolución. Estas tres regiones interpretaron de distintas formas el quehacer artístico y a partir de ello postularon - cada una a su manera- la función del arte. Sin duda, las consecuencias revolucionarias para las tres culturas revaloraron el capital económico y el orden social en general.

El caso particular de las obras de Diego Rivera con temática soviética presenta una gran influencia de las tres concepciones de la producción artística posrevolucionaria. Por un lado, durante el periodo revolucionario en México, Rivera se encontraba en Francia formándose como artista bajo las concepciones del gremio intelectual de vanguardia con ideales políticos. Desde este momento, Rivera estuvo inmerso en un momento trascendental que implicó fuertes cambios en los cánones estéticos de toda Europa: “De Rivera debe señalarse que en lo pictórico su etapa temprana fue anacrónicamente europeísta”.<sup>52</sup> Por otro lado, recordemos que en 1927 Rivera visitó por primera vez la ciudad de Moscú conociendo de cerca al pueblo socialista, sin embargo, su vínculo con esta ideología ya se había dado previamente. Gracias a este primer viaje a la URSS, Rivera pudo conocer el nuevo sistema iconográfico que proponía el arte soviético. Indudablemente, el contacto de Rivera con la reciente nación socialista determinó su apreciación plástica al fusionar el discurso estético de la URSS con un lenguaje pictórico personal en los años posteriores.

Las obras de Diego Rivera que trataron temas de la cultura soviética de mediados de los años cincuenta, oscilaron entre ambos realismos. Cabe mencionar que el pintor fue testigo activo de los cambios en la mentalidad de la era moderna tanto de Europa como de América pero ¿cómo transmitió estos ideales y logró plasmarlos en la obra que produjo casi al final de su vida?

Ya señalé previamente que Rivera se formó bajo una tradición académica francesa que impulsó los valores del movimiento realista, por tanto, considero que esto le permitió comprender el trasfondo ideológico de los estatutos contenidos en el realismo socialista aunque paradójicamente encontró dentro de los recursos académicos del siglo XIX una fórmula que le permitiría comunicar su gratitud y admiración con el Estado soviético.

¿Pueden converger, dialogar o “subsistir” ambos movimientos en el lenguaje pictórico de Rivera? De ser así ¿cómo y qué comunican ambos estilos? ¿será que la combinación de ambos

---

<sup>52</sup> Tibol, *Diego Rivera luces y sombras*, 35.

recursos estéticos –realismo francés y realismo soviético– en verdad dan posibilidad de un acercamiento a la experiencia del viaje de Diego Rivera en 1955 y 1956?

El realismo decimonónico francés fue un arte con intenciones democráticas, que criticó a la burguesía y enalteció los oficios de los campesinos, las lavanderas, los mineros, los obreros y fue capaz de reflejar el carácter de los mendigos, vagabundos o prostitutas como víctimas del sistema opresor. Por esta razón, en el discurso que Gorki pronunció durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934<sup>53</sup> aludió y retomó los ideales que planteaba el realismo francés, como el arte que evocaba al espíritu revolucionario y que se oponía a la opresión burguesa al atreverse a engrandecer las virtudes de la realidad de la clase oprimida.

El movimiento realista del siglo XIX indagaba en el mecanismo que le permitiera reproducir su presente inmediato. Quiero destacar que el realismo francés fue el movimiento artístico que dirigió su mirada hacia las clases bajas. No obstante, a lo largo de la historia del arte occidental, han sido recurrentes las representaciones de las clases trabajadoras pero desde una perspectiva que no apuntaba a la denuncia del sistema como tal ni provocaba movilizaciones políticas o sociales. Antes de que el movimiento realista lo mostrara, la representación de la desigualdad del sistema no se hacía notar del todo. La pobreza y la injusticia o las carencias humanas se habían mostrado sólo desde los pasajes mitológicos o bíblicos. En la Francia decimonónica la población exigió la igualdad de clases: “el artista, claro está no se hace realista por pintar un campesino con una azada o una postura con corderos; su compromiso era más profundo: decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad”.<sup>54</sup>

De esta manera, el realismo abrió un camino artístico para la denuncia social del momento, y por tanto, tuvo un carácter político. Con el movimiento realista, las bellas artes comenzaron a representar las nuevas clases sociales que emergieron del sistema capitalista, por esta razón se puede considerar que el realismo fue hasta cierto punto el primer arte de “izquierda” o bien “el arte del y para el pueblo”. Así lo ha mencionado la especialista Linda Nochlin:

Los cuadros de Courbet del Salón 1850-51, sólo por su tamaño, estilo y tema, se vieron como amenazas al todavía vacilante restablecimiento del poder de las clases medias. Pese a estar lejos de ser afirmaciones contundentes de principios sociales, estaban íntimamente vinculados al punto de vista de izquierdas de su época debido a sus radicales innovaciones pictóricas. Como señaló Thoré, [crítico de arte francés Théophile Thoré 1807-1869] no sólo tomaban *au sérieux* [seriamente] temas coetáneos referentes a las clases bajas, sino que los consideraban dignos de una escala monumental. Además estaban directamente relacionados con el ‘arte del pueblo’ mismo, pues Courbet había ido a buscar inspiración en el arte popular y las tradiciones populares de Holanda, España y Francia,

---

<sup>53</sup> Véase en Gorki, *Discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos*.

<sup>54</sup> Nochlin, *El realismo*, 29.

formas recientemente ‘descubiertas’ por críticos de arte socialmente conscientes de París. A los ojos de sus partidarios, Courbet satisfacía de este modo la demanda de un arte que fuera simultáneamente significativo en lo social e innovador en lo estilístico.<sup>55</sup>

En el campo de la pintura, artistas como Gustave Courbet, Jean Francois Millet y Honoré Daumier –por mencionar algunos– tocaron una variedad de temas altamente polémicos para su época. Con sus obras influenciaron el pensamiento del siglo XX, un siglo lleno de cambios en las estructuras políticas, ideológicas y geográficas que resultaron en guerras y revoluciones que dieron origen a una nueva clase social con aspiraciones de poder como el proletariado, el cual inspiraría al desarrollo creativo de muchos artistas en diferentes partes del mundo.

Courbet, junto con otros pintores, representó en sus obras un discurso que resultaba ser una amenaza para la burguesía y las clases de poder en general. Muchos de estos artistas mostraron sus obras dentro de un espacio alterno al Salón oficial de la Academia de Bellas Artes de Francia entre 1850 y 1860.<sup>56</sup>

Nochlin menciona:

El compromiso social del realismo no implicaba ninguna proclamación abierta de metas sociales ni una franca protesta contra las condiciones políticas intolerables. Pero la sola intención de ‘reflejar las apariencias y las costumbres’ de la época implicaba ya un compromiso significativo con la situación social del momento y podía constituir de este modo para los valores existentes y las estructuras de poder una amenaza tan aterradora como una bomba.<sup>57</sup>

El realismo inspiró y sensibilizó al pensamiento del siglo XX y su propuesta abrió brecha para que surgieran nuevos movimientos artísticos. Por ello, el realismo socialista fue uno de los sucesores del discurso político del realismo francés. La propaganda del Estado-nación ruso encontró en el realismo francés un mecanismo que le funcionaría para expresar de manera elogiosa la nueva realidad de las Repúblicas Socialistas que se habían despojado del sistema capitalista. Cabe mencionar que una de las diferencias entre ambos movimientos radica en las condiciones en las que se ubica al trabajador, obrero o campesino. Es decir, mientras el realismo francés hacía referencia a las injustas condiciones de trabajo; el realismo soviético los evocaba en una fase de libertad y fuerza.

---

<sup>55</sup> Nochlin, *El realismo*, 41.

<sup>56</sup> Véase en Nochlin, *El realismo*.

<sup>57</sup> Nochlin, *El realismo*, 43.

Las diferencias entre ambas nociones de realismos se pueden observar en obras como *Los picapedreros* (1849) (fig. 10) de Gustave Courbet donde se representan a dos trabajadores de clase baja picando piedra y usando una vestimenta desgastada que denuncia la falta de remuneración laboral. La escena transmite una sensación de fatiga en donde ambos hombres están trabajando en posiciones incómodas y hasta cierto punto sumisas. Esta pintura de Courbet sensibiliza acerca de las lamentables condiciones de explotación que padecía la clase campesina de la Francia decimonónica. Rivera tomó como base el tema del trabajo con algunas salvedades. Obras como *Paleando la nieve* (1956) (fig. 19) o *Conteniendo el hielo del Danubio en Bratislava* (1956) (fig. 21) ofrecen un contrapeso a las alusiones de denuncia de Courbet, ya que Rivera representó a un grupo de obreros que realizan con fuerza y vitalidad su oficio sobre la nieve. Los personajes de Rivera –a diferencia de los de Courbet– usan una vestimenta colorida al tiempo que transmiten ritmo y armonía dentro de la imagen. La imagen no comunica carencia o penuria, al contrario, son hombres que colaboran entre sí y parecen orgullosos de sus actividades: aceptan la realización de su labor y seguramente serán remunerados por las horas invertidas.

Bajo esta línea comparativa, otro ejemplo en las diferencias y semejanzas entre ambos realismos las podemos encontrar dentro de las obras de Rivera como *Quemando el zacate de los campos en Jena*, (Alemania, 1956) (fig. 33), *Frontera de Slovakia* (Moravia, 1956) o *Mujer amontonando nieve*, (1955) (fig. 30) que en comparación con las obras como *Las espigadoras*, (1857) (fig. 11) de Jean- Francois Millet o *Compartimiento de tercera clase*, (1864) de Honoré Daumier (fig. 9), la circunstancia laboral de los personajes es completamente distinta entre sí, inclusive cuando tienen en común pertenecer al campesinado o al proletariado. Por un lado, las escenas de Rivera muestran a mujeres dentro de un entorno amigable, su situación laboral no transmite una necesidad de denunciar al sistema opresor. Rivera también demuestra a través de sus personajes femeninos que la explotación de las masas dentro del socialismo de la Unión Soviética ha concluido, y por ello los trabajadores, hombres y mujeres tienen una actitud positiva ante su circunstancia laboral. Por su parte, *Paisaje urbano* (1956) (fig. 8) narra visualmente una escena industrial así como la construcción de la nueva sociedad anticapitalista. La imagen es una composición armónica, en movimiento y de varios colores, donde se presume que la ciudadanía soviética trabaja dignamente y aparenta disfrutar de sus actividades cotidianas, de tal manera que con sus labores edifican un futuro prometedor.

En contrapeso, la obra *El Angelus* de Jean-Francois Millet, (ca. 1858-1859) (fig. 13), abstrae

la idea de miseria a través de una escena en donde se enuncian los lamentos de una familia campesina bajo un atardecer nostálgico en colores ocres y rojizos. El tema transmite que la esperanza ha muerto y que los trabajadores rezan como última alternativa para cambiar su condición de clase sometida por la burguesía. *Las espigadoras* (1857) (fig. 11) de Millet son la representación de la fatiga de la clase explotada del siglo XIX ciertamente distinta en varios aspectos a la noción de la mujer de *Quemando zacate de los campos de Jena* del acontecer soviético. Los personajes de *Compartimiento tercera clase* (1864) (fig. 9) de Daumier, representan unas condiciones deplorables de la vida cotidiana decimonónica, mientras que los ciudadanos soviéticos de Rivera gozan ser parte del proletariado. En este sentido, cabe la posibilidad de suponer que Rivera retomó el realismo francés para poder reforzar las referencias visuales del arte soviético.

Finalmente me gustaría hacer un contraste entre la obra *Los acuchilladores* (1875) (fig. 12) de Gustave Caillebotte y la obra *Suburbio en Moscú* (1955) (fig. 15) de Rivera. La obra de este último muestra a un trabajador, hasta cierto punto heroico que desarrolla su conocimiento sobre albañilería. Con una actitud positiva contribuye para la edificación de un Estado socialista que lo ha liberado de los intereses monetarios de un sólo patrón. Mientras que *Los acuchilladores* (1875) (fig. 12) de Caillebotte también desempeñan una labor de albañilería al pulir los pisos dentro de un salón burgués pero con una actitud negativa. Mientras que los trabajadores de Rivera realizan sus actividades en posiciones erguidas sugiriendo vitalidad, aquí emerge el trabajador como símbolo heroico de un discurso político; en tanto que los personajes de Caillebotte están arrodillados transmitiendo la idea de subordinación y desigualdad. La diferencia entre ambos personajes radica en la siguiente pregunta: ¿para quién trabaja el campesino o el obrero? ¿para los intereses personales de la clase burguesa o para la consolidación de un Estado socialista que se basa en un proyecto colectivo que aboga por la fuerza de las masas?

Si hacemos referencia a los términos y estudios del realismo socialista, encontraremos distintas versiones. Por ejemplo, el especialista Toby Clark se ha referido a las características del movimiento del realismo socialista de la siguiente manera:

La teoría del realismo socialista insiste en que el poder de identificar y controlar la dirección de esta progresión histórica y, por tanto, de determinar la representación correcta de la realidad, es propiedad exclusiva del Partido Comunista.

...En las pinturas, novelas y películas, el realismo socialista creó un mundo paralelo poblado por héroes y heroínas que personificaban ideas políticas. Como trabajadores incansables, valerosos soldados del Ejército Rojo, diligentes educadores o entregados activistas del Partido, exhibían un comportamiento ejemplar y las actitudes del perfecto ciudadano. El concepto de la nueva persona

soviética procede en parte de la creencia original de Marx de que una sociedad armónica en el futuro permitirá el desarrollo pleno del individuo. Esto predecía la mejora mental, moral y física de la Humanidad como un esfuerzo colectivo a largo plazo.<sup>58</sup>

Con otro enfoque, el escritor Andréi Siniavsky (Moscú, 1925 - París 1997) explica la diferencia entre realismo francés y soviético:

La relación con el realismo del pasado consiste en la ‘fidelidad a la realidad’ de la interpretación, la diferencia en el intento de agregar el ‘desarrollo revolucionario’ y de educar a los lectores y espectadores de este desarrollo en el ‘espíritu del socialismo’.

Los realistas antiguos, o críticos como a menudo se les llama porque criticaban a la sociedad burguesa –Balzac, Tolstoi, Chéjov– han descrito la vida tal y como la veían. Pero no conocían la genial doctrina de Marx, no podían prever la futura victoria del socialismo, y no tenían por supuesto ninguna idea sobre los caminos reales y concretos para alcanzar esta victoria. Ésta es su tragedia, su ‘limitación histórica’.

El realista socialista en cambio, está armado con la doctrina de Marx, posee una rica experiencia de luchas y victorias y recibe además la inspiración de un amigo y maestro extraordinariamente alerta el partido comunista. Cuando describe el presente, escucha el paso de la historia y tiende una mirada hacia el futuro. Contempla los ‘rasgos visibles del comunismo’ que un ojo ordinario no puede ver. Comparado con el arte de los tiempos pasados es un paso hacia delante, la cúspide del desarrollo artístico de la humanidad, el más realista de los realismos.<sup>59</sup>

Los personajes del realismo socialista impulsaron el valor de la libertad, colectividad y desarrollo espiritual en conjunto, y buscaron revelar a una población fuerte dentro de la realidad posterior a la revolución. Los sujetos del realismo socialista debían mostrarse orgullosos de su nueva condición al tener oportunidad de actuar en el devenir de la reciente nación, ya que se consideraban como un pueblo que lograba gobernarse a sí mismo con una alta participación ciudadana. Así, los personajes evocados por el realismo socialista son los descendientes directos de los personajes que plasmó el realismo francés.

En este sentido, es importante señalar que los personajes soviéticos de Rivera son también alusiones a los personajes de Gustave Courbet, Jean Francois Millet y Honoré Daumier pero con una expresión de triunfo revolucionario. Rivera señaló las convergencias de ambos realismos, quizás con la finalidad de legitimar su propia producción artística:

Honoré Daumier fue un luchador franco que expresó con sus imágenes el movimiento revolucionario del siglo XIX, el movimiento que produjo el Manifiesto Comunista. Daumier fue revolucionario tanto en expresión como en contenido ideológico. (...) Desarrolló una técnica drástica identificada con el sentimiento revolucionario, de modo que su forma, su método, su

---

<sup>58</sup> Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX*, (Madrid: Akal, 2000), 48-49.

<sup>59</sup> Abraham Tertz fue el seudónimo con que Andrei Siniavsky (1925-1997) firmó su ensayo literario *¿Qué es el Realismo Socialista?* (Buenos Aires: SUR, S.R.L., 1960), 75-76.

técnica, siempre expresaron ese sentimiento. (...) Era consciente de su conexión con la vida y el trabajo. En la vibración de sus líneas, en la cantidad y cualidad del color que proyectaba sobre el lienzo, vemos una creación directamente contraria y opuesta a las creaciones del arte burgués conservador. La posición de cada objeto, los efectos de la luz en la imagen, todas estas cosas expresan la personalidad en total conexión con su entorno y con la vida.<sup>60</sup>

Durante el siglo XIX, dos terceras partes de la población francesa estaban en la miseria. La desigualdad continuaba predominando pese a que se había planteado que “todos los hombres eran iguales”. El realismo surgió bajo un contexto social donde las promesas democráticas no se habían concretado del todo. Esto conduce a pensar ¿Diego Rivera asoció el realismo francés decimonónico con el realismo socialista del siglo XX? El cruce de ambos movimientos artísticos en su producción se puede observar en los personajes de (fig. 15) *Suburbio en Moscú* (1955) y (1956) (fig. 18). Ambas obras presentan a dos obreros esforzados en reconstruir su ciudad y su entorno pese a las condiciones políticas, geográficas o meteorológicas del momento.

Rivera afirmaría en la revista *Mañana*: “allá [en la URSS] son otras gentes [sic] del arte. El pueblo se entiende con sus artistas y estos con él (...) el hombre de la sociedad nueva exige un arte claro y sin disfraz, traduciendo lo que él hace, lo que él construye y lo que él goza, sin velos ni tapujos que ya no necesita, es decir, el realismo socialista”.<sup>61</sup>

En el caso de la URSS, el arte se concentró en relacionar directamente a la vanguardia ruso-soviética con los criterios del Partido Comunista. El imaginario de la cultura socialista elaboró un esquema de difusión donde el arte posrevolucionario sirvió como productor de valores e impuso una visión anti-burguesa cayendo en un radicalismo extremo. Las obras que surgieron bajo el escenario político de la URSS durante el estalinismo, perdieron la posibilidad de autonomía discursiva dejando de lado el objetivo del realismo francés que se encauzó en la creación de imágenes veristas y comunes en correspondencia con el discurso político.

La obra de Rivera estuvo al servicio del socialismo de diversas maneras. En los años cincuenta, el trabajador heroico fue el tema principal de su quehacer artístico, aunque las temáticas que elogiaban las actividades de los obreros y campesinos estuvieron presentes a lo largo de toda su trayectoria artística. Dentro de las obras soviéticas, Rivera visualizó al trabajador como el

---

<sup>60</sup> Diego Rivera, “El espíritu Revolucionario en el Arte Moderno” en *Crítica, tendencia y propaganda. Textos de arte y comunismo 1917-1954*, 48.

<sup>61</sup> Luis Suárez, “¡Exclusiva con Diego Rivera!”, *Revista Mañana*, (14 de abril de 1956), 15.

símbolo de una heroicidad colectiva, buscando aportar así a la construcción del arquetipo de un modelo soviético.

Asimismo, Rivera realizó varias acuarelas que a su regreso a México se convirtieron en óleos. Las acuarelas y dibujos preparatorios significaron una suerte de bitácora visual. Al analizar detenidamente ambos trabajos –acuarelas, bocetos y óleos– es posible observar el trabajo dibujístico minucioso de Rivera.<sup>62</sup> La obra *Suburbios en Moscú* (1956) (Fig. 4) tiene un precedente en los bocetos en acuarela (Fig. 5) en los cuales recreó escenas familiares. Estas relaciones de bocetos con los óleos –junto con algunas de las declaraciones sobre el viaje– permiten suponer que Rivera consideraba generar un amplio trabajo pictórico para el futuro, donde su expectativa sería principalmente la visión y los logros de la URSS. Por esta razón, es posible que le interesara poco la recepción crítica mexicana respecto a estas obras, puesto que era consciente que con este lenguaje plástico no encajaría dentro del imaginario nacionalista de su país natal. Estas obras no corresponden a la realidad de Occidente, más bien se relacionan con la política soviética autoconcebida como potencia durante la década de los cincuenta. El lenguaje discursivo usado por Rivera se insertó dentro del universo soviético, lo que nos hace suponer que Rivera no esperaba que fuesen entendidas en México ni apreciadas desde la perspectiva capitalista.

Regresando a la posibilidad de la unión de ambos realismos en la obra de Rivera y la influencia de los movimientos de vanguardia, destacamos la escena del óleo *Paleando nieve* (1956) (fig. 19) donde observamos a un grupo de hombres y mujeres que se dedican a las actividades de su entorno. Ninguno de estos personajes parece estar sometido bajo la imposición de un régimen desigual, colaboran entre sí desempeñando la misma actividad y sin aparente jerarquía. En esta misma escena, llama la atención el automóvil color amarillo fragmentado que se asoma en la esquina inferior del lado izquierdo. El automóvil sugiere que la escena se desarrolla dentro de una ciudad moderna y el medio de transporte podría pertenecer a cualquiera de los personajes que aparecen en la obra.

---

<sup>62</sup> Sobre la importancia de los bocetos, cabe retomar la apreciación que hace al respecto Tomás Zurián: “... Esta obra no se encuentra terminada pictóricamente en cuanto a la total aplicación del color, pero es una obra bien definida en las intenciones del artista. Podemos apreciar un dibujo impecable y perfectamente terminado y una composición que valoriza especialmente todos los elementos temáticos”.

Véase en Tomás Zurián, “Diego Rivera: La creación interrumpida” en *Catálogo de la exposición Diego Rivera. Obra inconclusa*, (Ciudad de México: Museo Mural Diego Rivera, 1999), 18.

El conjunto de recursos plásticos de esta obra riveriana tiene enormes reminiscencias pictóricas del siglo XIX. La planimetría de la obra, la disposición y distribución de los personajes sugiere una concepción del espacio y formas similares como la de Henri Matisse. La volumetría de la nieve nos remite a la teoría geométrica que planteaba Paul Cézanne; en tanto que la difuminación en los colores de la fría atmósfera se vincula con los paisajes impresionistas de Claude Monet, quien a través del color representaba la idea de temperatura y la esencia. De esta manera, Rivera reunió las dos vertientes realistas y sintetizó el aprendizaje visual recibido en Europa, mismo que conjuntó con las segmentaciones y perspectivas de las composiciones del constructivismo ruso.

Estas obras podrían ser una síntesis en forma y contenido sobre las diferentes valorizaciones estéticas de las vanguardias, mismas que fueron un referente en la formación de Rivera. De esta manera, coexiste aquí el bagaje académico de Rivera y el contenido el discurso político del realismo socialista. Sobre esta etapa, la historiadora de arte Raquel Tibol comentó:

Tanto el *Paisaje urbano*, hecho en la URSS, como *Conteniendo el hielo del Danubio en Bratislava* capturado en Checoslovaquia, demuestran que entre el modelo y la realización pictórica, ha mediado el afán de que el espectador comparta la emoción verdadera que lo ha conmovido. Al fijarlos Rivera no les quitó movimiento, sino que en un juego de vibraciones logró y sigue logrando transmitir un sentimiento muy suyo frente a la dinámica de los individuos y las cosas.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Tibol, “Frutos del segundo viaje de Diego Rivera en Europa del Este” en *Catálogo Homenaje Diego Rivera (1886-1957)*. 28.

## CAPÍTULO TRES

### 3.1 El acontecer soviético desde la perspectiva de Diego Rivera (1955-1956)

El capital no es, pues, una fuerza personal; es una fuerza social. Por consecuencia, cuando el capital sea transformado en propiedad común, perteneciente a todos los miembros de la sociedad, no es una propiedad personal que se cambia en propiedad común. Sólo habrá cambiado el carácter social de propiedad. Entonces ésta perderá su carácter de clase.<sup>64</sup>

Karl Marx y Friedrich Engels

Diego Rivera realizó un conjunto significativo de obras que contribuyeron a los planteamientos plásticos del realismo socialista. Esto puede observarse dentro de las obras que efectuó entre 1955 y 1957 sobre la ciudadanía y paisajes invernales de las diferentes ciudades que visitó en algunos de los países afiliados a las democracias populares: Moscú la capital soviética; Varsovia y Cracovia en Polonia; Berlín y Dresden en la Alemania Democrática; Praga y Brno en Checoslovaquia y Bratislava en Eslovaquia. Cabe señalar que aunque el viaje de Diego Rivera tuvo lugar en agosto de 1955 y hasta mediados de abril de 1956, una parte considerable de las obras con temática soviética fueron producidas y concluidas a su regreso a México.

Respecto a este periodo de su producción, En el catálogo-homenaje *Frutos del segundo viaje de Diego Rivera en Europa del Este*, Raquel Tibol indicó lo siguiente:

Rivera no quiso simbolizar ni distorsionar ni poner acentos retóricos. La nieve, el viento, el esfuerzo humano, el humo de las fábricas, los escasos rayos de luz de un sol oculto y lejano, el vapor que despiden las ropas abrigadas, cada cosa tiene su peso plástico específico, una suave alegría como de canto espontáneo, alegría que se propuso cultivar cuando la existencia se escurría.<sup>65</sup>

La representación de la clase trabajadora había sido el tema principal del arte soviético desde los años veinte y Rivera se refirió a él desde su perspectiva. Hombres, mujeres y niños fueron fundamentales para el desarrollo, el progreso y la modernidad del nuevo Estado. Estas ideas nacionalistas argumentaron a través del realismo socialista que a partir de la Revolución de 1917,

---

<sup>64</sup> Marx y Engels, *Manifiesto comunista*, 19.

<sup>65</sup> Tibol, "Frutos del segundo viaje de Diego Rivera en Europa del Este" en *Catálogo Homenaje Diego Rivera (1886-1957)*, 28.

la sociedad soviética se mostraba como un pueblo fuerte que permitía la integración de todos sus habitantes incluyendo a las mujeres dentro de un nuevo esquema.

A partir del discurso de Gorki, comenzó a gestarse el realismo socialista y en principio sus ideales se basaban en engrandecer a la clase trabajadora. La unificación de la población debía suceder de una forma digna y participativa. Por ejemplo, Gorki planteaba que la mujer debía desempeñarse en las diferentes actividades del trabajo como lo hacen los hombres. Estas alusiones de integración social, Rivera las observó durante su estancia en el Hospital de Moscú, cuando convivió con mujeres médico-especialistas que realizaban un trabajo profesional y científico. A su regreso a México, el pintor no dudó en notificarle a la prensa nacional que el 80% de los médicos soviéticos eran mujeres,<sup>66</sup> considerado que esto eran sin duda uno de los muchos triunfos del socialismo. Rivera también expresó: “tengo la sensación de volver no de otro país, sino de otro planeta en donde la humanidad vive ya la historia y ha salido completamente de la prehistoria en la que aún vivimos los de este lado, donde sigue el capital”.<sup>67</sup>

Las ideas de Gorki en 1934 insistieron en que el sistema burgués oprimía constantemente a las mujeres y las apartaba de todas las actividades que no fueran las del hogar. La estructura del capitalismo no comprendía la importancia de la inclusión de la mujer dentro del sistema para el crecimiento de la sociedad. Eran los burgueses quienes incitaban a la creencia de que la mujer no era central para el progreso de una nación, debido a que su naturaleza burguesa consistía en oprimir. Es por ello que la postura de Gorki no reducía a la mujer como una musa ni mucho menos como una fuente de inspiración que aludía a la belleza, sino por el contrario, el arte soviético desde 1934 promovió abiertamente el valor de la colectividad y apuntaba a la igualdad del pueblo desde diferentes ángulos. El arte de la URSS mostró una mujer nueva que se integraba a todas las actividades. La fuerza de la inclusión debía permitir la edificación de un Estado fuerte desde diferentes perspectivas, tanto de clase como de género, y estableció la consciencia sobre el poder de la infancia. Dentro de su discurso Gorki acusó a aquellos literatos “pequeños burgueses” por la falta de producción de personajes femeninos.

---

<sup>66</sup>Armando Arévalo Macías, “Asegura que quedó completamente curado del cáncer y que en Rusia se admira a los médicos mexicanos como unos expertos”, *Revista Novedades*. (10 de abril de 1956), 22.

<sup>67</sup> Suárez, “¡Exclusiva con Diego Rivera!”, 14.

Siguiendo el método de análisis propuesto por el historiador del arte Erwin Panofsky<sup>68</sup> (Hannover, 1882 – Princeton, 1968), es factible realizar una interpretación y análisis de las obras de Rivera con temática soviética entre 1955 y 1956. A grandes rasgos, tanto en la iconografía como en la iconología de las obras a estudiar, podemos decir que este grupo de obras fueron el medio que Rivera utilizó para expresar su postura frente al socialismo de mediados de los años cincuenta. Ambas perspectivas de análisis serán tomadas en cuenta para ver el impacto de la cultura soviética en su lenguaje pictórico.

A grandes rasgos, el método de Panofsky sugiere seguir tres niveles de análisis sustantivos para el entendimiento de una obra artística: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico.<sup>69</sup> Esta estructura de análisis es acertada para las obras de índole figurativo y sobre materiales tradicionales como la pintura. Por ello funciona metodológicamente en el caso de las obras de Diego Rivera porque al seguir los tres niveles de descripción es posible comprender su contenido.

En el caso de las obras con temática soviética de Diego Rivera; en el nivel pre-iconográfico es necesario precisar su materialidad. Estas obras están realizadas en múltiples técnicas y soportes como óleos, acuarelas y bocetos a lápiz y crayón; y cada una de las obras está construida con formas visibles y elementos figurativos que representan escenas cotidianas dentro de paisajes urbanos dentro de un clima frío.

Para el segundo nivel de análisis iconográfico, ubicamos estas obras dentro del contexto de la cultura soviética. Rivera representó hombres y mujeres –ciudadanos de la URSS– con herramientas de trabajo y objetos de la vida cotidiana. Los hombres, mujeres y niños visten ropa

---

<sup>68</sup> Edwin Panofsky, “Iconografía e iconología: Introducción al estudio del arte Renacentista”, en *El significado de artes visuales*, (Madrid: Alianza Forma, 1979).

<sup>69</sup> El primer nivel es un momento de “significación primaria o natural”, donde identificamos las líneas y los colores de los elementos de la composición. En este primer encuentro con la obra artística, identificamos algo que se puede asociar con vivencias o conocimientos personales; es decir que “el universo de las formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos constituiría una descripción pre iconográfica de la obra de arte”. (Panofsky, 48) Por tanto, se reconoce la existencia de las formas que se refieren a representaciones de algunos conceptos legibles.

El segundo nivel de análisis que propone Panofsky es un momento de “significación secundaria o convencional”, donde existe un posible significado en las formas visibles anteriormente concebidas. Estas formas tienen una connotación que responde a las convenciones culturales del contexto de producción de la obra y están cargadas de significación para el artista. El conjunto de todas ellas nos permiten entender el tema o el asunto de la obra. Finalmente, el tercer nivel de análisis iconológico, consiste en la “significación intrínseca o contenido”, y se refiere a la posibilidad de una interpretación relevante de la obra en cuestión. “el descubrimiento y la interpretación de estos valores ‘simbólicos’ (que frecuentemente ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar) constituye el objeto de lo que podemos llamar ‘iconología’ en contraposición a ‘iconografía’”. (Panofsky, 50).

imprescindible para el clima frío: boinas, orejeras, bufandas, abrigos, guantes y botas para poder caminar sobre la nieve. Los paisajes transmiten la sensación del duro invierno y muestran las condiciones climatológicas en las que se desarrollaba la cultura soviética en vías de un sistema socialista. Los personajes dinámicos de estas obras –hombres, mujeres, niños- están regidos bajo el Estado socialista pero Rivera quiso destacar sobremanera sus condiciones cotidianas de trabajado. La narrativa de este conjunto de obras hace alusión a los lineamientos ideológicos del realismo socialista desde la experiencia de Rivera durante su viaje.

Para el tercer nivel de interpretación iconológica, sostengo que el asunto o el contenido de estas obras aluden a temas sobre las escenas comunes en algunas ciudades específicas de los quince países que integraron la URSS en 1955. Muchas de estas obras en acuarela y dibujos a lápiz y crayón fueron realizadas mientras Rivera recibía tratamientos contra el cáncer en la ciudad de Moscú y otras se ejecutaron durante el viaje de placer que el pintor hizo junto con su esposa por Polonia, Alemania Democrática, Checoslovaquia y Eslovaquia.

Por tanto, el tema de estas obras vincula la experiencia de Rivera con las actividades cotidianas de los ciudadanos soviéticos con los que convivió durante su estancia en la URSS. A través de sus personajes, representa también un modelo social colectivo y un nuevo orden político que estaba en un momento de transición. A estos personajes les resta comprender la importancia del trabajo y el esfuerzo colectivo para seguir adelante. En este proceso de reconstrucción social, Rivera muestra que la sociedad soviética está por encima de la Occidental y que gracias al derrocamiento previo de la clase burguesa, la igualdad entre todos los integrantes de la nueva nación era totalmente viable.

Es importante resaltar que la mayoría de las obras –excepto los retratos– muestran escenas en movimiento. Rivera tenía un amplio conocimiento del manejo de la perspectiva y el color, y estos recursos técnicos se pueden apreciar en los óleos, las acuarelas y los bocetos.

Al retomar el ejercicio de análisis de Panofsky, considero que las obras presentan en un nivel pre-iconográfico una estética con elementos figurativos; mientras que dentro una lectura iconográfica retoma los postulados propuestos por la corriente del realismo socialista. En el sentido iconológico, vemos que hay elementos de la propaganda soviética justamente del periodo que corresponde a 1955 y 1956.

A partir del análisis formal, se puede entender que los elementos visuales de las obras están en función con el contexto personal de Rivera, quien mantuvo una cercanía con las propuestas

socialistas desde su primer viaje a la URSS en 1927. La ideología y el bagaje comunista de Rivera se tradujeron visualmente en obras de diferentes formas, líneas y perspectivas, donde la paleta cromática en tonos fríos originó composiciones que representaron en gran medida la realidad de la ciudadanía soviética de 1955. Los personajes soviéticos en estas obras nos demuestran que todas las personas que integran cualquier sociedad son piezas claves para concretar la utopía de igualdad de clases. En el mismo sentido, nos hablan de las ciudades donde coexistían algunas democracias populares detrás de la cortina de hierro.

Rivera aseguró encontrar una armonía natural en la sociedad no occidental. Por ello, la cotidianeidad moscovita fue para el artista una obra de arte digna de ser representada y envidiada por la plástica capitalista de Occidente. El espíritu soviético se puede visualizar en la factura y contenido de las obras que Rivera realizó durante su estancia en el Hospital Botkin entre 1955 y 1956. En obras como *Paleando la nieve* (1956) (fig. 19) o *Conteniendo el hielo del Danubio en Bratislava* (1956) (fig. 21), se puede observar a una sociedad que trabaja en conjunto para edificar su ciudad. Los trabajadores de estas obras transmiten el concepto de colectividad del que hablaron tanto Gorki como Marx:

Es evidente que la tarea del artista en lo futuro es la de descubrir la enorme belleza de tipo nuevo que yo vi con mis ojos en los trabajadores del mundo socialista. El obrero se ha vuelto elegante aun en plena ejecución de su trabajo. Vi metalúrgicos accionando sus máquinas vestidos con una elegancia que envidiarían nuestros fifis para asistir a una *party*. La automatización y las preciosas máquinas han desterrado el tipo de obrero cubierto de aceite. Las obreras de una belleza plástica innegable, se mueven entre la maquinaria y son materia viva ya para una poesía y una plástica totalmente nuevas, que, seguramente, no tardaran los plásticos y los poetas en percibir.<sup>70</sup>

Por su parte, los bocetos *Sol sobre humo* (1955) (fig.1) y *Casas antiguas y modernas de la Capital Soviética* (1955) (fig. 2), evocan la idea de una arquitectura de vanguardia. Ambas obras son el testimonio visual que permite saber que en 1955 la Unión Soviética pasaba por un momento de progreso interno en cuanto a la planificación de una arquitectura moderna y funcional.

Cuando Diego Rivera viajó a la URSS su postura comunista fue fuertemente cuestionada en México. El entusiasmo sobre el sistema de la URSS había pasado debido a muchas denuncias de índole de derechos humanos. Con la muerte de Stalin en 1953, los partidos comunistas internacionales habían perdido fuerza y afiliados. De esta manera, también el arte de Rivera fue

---

<sup>70</sup> Diego Rivera, “Catorce preguntas a Rivera a su regreso a la URSS” en *Textos polémicos (1950-1957)*, eds. Esther Acevedo, Leticia Torres Carmona y Alicia Sánchez Mejorada, (Ciudad de México: El Colegio Nacional: 1999), 598.

perdiendo paulatinamente su sentido discursivo y vigencia para algunos miembros del gremio artístico. Una nueva generación cuestionaba si el arte debía seguir tratando temas sobre los valores del proletariado, la eficacia del socialismo o el ateísmo. Los tópicos revolucionarios se habían convertido en temáticas obsoletas para algunos artistas. Cuando Rivera viajó a la URSS por segunda vez, estaba reciente el incidente relacionado con su mural *Gloriosa victoria* (1954), donde la narración histórica de dicha obra fue criticada en cuanto a la veracidad de los hechos de la invasión estadounidense en Guatemala. La prensa mexicana de 1955 cuestionó la mitomanía de Rivera en cuanto a su postura política y fue acusado de defender el comunismo a toda costa.

Jorge Prieto, presidente del Frente Popular en México, esgrimió ciertas acusaciones en contra del pintor en la revista *Impacto*: “Rivera recibe oro soviético para hacerse auto publicidad y defender los intereses ideológicos del comunismo. Ese dinero, de acuerdo con nuestro informante, llega a manos de Rivera a través de la embajada rusa en esta capital”.<sup>71</sup> Rivera no dudó en responder sobre su estancia:

... sin que se trate de paraíso ni de milagros, sino de una sociedad humana, se está ahí a un gran nivel de desarrollo, y aunque a sólo treinta y ocho años de la revolución, a una distancia interplanetaria del mundo viejo del capital y de la explotación del hombre por el hombre. Aquí [en México] reina la competencia, la envidia y el odio; allá [en la URSS] reinan la planeación de la producción y la satisfacción del consumo, el amor y la emulación noble para hacer a los demás el mayor bien posible y ser más útil a la patria que todos los demás.<sup>72</sup>

Este tipo de declaraciones permiten vislumbrar las razones de la desaprobación de un sector en contra de la ideología del Estado soviético y sus partidarios, donde precisamente Rivera se sintió atacado. Al regresar a México, el pintor dio diferentes entrevistas con el fin de hablar de su experiencia en la URSS y sobre todo, buscó justificar su opinión sobre el régimen socialista. En el periódico *El Nacional*,<sup>73</sup> el pintor afirmó su postura sobre el deber de un artista y su compromiso con la sociedad. La periodista Graciela Mendoza le preguntó puntualmente sobre su manera de sintetizar la causa *revolucionaria* en la pintura después de su regreso a la URSS, a lo que el artista contestó:

...como forma, la pintura mural mexicana libertó a su género del vasallaje a los esteticismos intelectuales, muchas veces emotivos y encantadores que originados en las escuelas de París, tienen hoy un curso universal. Como papel social la pintura muralista mexicana sólo tiene una hermana

---

<sup>71</sup> Jorge Prieto, “El pintamonas Diego Rivera está a sueldo de Moscú”, *Revista Impacto*. núm. 271 (19 de febrero de 1955), 11.

<sup>72</sup> Suárez, “¡Exclusiva con Diego Rivera!”, 14.

<sup>73</sup> Graciela Mendoza, “Entrevista a Diego Rivera”, *El Nacional*, (9 de diciembre de 1956), 2.

mayor que es la pintura soviética. Pero nosotros trabajamos dentro del mismo campo del enemigo. Nuestras hermanas mayores, dentro del esplendor de la victoria y respaldados por todo un pueblo inmerso, mientras que nosotros tenemos que luchar no sólo contra nuestros enemigos del exterior sino contra los del interior, aliados y patronos de nuestros traidores locales.<sup>74</sup>

Con la misma periodista, Rivera conversó sobre el futuro de la humanidad. Se mostró positivo ya que aseguraba que más de la mitad de la misma había superado la barbarie del capitalismo y vivían en el régimen socialista. Sin embargo, cuando Mendoza le preguntó puntualmente “sí consideraba que México era un campo propicio para el desarrollo y asimilación de las nuevas normas del arte”, Rivera no dudó en contestar rotundamente:

El campo mexicano actual resultado de una tradición antiquísima y progreso mecánico actual y de una profunda lucha de clases es indudablemente propicio para toda manifestación de arte actual. En los sectores de derecha y reaccionarios será cada día mejor recibida la pintura sin contenido que moleste los intereses tanto de los dominadores imperialistas como sus agentes nacionales. Y esta clase de arte se acordará de más en más con la pseudo [sic] arquitectura anodina, mezcla de constructivismo comercial de los Estados Unidos y la seca mediocridad de Le Corbusier europeo. Al mismo tiempo que la agudización de la situación de entrega del imperialismo norteamericano y la implantación de métodos de más en más fascinantes para la represión de la cultura nacional y a favor de los intereses imperialistas enemigos de nuestra nacionalidad e independencia patrias. Tanto mayor sea la presión, más intensa se hará la contrapresión progresista: y como el pueblo mexicano tiene un hondo sentido realista poético, nada conseguirá ahogar nuestra voz. Cada sector social será campo propicio para la expresión de arte que corresponda a sus intereses.<sup>75</sup>

Diego Rivera enalteció en más de una ocasión los recursos y temas pictóricos del arte soviético, lo que usó también para reivindicarse a sí mismo como un *auténtico revolucionario comunista*. A través de la pintura realista, Rivera quiso expresar su ideología política y así aportar un testimonio visual de lo que acontecía en la URSS en la década de los años cincuenta. Para Rivera, la utopía comunista en 1955 se había convertido en una realidad. Por ello, a lo largo de esta entrevista, Rivera se refirió a su trabajo pictórico en plural como “nuestra pintura”, misma que se basaba en el realismo socialista.

- ¿A cuál de las escuelas antiguas se aproxima más la filosofía que inspira la revolución iniciada por usted?
- A ninguna. La filosofía de nuestra pintura tiene una sola y clara raíz, que es el materialismo histórico de Marx, Engels y Lenin. Naturalmente, lo fundamental del marxismo es la adaptación a las necesidades nacionales de cada pueblo. Aquí, no en la filosofía de nuestra pintura, sino en la

---

<sup>74</sup> Mendoza, “Entrevista a Diego Rivera”. 2.

<sup>75</sup> Mendoza, “Entrevista a Diego Rivera”. 2.

forma, nos aproximamos cada vez más a nosotros mismo: es decir, a la gran tradición de arte plástico de México.<sup>76</sup>

Mendoza concluyó la entrevista con la siguiente pregunta:

- ¿Cuáles son las tendencias dominantes en la pintura europea contemporánea?
- La parte vital de la Europa contemporánea, nuestra tendencia; es decir, el realismo, en todas sus múltiples formas se puede tomar. En la parte decadente, el abstraccionismo, que no es sino la fabricación de objetos de arte que no turba la digestión del burgués ni le recuerda que al voltear la calle del palacio de su poder ya está creta y limpia la guillotina que le segará la cabeza.<sup>77</sup>

A los pocos días del regreso de su periplo, Rivera dio una conferencia para distintos medios de prensa en su estudio de San Ángel con el fin de compartir la experiencia respecto al viaje y anunciar su estado de salud después de un tratamiento médico. La revista *Novedades* publicó un artículo titulado “Diego Rivera abre su bagaje y hace alabanzas del paraíso soviético”.<sup>78</sup> A partir de las declaraciones, dicho artículo aseguraba que había regresado a México totalmente curado del cáncer epitelial y todo gracias a los avances de la medicina soviética, mostrándose asombrado y agradecido con el tratamiento innovador a base de la bomba de cobalto. El corresponsal de la revista *Novedades* escribió al respecto: “...pintó [Diego Rivera] a Rusia naturalmente como el paraíso del mundo y dijo que a los rusos sólo les interesa la paz y no la guerra (...) mostró publicaciones rusas de cómo fue recibido, aclaró que fue invitado por el Ministerio de Cultura y por la Academia de Bellas Artes de Moscú y que el gobierno soviético lo trató ‘a cuerpo de rey’”.<sup>79</sup>

En este mismo artículo, el reportero relató la manera en que Rivera comparó su reciente viaje con el realizado en 1927. La nota da cuenta que Rivera habló puntualmente de los cambios que presenció y cómo percibió los grandes avances científicos y tecnológicos dentro de la sociedad moscovita, aclarándoles a todos los reporteros presentes lo siguiente:

...en Rusia se discute de todo con entera libertad, que ya hay muchos rascacielos, que existen vías urbanas como en ninguna otra parte del mundo; que ahora todo el mundo tiene qué comer y vive desahogadamente, que en 1927 vio ‘colas’ para comprar pan, pero que ahora esas ‘colas’ son para comprar libros, para comprar en las joyerías; que todo mundo tienen tiempo para leer y divertirse; que no existe entre los 200 millones de habitantes, un solo analfabeto; que la educación es

---

<sup>76</sup> Mendoza, “Entrevista a Diego Rivera”, 2.

<sup>77</sup> Mendoza, “Entrevista a Diego Rivera”, 2.

<sup>78</sup> Arévalo Macías, “Asegura que quedó completamente curado del cáncer y que en Rusia se admira a los médicos mexicanos como unos expertos”, 15, 22.

<sup>79</sup> Arévalo Macías, “Asegura que quedó completamente curado del cáncer y que en Rusia se admira a los médicos mexicanos como unos expertos”, 15, 22.

obligatoria, no nada más en el ciclo primario, sino hasta lo que aquí se llama preparatoria; en Rusia existen 5 millones de especialistas; allá tanto los obreros como los campesinos tienen tiempo de leer y divertirse para vivir con comodidad; todo mundo tiene televisión y el Estado administra los canales, sólo hay publicidad constructiva de utilidad general. – la televisión a color no la conocen todavía– (...) allá no hay distinciones por categorías, todos son camaradas; un mariscal tiene la misma jerarquía que un empleado o mozo (este término lo rechazan los rusos ‘pacifistas’).<sup>80</sup>

La apreciación de las ciudades, calles, caminos y edificios envueltos de nieve con grandes puentes y torres humeantes son reflejados en las obras que Rivera realizó en esta segunda estancia en la URSS. En obras como *Sol sobre humo* (1955) (fig.1), *Suburbio en Moscú* (1955 y 1956) (fig. 3 y 4), *Vista de San Basilio* (1955) (fig. 6), *Camino a Żelazowa Wola, El pueblo de Chopin*, (1956) (fig. 7), *Paisaje urbano* (1956) (fig. 8), *Los puentes de Praga* (1956) (fig. 14), hay un correlato con las declaraciones que hizo a la prensa respecto a su viaje. Con estos ejemplos, podemos observar que con el uso de distintas técnicas, Rivera captó la imagen de una ciudad moderna, en el sentido en que Moscú era el lugar que podía desarrollarse en cualquier ámbito que se propusiera prescindiendo del sistema capitalista, tecnológico, científico o cultural y que se reinventaba constantemente. La capital moscovita dejaba atrás la lucha armada y resurgía de forma armónica. La bruma dentro de la atmósfera de estos paisajes destacaba tanto la naturaleza geográfica de la URSS como la arquitectura de las casas se cobijaban bajo la nieve. El socialismo de los años cincuenta parecía ser remanente de un ambiente frío que pese a las asperezas climáticas de esa gran URSS se encaminaba hacia el progreso. Así, estas obras constituyen otra mirada al socialismo para Occidente: reivindican una postura política y al mismo tiempo quieren decir que el país era una potencia solidaria ajena al capitalismo.

Rivera empleó tonos violetas, grises y azules para representar tanto la agitación como el ideal político soviético en los años después de la guerra. Para el artista, la URSS se consolidó y fue diferente a Occidente gracias al valor del trabajo y la dedicación de su ciudadanía. Los trabajadores representados en las obras *Camino a Żelazowa Wola, (el pueblo de Chopin, 1956)* (fig. 7), en *Paisaje urbano* (1956) (fig. 8) y *Suburbio en Moscú* (1956) (fig. 4) tienen un precedente dentro de la bitácora visual que Rivera llevó a cabo gracias también a su cámara fotográfica que le sirvió para registrar todo a su paso. De acuerdo con la observación de Rivera, era el proletariado quien realmente gobernaba en los años cincuenta, determinaba el devenir de la nación y dirigía el rumbo

---

<sup>80</sup> Arévalo Macías, “Asegura que quedó completamente curado del cáncer y que en Rusia se admira a los médicos mexicanos como unos expertos”, 22.

de la población con una estructura en horizontal demostrando ser una potencia mundial. Los obreros –hombres y mujeres– no transmiten pena, ni agobio, ni mucho menos compasión como en el caso de las representaciones del campesinado del siglo XIX. La figura masculina simbolizaba a un hombre con fuerza que disfrutaba de su libertad y gozaba de los beneficios que el régimen socialista le ofrecía. Así, la mirada de Rivera a partir de su viaje da por hecho que el pueblo soviético era empático con la política socialista de su Estado.

Un ejemplo pictórico que simboliza una batalla ganada por el proletariado lo encontramos en la acuarela *Familia paseando en Moravia* (1956) (fig. 17). Este boceto evoca la idea de “tiempo libre”, es decir, las horas libres del compromiso laboral por parte del proletariado soviético. El obrero en general había vencido el esquema de producción que marcaba la burguesía gracias a las primeras movilizaciones del siglo XIX. Desde su óptica, la lucha para reducir las jornadas laborales con un salario justo y equitativo se habían convertido en una realidad para el trabajador soviético, algo inconcebible en siglos anteriores. El tiempo libre de los obreros se había convertido en uno de los triunfos del comunismo sobre el capitalismo. Cabe recordar que en el pasado la clase trabajadora no podía tener otras actividades que no fueran las de trabajar y cubrir los intereses monetarios de sus patrones. Así, *Familia paseando en Moravia* (1956) (fig. 17) plasma a tres hombres caminando por la ciudad en algún momento del día, dentro de un lapso de tiempo en donde la población transitaba por sus calles y era dueña de su tiempo. El paseo ya no era exclusivo de la burguesía o de la clase acomodada, la nueva ciudadanía soviética salía de las fábricas y del campo para disfrutar de su tiempo libre.

En el mismo caso, los obreros fuertes de Rivera pueden cargar y manipular el curso de la nieve a favor de la ingeniería urbana. *Sol sobre humo* (1955) (fig.1) y las dos obras tituladas *Suburbios de Moscú* (1955 y 1956), retratan un paisaje industrializado que impone la idea de desarrollo y progreso tecnológico. Estos paisajes imponentes y modernizadores parecen encontrar un buen equilibrio con la obra a lápiz *Vista de san Basilio* (1955) (fig. 6), la cual recuerda que existe un templo icónico como parte del pasado que forjó la identidad moscovita.

Por su parte *El obrero Reconstructor de Varsovia* (1956) (fig. 18) y *Suburbio en Moscú* (1955) (fig. 15) son obras en las se puede advertir que la utopía socialista concebida por Rivera, se había concretado para transformar al trabajador en el símbolo de la victoria de un nuevo régimen. Así lo dijo el propio pintor:

...me alegra mucho haber estado enfermo allí (...) pues de otro modo nunca habría sabido el significado de la verdadera bondad humana. Cuando estaba al borde de la muerte los grandes médicos, los Generales, la

gente de la calle me trato como a un hermano, y se trataban entre sí como hermanos. Me dio una nueva perspectiva de la naturaleza humana”.<sup>81</sup>

Desde su habitación en el Hotel El Nacional de Moscú, Rivera dio estas declaraciones para algunos medios. El periódico *El Porvenir* replicó la noticia cuando Rivera todavía se encontraba viajando por territorio de Europa del Este, afirmando con certeza que incidió en lo siguiente: “...consideraría como culminación de mi carrera que el gobierno soviético le encomendara un trabajo”.<sup>82</sup> Es claro que Rivera esperaba poder regresar a la URSS en un futuro cercano con un grupo de obras en agradecimiento. Asimismo, la nota también registra que fue dado de alta después de cuatro meses de tratamiento médico, y que a pesar de los buenos tratos con el gobierno ruso, formalmente no se le había invitado a realizar alguna encomienda artística. Rivera aprovechó el medio para declarar que los gastos del tratamiento y del viaje corrieron por cuenta del gobierno soviético y que en el Hospital Botkin fue instalado dentro del pabellón diplomático. Esta nota en particular nos lleva a comprender en gran medida parte de las impresiones que tuvo Rivera respecto a su estancia en la URSS ¿cómo no elogiar a la nación que aparentemente lo curó de un cáncer terminal y cubrió todos los gastos como si fuera uno de sus ciudadanos? ¿Cómo no pensar en realizar un gran conjunto de obras artísticas en muestra de agradecimiento por estos beneficios?

### **3.2. Las virtudes de la mujer soviética**

De la burguesía entera se eleva un clamor: ¡Vosotros, comunistas, queréis establecer la comunidad de las mujeres! (...) Para el burgués su mujer no es otra cosa que un instrumento de producción (...) Nada más grotesco, por otra parte, que el horror ultra moral que inspira a nuestros burgueses la pretendida comunidad oficial de las mujeres que atribuyen a los comunistas. Los comunistas no tienen la necesidad de introducir la comunidad de las mujeres: casi siempre ha existido.<sup>83</sup>

Karl Marx y Friedrich Engels

Uno de los planteamientos innovadores dentro del *Manifiesto comunista* de Marx y Engels, fue la importancia de la participación femenina dentro del trabajo y su inclusión dentro de la sociedad. Como resultado de su viaje a la URSS, Diego Rivera realizó obras que retrataron la realidad de la población rusa de mediados de los años cincuenta. Cabe mencionar que el pintor captó una realidad percibida desde la mirada de un comunista extranjero, allegado a la ideología del sistema soviético

---

<sup>81</sup> El Porvenir, “Diego quiere pintar para Gobierno ruso”, (28 de enero de 1956), 3.

<sup>82</sup> El Porvenir, “Diego quiere pintar para Gobierno ruso”, 3.

<sup>83</sup> Marx y Engels, *Manifiesto comunista*, 22.

y beneficiado por los avances científicos como cualquiera de ellos. En la entrevista concedida a la revista *Mañana*, Rivera se refirió a su proceso médico:

...si no hubiera yo pasado por la clínica quirúrgica del gran Frunkin, hubiese muerto desconociendo casi totalmente la altura de la cúspide que puede alcanzar la solidaridad humana, con un amor y ternura que están más allá de nuestras relaciones biológicas fraternales (...) Había en esta clínica hombres y mujeres de todas condiciones, desde los más altos dirigentes civiles y militares, hasta obreros sin calificar (...) Todos ellos se trataban unos a otros en este nuevo plan humano de amor al ser por el ser mismo, y de absoluto respeto a la importancia del trabajo de todos, a la misión de todos, de la más humilde a la más responsable.<sup>84</sup>

Durante su estancia en el Hospital Botkin, Diego Rivera dibujó el rostro de muchas de las mujeres médico-enfermeras del lugar y otras mujeres con las que se encontraba durante sus caminatas por las calles de Moscú y algunas ciudades de Europa del Este. Algunas de estas obras en torno a las enfermeras y doctoras durante su tratamiento contra del cáncer llaman la atención por la expresividad de los rostros y la habilidad utilizada con la maquinaria del Hospital. Los dibujos *Enfermera del Hospital Botkin* I, II y III (1955) (fig. 24, 25 y 26) son ejemplos retratísticos que descubren la individualidad de las mujeres inmersas en los deberes de su profesión. Dos de ellas (I y II), mantienen un gesto serio y transmiten prudencia, mientras que la enfermera III esboza una sutil sonrisa. Estos rasgos particulares capturan la individualidad de cada una de las personas con las que Rivera se vinculó a lo largo del viaje. En el caso de las mujeres médico y enfermeras, tuvo una relación estrecha como paciente, es decir, convivió directamente con estas mujeres dedicadas a la ciencia. El pintor comentaría a su regreso que “una mujer de ciencia tiene mayor penetración psicológica en el terreno de los sentimientos humanos que el hombre, y comprendieron perfectamente mi situación”.<sup>85</sup>

Rivera convivió con estas figuras femeninas por más de cuatro meses y a través de ellas se percató de la habilidad profesional del sector femenino de la URSS. Las médicas que plasmó durante su estancia en el Hospital eran especialistas enfocadas en el campo de la medicina: hacen uso de las nuevas tecnologías y están a la vanguardia en cuanto a los avances de la ciencia del siglo XX. Para Rivera, fue claro que estas mujeres indudablemente tuvieron que pasar por un largo proceso de profesionalización, el cual lograron gracias al apoyo y a las prestaciones que el Estado socialista

---

<sup>84</sup> Suárez, “¡Exclusiva con Diego Rivera!”, 14.

<sup>85</sup> Suárez, “¡Exclusiva con Diego Rivera!”, 13.

otorgaba a su ciudadanía. Las mujeres dentro de este hospital desempeñaban una labor indispensable para el bienestar de los pacientes sin importar su pertenencia de clase.

Con esta serie de retratos femeninos realizados como parte de su bitácora visual, Rivera evidenció que la sociedad soviética no estaba compuesta únicamente por el proletariado, sino que también estaba conformada por una ciudadanía profesionalista que participó activamente en el desarrollo de la nación rusa. Cabe mencionar que la inversión tanto del sector obrero y campesino como en los ámbitos intelectuales, humanísticos y científicos, permitió fortalecer a los países socialistas posicionándolos como una fuerte y sólida competencia frente a Occidente. La calidad y la excelencia del sector de los profesionistas soviéticos situaron a la URSS como una potencia a nivel mundial que no requería la formación académica del extranjero. Para el pintor, la diferencia entre las mujeres occidentales y las socialistas radicaba en las oportunidades y el desempeño laboral.

Obras como *Radióloga de espaldas manejando la bomba de cobalto en el Hospital Jardín Botkin I y II* (1955) (figs. 22 y 23), destacan por la habilidad con las que Rivera representó a sus personajes femeninos en el momento de manipular la tecnología de vanguardia. Estos bocetos transmiten que las mujeres soviéticas estaban totalmente integradas dentro del universo de la ciencia y las humanidades, sin tener que padecer la estructura jerárquica masculina tal como sucedía con las mujeres dentro del sistema capitalista.

Por estas razones, considero necesario reflexionar sobre los personajes femeninos que Rivera representó antes de su viaje a la URSS en 1955, debido a que las mujeres que pintaba tanto en México como en el extranjero representan otro tipo de femineidad. Las mujeres soviéticas plasmadas por Rivera emergen como parte como discurso político que elogia la virtud de las mujeres trabajadoras. De forma deliberada, Rivera omitió en su obra la presencia de la figura femenina nacional, pese a que el voto y la inclusión a las decisiones electorales de la mujer en México fueron efectivas desde 1953.

Curiosamente Rivera nunca mostró un interés pictórico hacia temas que aludieran a la fuerza laboral, independencia o inclusión de la realidad femenina mexicana. Las mujeres representadas en la obra, fueron encargos para obras de caballete; donde ellas posaban como modelos con trajes típicos mexicanos que aludían discursivamente a una reivindicación de la identidad nacional y enfatizaban escenas de índole costumbrista. Cabe preguntarse a qué se debe esta cuestión debido a que en México existieron movilizaciones respecto a la inclusión de la mujer

en diferentes ámbitos laborales y profesionales. Rivera no deseó incluirlas en su producción puesto que era una manera de hacer un reconocimiento a Occidente.

Por otro lado, como ya se ha mencionado, los retratos-bocetos en acuarela y los dibujos a lápiz y crayón de Rivera aluden en cierta manera a la utopía artística que Gorki planteó durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934. Hay algunas obras de corte costumbrista donde Rivera representó a la mujer en sus múltiples actividades cotidianas. Recordamos que Gorki demandaba en los años treinta que se hiciera conciencia sobre el papel de la mujer dentro del arte y la sociedad de la siguiente manera: “la realidad no escatima, cada día nos provee de material para generalizaciones artísticas. Y con todo, ni el drama ni la novela nos han dado la imagen de la mujer soviética en toda su plenitud; de la mujer que actúa libremente en todos los dominios del constructivismo y de la vida social”;<sup>86</sup> y ante esta reflexión reclamó la carencia artística sobre la figura femenina.

En este sentido, al apreciar las obras con temática cotidiana que Rivera produjo sobre la realidad femenina de la Unión Soviética, pareció establecer cierta correspondencia con los postulados enunciados por Gorki años atrás. El escritor y político ruso también había hecho énfasis sobre el tiempo invertido en la lucha revolucionaria desde todos los frentes posibles – tanto en los intereses intelectuales como en los de fuerza de trabajo– de tal manera que el papel de la figura femenina se hizo sustancial para el desarrollo del primer Estado proletario del mundo. Dentro de esta línea discursiva, Gorki también había mencionado que en el pasado los dramaturgos burgueses o “pequeños burgueses” creaban pocos personajes femeninos heroicos y esta carencia era una característica que había desvirtuado la realidad de la mujer dentro de la cultura rusa. Gorki pensaba que las mujeres rusas siempre habían sido un pilar fundamental para la consolidación del imaginario de su cultura pese a las opresiones históricas.

Al destacar dentro de su lenguaje pictórico las virtudes de las mujeres dentro de la sociedad socialista de 1955, Rivera mostró su empatía de la percepción realista, ideológica, política y estética de la que habló Gorki, quien aseveró que desde tiempos remotos “la mujer soviética ha demostrado sus múltiples dotes para el trabajo”.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Gorki, *Discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos*, 39.

<sup>87</sup> Gorki, *Discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos*, 39.

Bajo la concepción de la grandeza de la mujer soviética, Rivera mostró su bagaje cultural y artístico respecto a los ideales de la clase trabajadora y la doctrina socialista. Es importante señalar que dos años antes del discurso de Gorki, Rivera también reflexionó acerca de la realidad femenina que trabajaba dentro de una sociedad oprimida. El pintor señaló entonces cómo debía ser reflejado el esfuerzo laboral femenino. En 1932, Rivera escribió el texto “El espíritu revolucionario en el arte moderno” donde indicó:

...artistas como Daumier y Courbet en el siglo XIX fueron capaces de revelar su espíritu revolucionario a pesar de su entorno burgués (...) Para decir lo que quería decir, [Daumier] desarrolló una nueva técnica. Cuando no pintaba una anécdota de carácter revolucionario, sino que meramente dibujaba una mujer llevando ropa o un hombre sentado en una mesa comiendo, estaba, sin embargo, creando arte como un objetivo definitivamente revolucionario. (...) Por ejemplo, si tomamos su famosa lavandera, vemos que no ha pintado ni con ojos de un literato, ni con los de un fotógrafo. Daumier vio a su lavandera a través de los ojos de conciencia de clase. La lavandera no es una lavandera dejando la orilla del río cargada con ropa y llevando un niño detrás; ella es, al mismo tiempo, la expresión de la fatiga que causa el trabajo y de la tragedia de la maternidad proletaria. Por eso vemos, pesando sobre ella, la pesada carga de su posición como mujer y la pesada carga de su posición como trabajadora.<sup>88</sup>

La lectura visual tanto del realismo decimonónico de Francia como del realismo socialista soviético se advierte en obras como *Barriendo el hielo* (1956) (fig. 27), *Mujeres acarreando nieve con un carrito* (1955) (fig. 28), *(Mujer con saco guateado* (1955) (fig. 29), *Mujer amontonando nieve* (1955) (fig. 30), *Mujeres soviéticas trabajando* (1955) (fig. 31), *Mujer obrera en la calle y Frontera de Slovakia – Moravia* (1956) (fig. 32). En cada una de estas obras prevalece una representación del símbolo de la femineidad como discurso político. Asimismo, son composiciones autónomas en las que se representa a mujeres independientes que desempeñan sus obligaciones y ejercen los mismos derechos que los hombres. Las mujeres soviéticas pintadas por Rivera no están sometidas, son libres y están integradas al nuevo sistema social. Cada una de estas mujeres realiza su oficio por elección y transmiten el conocimiento de sus actividades o labores, además de adquirir cierta conciencia sobre su papel en el devenir de la nación.

Dentro de las diferencias entre los dos realismos, vemos que las mujeres que retrató el realismo francés del siglo XIX, evidenciaron las desventajosas condiciones sociales y la explotación del trabajo femenino. Por su parte, las mujeres representadas por el realismo soviético muestran su activa participación dentro de la estructura utópica socialista –como la nueva mujer–. Por ello, las obras de Rivera que trataron sobre la realidad femenina soviética desearon transmitir un modelo de

---

<sup>88</sup> Rivera, “El espíritu Revolucionario en el Arte Moderno” en *Crítica, tendencia y propaganda. Textos de arte y comunismo 1917-1954*, 48.

igualdad de clase y género y de participación activa. La libertad e integración de las mujeres fueron una característica clave para la construcción del socialismo soviético. El sistema colectivo del que presumió la URSS deseó consolidar a una nación sobre el potencial de los integrantes de su sociedad.

Existen algunos documentos escritos por el propio Rivera donde se evidencia el interés por el realismo socialista soviético entre 1955 y 1956. Dentro de estas notas personales, se encuentran afirmaciones como la siguiente:

...tampoco se ha dado cuenta clara, el mundo extranjero, del verdadero valor que para la real expresión verdaderamente ultramoderna del arte que es el realismo socialista, tienen los fuertes valores del realismo ruso que arranca desde muy antes del siglo XIX y se manifiesta durante él [sic] como un enorme esfuerzo progresista y heroica del acercamiento del arte a las masas populares que es la única actitud y tendencia real y verdaderamente moderna. Nada que éste fuera de esto puede ser llamado moderno; y toda desviación de línea que esto implica, no puede ser considerada más que como antiprogresista o reaccionario; es decir, contrario al bien de la colectividad humana.<sup>89</sup>

### **3.3 Los niños soviéticos como símbolo de un nuevo mundo**

Con la serie de los niños soviéticos o “Niños del nuevo mundo” podemos encontrar el binomio que enlaza algunas de las ideas utópicas de Gorki con el lenguaje pictórico de Diego Rivera. En los rostros de estos niños –que casi siempre aparecen como figuras solitarias– se materializa el concepto de futuro que defendió la Revolución de Octubre. Gorki ya había afirmado en los años treinta que se debía “observar que el nuevo tipo de hombre surge particularmente y con gran fuerza de la niñez”.<sup>90</sup>

Las representaciones de Rivera sobre la infancia soviética reflejan el impacto que le causó su segundo viaje a la URSS. Hacia el final de su vida, el artista debió confrontar sus ideales políticos –al mismo tiempo que lidiaba con su delicado estado de salud– y sintió que su obra debía encajar en lo que ofrecía el sistema soviético y su futuro. Rivera se mostraba positivo en cuanto a las expectativas de la curación del cáncer, el viaje también significó una nueva fuente de inspiración plástica donde reconocía cabalmente a la utopía socialista. A su vez, Rivera se sintió atraído por el universo simbólico de la cultura soviética y tradujo esta empatía a través de formas, líneas y colores

---

<sup>89</sup> Borrador atribuido a Diego Rivera. “Mensaje de los artistas mexicanos a los artistas soviéticos” sin fecha. Acervo documental del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2, 3. Cabe señalar que este documento es atribuido a Diego Rivera porque fue encontrado junto con toda una serie de documentos firmados por él. Los mecanoscritos evidencian una forma de escritura usual por parte del pintor. Asimismo, existe una amplia variedad de borradores dentro de dicho acervo de la que antes fue su casa-estudio (firmados y sin firmar) en donde expone, desglosa y reflexiona sobre diferentes cuestiones estéticas. Véase documento en apéndice.

<sup>90</sup> Gorki, *Discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos*, 38.

que encararon buena parte de los enunciados del discurso de Gorki: ideales socialistas y elogios de temas revolucionarios. De esta forma, Rivera contribuyó a la misión del realismo socialista con un lenguaje pictórico personal donde se remitió a una de las ideas principales de Gorki “la imaginación crea lo que la realidad le dicta”.<sup>91</sup>

La infancia que capturó Rivera trasluce la carga simbólica del socialismo. A estos niños y niñas se les confirió la responsabilidad de ser una generación libre y fuera de la esclavitud burguesa. Estos infantes fueron percibidos como los hijos de la Revolución de 1917 y herederos directos del socialismo ya que habían nacido dentro de un régimen que quiso evitar la explotación de clases; por lo que su nueva condición social deseó protegerlos además de combatir la concepción de infancia burguesa –o feudal– en donde a los infantes se les consideraba mercancía o mano de obra barata.

De esta manera, los niños del “nuevo mundo” se convirtieron en parte natural de un Estado-proletariado con la capacidad de repartir las riquezas para el bien de todo el pueblo. Estos pequeños –hijos de padres revolucionarios– nacieron con el derecho a la educación y a la salud, y tuvieron la responsabilidad de contribuir activamente en la evolución espiritual y colectiva de la nación. Los niños soviéticos habían conformado nuevas dinámicas familiares dentro de la misma estructura familiar. Así lo había mencionado Gorki:

...no me equivoco al hacer notar que los padres de la URSS comienzan a mostrarse muy cariñosos con sus hijos. Cosa natural, puesto que por primera vez en la vida de la humanidad los niños se convierten en herederos, no del dinero, ni de los bienes de sus padres, sino de valores reales: del Estado socialista que padres y madres han legado (...) Jamás hubo niñez que poseyera la conciencia nuestra.<sup>92</sup>

Esta concepción sobre la infancia la podemos ver reflejada en las obras como *Padre paseando a su niño* (1995) (fig. 44), *Mujer con niño en la nieve* (Escena moscovita, 1956) (fig. 39) y *Personajes en la nieve* (1955) (fig. 38). Estas representaciones son un ejemplo de las palabras de Gorki con las que Rivera estaba totalmente familiarizado. En el contenido, Rivera quiso demostrar que la infancia es un derecho necesario para el progreso de cualquier país. Los niños soviéticos de Rivera conviven con sus padres y realizan actividades típicas de la cultura rusa como jalar de un trineo para transportarse o saborean un helado. El duro invierno no es un padecimiento para estos

---

<sup>91</sup> Gorki, *Discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos*, 18.

<sup>92</sup> Gorki, *Discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos*, 38, 39.

niños, no sufren las condiciones climáticas de su entorno porque el sistema social les facilita comodidad y cobijo.

El ideal comunista perfiló un nuevo hombre más sensible y productivo que debía trabajar de forma organizada y en conjunto por el bien de su entorno y de la igualdad de las clases. En ese sentido, los niños soviéticos retratados por Rivera conformaron un testimonio visual del discurso hegemónico de la URSS que pretendió preponderar a una nueva generación que había nacido dentro de un régimen aparentemente igualitario. La infancia debía consolidar la libertad sobre la opresión capitalista además de encarnar la transformación de la nueva patria. Así, los niños personificaron una revolución triunfante y se convirtieron en los ciudadanos de una nueva potencia que se oponía a los modelos económicos de Occidente, conformando la nueva fisonomía de una visión proletaria.

Las series de *Niños Rusos con trineo* (1956) (figs. 34, 40, 41 y 43), *Niños del nuevo mundo* (1956) (fig. 35 y 42), *Niño soviético de la mano de su papa y un helado* (1955) y *Niño con helado en el hospital Botkin* (1955) (fig. 36), son un reconocimiento de Rivera a los logros de la Unión Soviética. Rivera concibió una noción de infancia como forma de inversión social, es decir el capital humano –y colectivo– es una propiedad común y responsabilidad de todo el pueblo socialista.

Por otro lado, debemos mencionar los efectos de la Guerra Fría en el imaginario visual del artista guanajuatense. La iconografía occidental abogaba por un arte libre “el arte por el arte”; mientras que detrás de la llamada “cortina de hierro” el arte deseaba mantener vigente el esquema político y social.<sup>93</sup> En este caso, la obra *El niño del Sputnik* (1957) (fig. 45) –que también perfila un sutil autorretrato del pintor– podría interpretarse como un mensaje que se opone a la concepción estética enarbolada por el expresionismo abstracto o las mismas vanguardias de Occidente. El asunto intrínseco de este óleo en particular tiene varias aristas: en primer lugar, la obra alude a toda una generación que nació dentro del sistema de la URSS y se benefició en todo sentido del modelo socialista. En segundo lugar, los recursos plásticos que la componen –tanto en forma como en contenido– retoman las premisas propuestas por el realismo socialista, contribuyendo a una confrontación iconográfica de la Guerra Fría. Por último, el pequeño nos deja ver, a través de su

---

<sup>93</sup> “Si bien recordamos, en estos años –1950-1960– los teóricos del expresionismo abstracto –movimiento considerado la verdadera vanguardia– hablaron de un proceso hacia el arte puro, llamado ‘el arte por el arte’, y menospreciaban los contenidos –sobre todo–, sociales y políticos”. Véase en Coronel Rivera. “Mosaico socialista. 1955-1957” en *catálogo de la exposición Diego Rivera y la experiencia en la URSS*, 36.

rostro inacabado, las circunstancias personales de su creador. En este niño Rivera *renace* metafóricamente y reformula su propia concepción del arte y la vida en sí.

Este óleo inconcluso fue realizado en México dos años después del viaje a la URSS –el mismo año de la muerte del pintor– y también se refiere al lanzamiento del Sputnik como ejemplo del avance de la ciencia soviética. Para el pintor, el primer Estado-proletario había logrado llegar hasta el espacio y la organización colectiva de la URSS conformó una nueva generación que cambiaría el rumbo de la humanidad. Así, *El niño del Sputnik* encarna los alcances científicos del proletariado soviético.

A través de los rostros de estos niños y la pureza de su condición, Rivera quiso proyectar las ventajas sociales del sistema colectivo, mismo que favorece el futuro de la humanidad. La infancia rusa visualizada por Rivera fue equivalente del discurso político donde se denunciaba al sistema capitalista imperante en Occidente, y que paralelamente, enunciaba la conquista del espacio y los avances de la ciencia y la tecnología.

Esta obra *non finito* logró reflejar de alguna manera el mensaje de Rivera. En septiembre de 1956, el pintor sufrió una embolia y un ataque de flebitis en el brazo derecho que lo limitó para pintar. El 24 de noviembre de 1957 Rivera murió sin poder concretar sus planes de regresar a la Unión Soviética, sin embargo, alcanzó a presenciar el lanzamiento del Sputnik el 4 de octubre del mismo año. Cabe señalar que *El niño del Sputnik* fue un encargo de Ernesto Madero, embajador de México en la URSS: “Rivera personificó el triunfo del comunismo engendrado por el nuevo hombre y al niño como poseedor del futuro del mundo”.<sup>94</sup>

Por otra parte, Rivera quiso rescatar la individualidad de los habitantes soviéticos al esbozarlos en escenas cotidianas realizadas en óleos, acuarelas, dibujos a lápiz y crayón. En varias de las composiciones contrastó el pasado y el presente: el atraso y las atrocidades de la Rusia zarista regida por el sistema burgués contra la vigencia y sentido a los valores socialistas. El nuevo mundo y el futuro de la humanidad que atribuyó tanto a los niños como a los avances científicos de la URSS son parte de la realidad discursiva que determinó su obra de este periodo.

---

<sup>94</sup> Meza Marroquín, “Diego Rivera y la experiencia en la URSS” en *catálogo de la exposición Diego Rivera y la experiencia en la URSS*, 32.

Quisiera retomar la apreciación de Juan Rafael Coronel Rivera acerca de estas series de niños soviéticos:

... Dichas piezas tienen como principal motivo, hablar del bienestar –satisfacción y tranquilidad- de la niñez y por tanto sentar la base del humor de la sociedad en su conjunto. Si los cimientos que se construyen están sustentados en la salud y en la educación, la colectividad adulta tendrá las suficientes herramientas para construirse un futuro pleno. Nos referimos a un grupo de niños pequeños, en la nieve al aire libre. La nieve habla de lo prístino, aquello inmaculado que cae del cielo, la pureza que anuncia el invierno y su culminación con el regreso de la primavera. Rivera habla de ciclos.

(...) Diego Rivera a pesar de estar consciente de sus males, afirma que tras las radio terapias está curado, en la Unión soviética renace. Este retoñar, también está implícito en el grupo de niños analizado, en donde algunos podrían ser tomados como autorretratos, marcando este resurgimiento. Dichos niños, todos retratos individuales, nos permiten ver esta independencia infantil, no hay nanas, cuidadores, padres.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Coronel Rivera, *Mosaico socialista.1955-1957*, 40-41.

## CAPITULO CUATRO

### 4.1 El impacto en la obra de Rivera del “Informe secreto” de Nikita Khrushchev durante el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), 25 de febrero de 1956

Después de su estancia en Moscú, Diego Rivera visitó las ciudades de Varsovia y Cracovia y este viaje coincidió con el pronunciamiento del “Informe secreto” de Nikita Khrushchev, entonces Secretario del Partido Comunista de la URSS. En esta intervención con motivo del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), el político denunció públicamente los crímenes de Joseph Stalin contra el pueblo de todas las Repúblicas socialistas y el buró político soviético. El discurso no fue del todo “secreto” ya que fue distribuido poco tiempo después de ser emitido. Así, la copia del texto se hizo público en diferentes partes del mundo durante el mes de marzo de 1956, justo un mes antes del regreso de Rivera.

En México, el periódico *Excélsior* dio a conocer una nota de Tom Whithey, corresponsal de la Associated Press (AP) en Moscú. El encabezado tuvo como título “La carrera criminal de Stalin está a punto de salir a la luz”.<sup>96</sup> La nota hablaba claramente sobre la declaración de Khrushchev ante más de 1300 delegados del vigésimo Congreso del Partido y aseguraba que el político había acusado a Stalin de asesino y como responsable de la matanza colectiva de los oficiales del Ejército Rojo. También se notificaba que Tifis –la ciudad natal de Stalin en Georgia– siempre había sido favorecida por el sistema y por lo tanto se había levantado una violenta protesta debido a las acusaciones. En esta misma nota se comenta que el “Informe secreto” se divulgó en forma de una carta circular enviada a las organizaciones del Partido de toda la URSS y que el contenido fue conocido debido a que el Departamento de Estado de Estados Unidos recibió el Informe a través de Charles Bohlen, su embajador en Moscú. El diario especificaba que el Informe constaba de 43 páginas y llevaba por título “El culto a la personalidad y sus consecuencias”.

El “Informe secreto” de Khrushchev se atrevió a denunciar y cuestionar las bases del Estado soviético. Las palabras del político también incriminaron a la administración estalinista por desaparecer arbitrariamente a los miembros del Partido bolchevique, mismos que habían luchado contra el sometimiento del régimen zarista y burgués. De igual manera, inculpó al gabinete de Stalin por ejecutar y deportar injustificadamente a la ciudadanía posrevolucionaria.

---

<sup>96</sup> Excélsior, “La carrera criminal de Stalin está a punto de salir a la luz”, (16 de marzo de 1956), 1,12.

Khrushchev enumeró dentro de su Informe cifras puntuales de los múltiples arrestos durante el régimen estalinista, los cuales se llevaron a cabo sin derecho a procesos de investigación, juicios o pruebas legales. Asimismo, expuso el testimonio de personas en cautiverio denunciando los trabajos forzados de miembros del Partido comunista que osaron cuestionar mínimamente las dinámicas de poder impuestas por Stalin. También reveló el método de tortura que se implementó durante el estalinismo con el objetivo de obtener declaraciones falsas y poder someter bajo una dinámica de terror a todo el pueblo soviético.

El Informe del político también reveló:

Vale la pena destacar que aún durante el proceso de la furiosa lucha ideológica contra los trotskistas, los zinovievistas, los bujarinistas y otros, no se usaron extremas medidas represivas contra ellos; la lucha se realizó en un terreno ideológico. Pero algunos años después, cuando el Socialismo en nuestro país estaba fundamentalmente estructurado, cuando las clases explotadoras estaban liquidadas, cuando la estructura social del Soviet había cambiado radicalmente, cuando la base social no permitía movimiento político o grupos hostiles al Partido, cuando los opositoristas ideológicos del Partido se encontraban vencidos políticamente desde hacía tiempo, entonces comenzó una política de represión contra ellos.<sup>97</sup>

Asimismo, el discurso de Khrushchev analizó las fallidas estrategias militares de Stalin y las de sus asesores respecto a la Segunda Guerra Mundial, culpándolos por la derrota de la invasión nazi en territorio soviético en 1941. Khrushchev argumentaba que debido a la matanza de los hombres especialistas en milicia, los mismos hombres que participaron heroicamente en el frente en la Revolución rusa de 1917 fueron desaparecidos, por tanto, el Estado soviético se quedó sin militares aptos para poder defender a la nación de la invasión alemana de Adolf Hitler. Aparentemente la intención del “Informe secreto” de Khrushchev era regresar a los principios leninistas, y esto sólo era posible haciendo una denuncia del régimen estalinista. La revolución había cedido al llamado “culto al individuo” dejando de lado la importancia y el sentido del esquema colectivo para el desarrollo del Estado socialista.

---

<sup>97</sup> Nikita Khrushchev, “Informe Secreto al XX Congreso del PCUS” Moscú el 25 de febrero de 1956, en sesión cerrada del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética. Fuente de la versión digital: MARXISMO.ORG. Ajuste del HTML para el MIA: Juan R. Fajardo, julio de 2006. <https://www.marxists.org/espanol/khrushchev/1956/febrero25.htm> Consulta: 8 de junio de 2017

El político se expresó así de Stalin: "...descartó el método de lucha ideológica reemplazándolo por el sistema de violencia administrativa, persecuciones en masa y terror. Procedió a un ritmo siempre creciente a imponerse a través de los organismos punitivos, violando así con frecuencia todas las normas de la moral y las leyes soviéticas".<sup>98</sup>

Mientras el mundo se conmocionaba por las palabras de Khrushchev, Diego Rivera había concluido su tratamiento médico en Moscú en enero de 1956 e hizo los preparativos necesarios para visitar algunas de las Democracias Populares de Europa del Este, distintas ciudades de Polonia, Alemania Democrática, Checoslovaquia y Eslovaquia, lugares que lo inspirarían a realizar obras sobre la cultura socialista; mismas que concluyó a su regreso a México y que fueron exhibidas dentro la Galería Diego Rivera el 8 de diciembre de 1956.

Rivera se encontraba en Polonia cuando Khrushchev dio su polémico discurso. Cabe señalar que el llamado "Informe secreto" impactó a todo el Occidente, inclusive a los simpatizantes del régimen o de las políticas de Estado estalinista, por lo que los seguidores del modelo soviético tuvieron que cuestionarse y reformularse los ideales comunistas. Este suceso fue de gran trascendencia porque, paradójicamente, cuando se delataron los abusos del poder estalinista y las dinámicas basadas en el terrorismo de sus ciudadanos libres del régimen zarista, Rivera estaba produciendo obras que exaltaban el socialismo soviético pese al autoritarismo de las últimas tres décadas.

En el mismo número y página del periódico *Excélsior* se publicaron dos notas. Por un lado, estaba un artículo que cubría el escándalo sobre el mandato de Stalin titulado "Stalin destructor de la democracias", el cual fue una glosa de la revista *Kommunist*, el vocero comunista por excelencia y órgano del Comité Central del Partido Comunista de la URSS. *Excélsior* indicó que incluso esta revista había aceptado del "Informe secreto" lo siguiente: "el espíritu del culto al individuo, tal y como lo practicó Stalin, violó los principios del leninismo y causó considerablemente perjuicio a la labor del Partido".<sup>99</sup> Por otro lado, el diario notificaba a los lectores mexicanos sobre el regreso de Rivera con el encabezado "Regresará esta misma noche el pintor Diego Rivera".

---

<sup>98</sup> Nikita Khrushchev, "Informe Secreto al XX Congreso del PCUS"

<https://www.marxists.org/espanol/khrushchev/1956/febrero25.htm>

Consulta: 8 de junio de 2017

<sup>99</sup> Excélsior, "Stalin destructor de la democracia", (4 de abril de 1956), 2.

Es importante subrayar que Rivera se mantuvo firme en cuanto a su convicción ideológica y continuó con la labor de producir obras en favor del régimen soviético. Rivera se empeñó – incluso *a posteriori*– en representar la vida cotidiana de la URSS en un estado de ánimo de paz, armonía y dignidad, bajo el precepto de la lucha por la igualdad de las clases. El socialismo de la URSS significó para Rivera la creación de un sistema con la sociedad más elevada en arte y ciencia que confrontaba ideológicamente a Occidente. Finalmente, Rivera no quiso ver la paradoja: ¿se trataba de seguir con la utopía del realismo socialista o la realidad que expuso Khrushchev?

De alguna manera, los personajes del arte realista soviético fueron los sobrevivientes de un régimen opresor en nombre del socialismo. Así como la burguesía en su carácter revolucionario suplantó al orden feudal –el que tanto criticó Gorki– pareciera que el socialismo llevó a cabo el mismo dominio burgués al obtener el poder.

El 14 de julio de 1956, Leo Sauvage, corresponsal en Nueva York de la revista *Le Figaro* de París, entrevistó a Rivera para preguntarle directamente respecto al reciente “Informe secreto” de Nikita Khrushchev, Rivera contestó así de forma ciertamente contradictoria:

Hoy, como hace tres años, le respondo: ‘pienso en todos los puntos como el partido comunista mexicano’, puesto que soy comunista. Ni el partido comunista mexicano ni los de los otros países han ‘facilitado y alentado’, como dice usted, ‘el culto a Stalin’; esto es una pura y simple invención de la burguesía y sus agentes intelectuales, políticos, periodistas y toda clase de negocios. La personalidad política de Stalin sólo ha significado, porque fue la cabeza visible de la organización soviética, la imagen concreta de los éxitos obtenidos mediante el esfuerzo del pueblo y la potencia dirigente del partido Bolchevique marxista-leninista de la URSS. Para todo el que sea un verdadero comunista, la figura heroica de Stalin no ha significado jamás otra cosa, porque sabemos que él era un hombre genial, de talla gigantesca, pero que todos los hombres están sujetos a cometer errores y los errores son siempre proporcionados a la talla del que los comente.<sup>100</sup>

Sauvage hizo énfasis en el tema preguntándole a Rivera sí en verdad consideraba qué el régimen soviético había sido favorable en el desarrollo de arte y cultura.

Ante tal cuestionamiento, Rivera respondió:

No solamente pienso, sino que lo he comprobado durante mi última estancia en la URSS, que *en los últimos 30 años han sido extraordinariamente favorables al desarrollo de la cultura, del arte y de la ciencia en la Unión Soviética*; al desarrollo de la ciencia debo encontrarme vivo, por la victoria de esa ciencia contra el cáncer; a esos desarrollos debo principalmente el hecho de haber recibido –siendo un

---

<sup>100</sup> Diego Rivera, “Respuestas dadas por Diego Rivera al cuestionario presentado por el Sr. Leo Sauvage, corresponsal en Nueva York de *Le Figaro* de París” en *Textos polémicos (1950-1957)*, 616.

extranjero, como si fuera un ciudadano soviético que goza de los derechos de ser atendido gratis de todas sus enfermedades– un tratamiento médico que en cualquier país capitalista del mundo me hubiera costado millares de dólares. He visitado bibliotecas inmensas, de una organización increíblemente eficaz; universidades, escuelas y toda otra clase de establecimientos educativos, sin paralelo en el resto del mundo. He visto un público consumidor de libros y de espectáculos de arte incomparables.<sup>101</sup>

Después de esta declaración de Rivera, el periodista nuevamente lo confrontó con la reciente polémica de las declaraciones de Khrushchev:

- “Durante su reciente estancia en la URSS ¿pudo usted darse cuenta de las ventajas o las desventajas del ‘culto a la personalidad’ en el dominio del arte? ¿Cuál es su juicio sobre la pintura y la escultura moderna en la URSS, tal y como le parecieron durante su estancia allí?”
- El llamado ‘culto a la personalidad’ ha producido ciertamente algunas excrecencias plásticas y literatas en la URSS, lo he comprobado durante mi estancia (...) pero también he comprobado cuánto desprecia y detesta tales productos el pueblo socialista.
- ¿Lamenta usted haber colocado a Stalin en cierto número de sus frescos y si es así, quien contempla reemplazarlo en el futuro?
- No lo lamento, por el contrario, *estoy muy contento de haber ‘colocado’ a Stalin en cierto número de mis pinturas*, porque lo he hecho en razón de la exactitud histórica, de mi honradez de comunista y de mi valentía como pintor. Si en el futuro tuviera que tratar el mismo asunto, haré lo mismo, puesto que la verdad histórica no puede ser ‘substituida’.<sup>102</sup>

#### 4.2. La exposición sobre el viaje a la URSS. Galería Diego Rivera (1956)

De forma paralela a estas declaraciones de Rivera, considero importante analizar su exposición de 1956, añadiendo la investigación reciente de Juan Rafael Coronel Rivera,<sup>103</sup> ya que sus aportaciones permiten reflexionar acerca de la recepción crítica de las obras de Rivera de este periodo. El autor hace un somero estudio acerca del montaje de la exposición, el cual siguió las convenciones museográficas de Fernando Gamboa. Sin embargo, Rivera intervino en la propuesta de exhibición, acompañando las obras soviéticas con obras de su colección de arte prehispánico. Coronel Rivera considera que: “en su imaginario, Rivera concebía a las culturas indígenas primigenias, como estructuras desarrolladas dentro del marco parecido a la utopía socialista”.<sup>104</sup>

Un rasgo histórico que llama la atención del ensayo de Coronel Rivera es que sitúa a la Galería Emma Hurtado dentro de una zona habitada por clase media-baja: “...responde a una idea

---

<sup>101</sup>Rivera, “Respuestas dadas por Diego Rivera al cuestionario presentado por el Sr. Leo Sauvage, corresponsal en Nueva York de *Le Figaro* de París” en *Textos polémicos (1950-1957)*, 617- 618.

<sup>102</sup> Rivera, “Respuestas dadas por Diego Rivera al cuestionario presentado por el Sr. Leo Sauvage, corresponsal en Nueva York de *Le Figaro* de París” en *Textos polémicos (1950-1957)*, 618-619.

<sup>103</sup> Véase en Coronel Rivera, “Mosaico socialista.1955-1957” en *catálogo de la exposición Diego Rivera y la experiencia en la URSS*.

<sup>104</sup> Coronel Rivera, *Mosaico socialista.1955-1957*, 36.

propuesta por Gamboa, cuando ocupó el puesto de Subdirector General del Instituto Nacional de Bellas Artes (1947-1952); iniciativa a la cual se suman los Rivera-Hurtado, con el fin de llevar expresiones artísticas de alta calidad a las masas”.<sup>105</sup>

Coronel también explora la posibilidad de comprender este grupo de obras soviéticas a partir de la disposición museográfica dentro del espacio de la galería. Conuerdo con su observación sobre las piezas en su conjunto, mismas que no pueden ser comprendidas por separado, razón por la cual el autor las denomina como “mosaico socialista”:

Diego en esta exposición, manda un mensaje de conjunto preciso, con todas las pinturas, dibujos y acuarelas aquí exhibidas, nos tiende una imagen indivisa, no es una muestra de piezas sueltas, sino una exhibición donde presenta una idea visual concreta. Por eso utilice la palabra mosaico, pues estas obras funcionan de manera comparable a la forma en la forma que utilizaba las secuencias compositivas en sus decorados. Dichas obras nos dejan ver ese mural que quería pintar en la URSS y el cual ya no puedo realizar.<sup>106</sup>

Al respecto, Raquel Tibol hizo algunas anotaciones sobre esta exposición:

Aquí se reunió gran parte del material concebido en los países de Europa oriental: 49 piezas eran de temas rusos, once de polacos, 26 de Checoslovaquia, 38 de Alemania Democrática, más un curioso y significativo capítulo final: seis vistas aéreas de paisajes estadounidenses captados desde el avión. En todos ellos: panoramas, tipos humanos, climas, los aspectos físicos de la multitud y de los individuos, la arquitectura de las ciudades, su disposición urbana, los oficios, fueron relatados en un total de 138 piezas con elocuencia pero sin ampulosidad.<sup>107</sup>

Esta exposición de Rivera tuvo lugar a los pocos meses del “Informe secreto” de Nikita Khrushchev. Por ello, considero que tanto la recepción como la fortuna crítica de las obras con temática soviética dependieron directamente del impacto que tuvo este acontecimiento. Dentro del contexto de la Guerra Fría en la década de los años cincuenta, era delicado pronunciarse a favor del sistema socialista y sus supuestos alcances. El discurso de Khrushchev de alguna manera había legitimado la postura ideológica de Occidente frente a la utopía de la sociedad soviética. La confrontación ideológica de la Guerra Fría creó dos imaginarios encontrados: el que apoyó “el arte por el arte”; y el que consideró que el arte debía tener propósitos sociales con la propagación de una ideología política.

---

<sup>105</sup> Coronel Rivera, *Mosaico socialista. 1955-1957*, 37.

<sup>106</sup> Coronel Rivera, *Mosaico socialista. 1955-1957*, 38.

<sup>107</sup> Tibol, “Frutos del segundo viaje de Diego Rivera en Europa del Este” en *Catálogo Homenaje Diego Rivera (1886-1957)*, 24, 25.

Bajo este panorama, Rivera continuaba inclinándose por el arte socialista y convenientemente lo encontraba lleno de virtudes y no temió que relacionaran su obra con la plástica del bloque. En la entrevista concedida a Luis Suárez –uno de sus biógrafos– Rivera afirmó:

...algunos camaradas míos, unos con miopía de París y otros con megalomanía, detestan globalmente el arte soviético. Naturalmente, entre miles de pintores no todos son genios. Pero los grandes pintores soviéticos están a un nivel tan distante de los sutiles estetas del mundo capitalista, como está el país de las gentes que hacen cola para entrar a las joyerías, del país donde hacen cola para comprar carbón o esperar en la frontera un pase con que irse de esclavo a Texas.<sup>108</sup>

Para la entrevista con Suárez, Rivera elogió el trabajo del pintor ruso Sergei Gerasimov (1885-1965) como un claro ejemplo sobre la polémica de la lucha de los dos tipos de arte: el arte libre de occidente contra el arte con cauce socialista:

...ha resuelto allí los problemas de la pintura realmente actual, es decir, la socialista, ya que absolutamente lo único que se puede llamar moderno es el socialismo; ha resuelto, repito, los problemas que ni aún el portentoso colorista Renoir, ni el sutil Matisse, resolvieron. Guerasimov [sic] el bueno, como todos los demás pintores soviéticos, han destruido totalmente el ateísmo, con la enorme alegría de la luz y la verdad, pisoteando la estética occidental, hecha de recetas más o menos manidas o inéditas. Se ha puesto de pie ante la vida, con los ojos, el cerebro y el corazón limpios, y pintan lo que sienten y como lo sienten, la vida y la gente que aman, no sólo de las Universidades, cuyo anagrama es como uno que se ha plantado frente a mi casa, y que dice huya, y donde enseñan dos estetas, uno jesuita de sotana –el más honorable– y otro ex servidor militar de Hitler, Matías Goeritz.<sup>109</sup>

Por otro lado, las declaraciones de Khrushchev de alguna manera habían confirmado las acusaciones anti-comunistas de Estados Unidos respecto a las Repúblicas socialistas. El rechazo hacia Stalin y todo lo que representaba, derivó en una crisis entre los simpatizantes políticos del Estado comunista. A los partidos comunistas de muchos países les fue difícil continuar con su proyecto político y abogar por los beneficios de un Estado comunista. De manera paulatina, estos partidos se fueron desmantelando con la pérdida de proselitistas.

En general, la prensa se refirió muy poco a la producción artística de Rivera dedicada a la URSS, puesto que las formas y contenidos exaltaban a una nación que se había formado bajo un régimen autoritario; y decidió enfocarse en su estado de salud al tiempo de referirse al proceso de los proyectos pendientes con las obras sobre los atardeceres de Acapulco (1956), la construcción

---

<sup>108</sup> Suárez, “¡Exclusiva con Diego Rivera!”, 15.

<sup>109</sup> Suárez, “¡Exclusiva con Diego Rivera!”, 15.

del museo Anahuacalli (inaugurado hasta 1964) y la elaboración de murales en mosaico para su esposa Emma Hurtado y Dolores Olmedo (1956).

Así, las obras que Rivera realizó durante este periodo sugieren que convivió con una sociedad acorde con un alto desarrollo espiritual e industrial anclada en los valores de la Revolución de Octubre. No obstante, para 1956 la estética del realismo socialista se perfiló como el arte oficial que daba fuerza y legitimación al régimen.

Aquí cabe hacer algunas puntualizaciones sobre las obras de Rivera vinculadas con el acontecer moscovita. El análisis del periodista Ryszard Kapuściński<sup>110</sup> sobre el ámbito soviético nos sugiere que la visión de Occidente respecto a la URSS responde al esplendor de una sola región: Rusia. Occidente configuró a la Unión Soviética como si fuera una unidad cultural. Sin embargo, la variedad de poblaciones que se integraron al régimen soviético no tenían nada en común. El esplendor soviético al que se refirió Rivera se concentró en la capital del régimen, la ciudad de Moscú, cerca del Kremlin justo donde se desarrolló el proletariado, la economía, la cultura, la ciencia y el bienestar de la población socialista. Los moscovitas y las ciudades aledañas gozaron de la destitución de la burguesía mostrándose frente Occidente como una potencia, pero a costa de la explotación de las Repúblicas socialistas de la periferia.

Lo anterior se puede ejemplificar en dos de las obras de Rivera. La pintura *La marcha del pueblo* (1956) (fig. 48), se representa a la sociedad moscovita festejando el aniversario de la Revolución de Octubre. La composición de esta obra en particular refleja la familiarización que Rivera tenía con la estética propagandística del Estado soviético. Cabe mencionar que, a raíz de este último viaje a la URSS, el pintor coleccionó y atesoró un gran número de carteles<sup>111</sup> que hacen alusión a la grandeza del régimen socialista. Estos carteles tienen correspondencia directa en los recursos compositivos de la obra *La marcha de pueblo*.

La muchedumbre avanza hacia la Plaza Roja, en la lejanía vislumbramos la silueta casi borrosa de San Basilio, la famosa catedral ortodoxa, importante símbolo de la Rusia imperial. Diego apenas la dibuja, casi la desaparece, ha perdido su poder, sin embargo sigue presente tras bambalinas del teatro soviético. Al lado izquierdo de la composición ondea un estandarte con la hoz y el martillo y la fecha 38, en recuerdo de un aniversario más de la Revolución. Obreros con sus gorras y obreras con sus pañoletas de vistosos colores, formando un gran contingente y en medio flota un gran globo azul, como el color infinito, en él que está escrita la palabra PAZ en varios idiomas (...) si trazamos líneas en el edificio de la izquierda de la composición, que corresponde según las fotografías, al Museo de Lenin, todas ellas llegan a un punto de fuga que es el mausoleo del afamado líder socialista

---

<sup>110</sup> Véase en Ryszard Kapuściński, *El Imperio*, (Barcelona: Anagrama, 1994).

<sup>111</sup> Estos carteles forman parte del acervo del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo (INBAL).

en el extremo derecho del cuadro. Es la intensión de Diego en la estructura de esta obra llevar nuestros ojos a los puntos que les interesa resaltar, el triunfo de la Revolución, las ideas de Lenin y la glorificación de la clase obrera, la que en esta ocasión, como protagonista ocupa la mayor parte de la estructura pictórica.<sup>112</sup>

En contrapeso a esta alusión positiva del régimen socialista, se encuentra la pintura *Refugio de Hitler, Ruinas de la cancillería de Berlín* (1956) (fig. 47) la cual es un testimonio pictórico de los privilegios de Moscú sobre otras las ciudades periféricas de las Repúblicas socialistas. En cuanto Rivera salió de la ciudad de Moscú se encontró con paisajes en ruinas. El realismo de Rivera se enfrentó con otra realidad, de tal manera que ambos paisajes reflejan diferentes aristas de la sociedad del bloque socialista. Pese a las constantes apreciaciones positivas del régimen socialista de la URSS, la sensibilidad artística de Rivera no pudo dejar de expresar el impacto que le causó visitar esta parte afectada de Europa.

Por tanto, coincido con el análisis de la obra (fig. 47) *Refugio de Hitler, Ruinas de la cancillería de Berlín* (1956) de Moisés Rosas en tanto que considera esta pintura como un documento histórico-visual que representa la caída del fascismo y el capitalismo. Sin embargo, difiero en su apreciación cuando interpreta que con esta obra Rivera presenta el futuro de la humanidad. Dice el autor:

En su viaje a la Unión Soviética en busca de la cura al cáncer que lo afectaba, se detiene en Berlín en donde entra en contacto con la realidad desgarradora de la posguerra en una Alemania dividida hambrienta y derrotada. Habían pasado 10 años de la caída del nazismo cuando Rivera pinta este conmovedor cuadro, que refleja de alguna manera lo terrible que fue la toma de Berlín por los soviéticos y los aliados. Las ruinas de Berlín, y del país en general quedan sintetizadas en este imponente cuadro.<sup>113</sup>

Sobre su paso por Alemania, el pintor aseveró:

...estuve en la URSS en 1927, aunque la policía internacional me ubica allá en 1920-1921(...) Eran años de grandes dificultades, terribles luchas y esfuerzos grandiosos. Un tiempo glorioso que tengo la satisfacción de haber vivido. Ahora, saliendo de la URSS he vuelto a encontrar ese tiempo en Alemania Oriental, y por eso he ofrecido a mis compañeros pintores alemanes, volver con ellos, en cuanto concluya mi trabajo pendiente en México (del Palacio Nacional, de la Facultad de Ciencias Químicas y el Estadio Universitario); pero el plazo se me hace largo, pues se trata de revivificar Berlín. En los muros hay yerros, hemos resuelto los pintores hacer una obra que convierta esa ciudad-cementerio, en una ciudad de arte nuevo, socialista. Me hicieron el honor de que firmara yo el primero nuestra resolución pidiendo que la República realice nuestro proyecto. Trabajaremos con

---

<sup>112</sup> Varios Autores “Desfile 1º de mayo en Moscú, 1956” en *Catálogo siglo XX. La colección de pintura del Banco Nacional de México*, tomo II, (Ciudad de México: Grupo financiero Banamex, 2002), 590 ,591.

<sup>113</sup> Moisés Rosas, “El refugio de Hitler, ruinas de la cancillería de Berlín” en *Catálogo de la exposición El refugio de Hitler. Diego Rivera y el Taller de Gráfica Popular, la lucha contra el fascismo en México*. UNIFORMAR (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2011).

la condición invariable de recibir por este trabajo el jornal mínimo de los obreros pintores de la construcción.<sup>114</sup>

De alguna manera, Rivera era consciente que su ideología ya no encajaba dentro de la mentalidad occidental. Sus valores y creencias respondieron –de forma atemporal– a la concepción artística de la Rusia soviética triunfante.

---

<sup>114</sup> Suárez, “¡Exclusiva con Diego Rivera!”, 14.

## CONCLUSIONES

La representación de los paisajes urbanos, la insistencia de retratar a la clase trabajadora, hombres, mujeres y niños pertenecientes a este nuevo orden social, fueron el resultado de la admiración y agradecimiento que Rivera sintió por el primer Estado socialista en la década de los años cincuenta. El sistema soviético que conoció durante su estancia fue el esquema en el que creyó en aquel momento a pesar de las consecuencias del régimen autoritario estalinista y la opinión negativa al respecto de Occidente. La evolución del socialismo soviético simbolizó para el pintor el principio de una nueva sensibilidad humana que se tradujo en modernidad y desarrollo espiritual. Para Rivera, la grandeza del espíritu del pueblo soviético se podía contemplar desde las actividades más cotidianas de una sociedad nueva e igualitaria y esto era el triunfo más grande que había enarbolado la Revolución de Octubre.

Estas obras realizadas en el ocaso de su vida revelan la narrativa impuesta por el Estado soviético durante la Guerra Fría haciendo énfasis en una cultura basada en el progreso, misma que construyó la noción de un *súper hombre* y una *súper mujer* como productos de la potencia del Estado. La sociedad soviética estuvo directamente vinculada con el desarrollo de los ideales socialistas que permitirían potencializar la evolución de la especie humana dentro de un nuevo orden y modelo estatal, encaminado a una cohesión social resultado de la Revolución y la lucha de clases. Por esta razón, los elementos de estas obras riverianas configuran una parte del discurso socialista que al mismo tiempo aludía a la reivindicación de la ciudadanía soviética.

Así lo indicó el propio pintor:

...Estoy encargado de decirles [a los artistas soviéticos] que estamos seguros de que además de la enseñanza que será para nosotros el establecimiento de relaciones más estrechas por el conocimiento mutuo de nuestros trabajos y también nuestro contacto personal con *ustedes a quien consideramos como la expresión de la sociedad más adelantada [de] la tierra* que guía a la humanidad para llegar al nuevo periodo histórico, una vez sobre pasado la prehistoria dentro de la que el mundo había vivido hasta el régimen capitalista.<sup>115</sup>

La mirada de Rivera a partir de la experiencia del viaje quiso demostrar que el pueblo soviético era empático con la política socialista.

---

<sup>115</sup> Borrador atribuido a Diego Rivera. “Mensaje de los artistas mexicanos a los artistas soviéticos” sin fecha. Acervo documental del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 1.

Desde 1917, el partido bolchevique había logrado ejercer diferentes dinámicas de control sobre todo el territorio ex zarista, preocupándose por expandir su mensaje hasta las poblaciones rurales más lejanas del extenso territorio. Esta tarea se consolidó a través de estrategias enfocadas en la unificación cultural y al uso de recursos visuales de propaganda, misma que logró transmitir la interpretación del partido del pasado, presente y futuro, inculcando nuevas narrativas de los sucesos históricos. El lenguaje visual que desarrolló el partido a lo largo del siglo XX conllevó a la representación de relaciones jerárquicas dentro del nuevo Estado socialista. En el campo visual, los líderes Lenin y Stalin eran acompañados por la figura del soldado y en un tercer nivel de importancia estaban los hombres que representaban la fuerza del proletariado y el campesinado con homologaciones femeninas. El criterio estético del Partido Comunista de la URSS dio expresión a la concepción de identidades colectivas basadas en clase y género, explotando la idea de igualdad y orden. En su caso, las obras soviéticas de Rivera no se concentraron en representar a los líderes políticos del Partido Comunista de la URSS, héroes de la Revolución de 1917 o soldados del Ejército Rojo, el pintor prescindió de ese tipo de iconografía y se dedicó a elogiar a los trabajadores de la URSS como lo hizo el realismo socialista en sus inicios.

En la década de los años treinta, Gorki hizo un llamado a los miembros del Partido Comunista para invitarlos a ser los *maestros* que forjarían la ideología comunista, delegándoles la virtud de organizar “a las energías proletarias” desde la política. El escritor hizo hincapié en la enorme responsabilidad moral y colectiva que el quehacer creativo demandaba. Sin duda, aquel llamado fue una invitación abierta para todos aquellos comunistas del mundo con una vocación cultural, comprometidos con la ideología del nuevo Estado proletario que respondía a las movilizaciones sociales del siglo XIX y consolidaba la ideología política de principios del siglo XX, aspectos con los cuales Rivera comulgaba.

El discurso de Máximo Gorki fue el punto de partida para establecer los estatutos que promovería la corriente estética del realismo socialista: un movimiento artístico que buscaba la fusión y el equilibrio entre los cánones estéticos de las vanguardias rusas con los criterios políticos del Partido Comunista. El realismo socialista en los años posteriores se impuso como el arte político hegemónico y rigió el sistema visual y simbólico, convirtiéndose así en una arma eficaz de la propaganda del Estado estalinista por más de tres décadas. El realismo socialista fue uno de los recursos de difusión del gobierno y su Partido y su génesis conceptual está en lo que pronunció Gorki en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934:

...desde las alturas de este propósito debemos nosotros, literatos de la URSS, contemplar, apreciar y organizar la realidad. Asimilarnos este precepto: EL TRABAJO DE LAS MASAS ORGANIZA LA CULTURA, es creada de todas las ideas, incluso las que durante siglos contribuyeron a menoscabar la significación decisiva del trabajador, que es fuente de conocimiento, incluso de las ideas de Marx, Lenin y Stalin, que en nuestro tiempo edifican la consciencia revolucionaria fundándose en el derecho del proletariado de todos los países. En la URSS esa acción de masas es la base de la creación científica y artística.<sup>116</sup>

La causa socialista inspiró al campo de las artes visuales, literatura, música, danza y las artes escénicas, misma que se promulgó como un proyecto que buscaba cooperar en el bien común de la sociedad posrevolucionaria. Para la corriente del realismo socialista, el arte debía tener un carácter de labor social y acorde al lenguaje de las masas.

En este sentido, la trayectoria artística de Rivera nos sugiere que en algunas de sus obras – principalmente en aquellas que realizó durante su segundo viaje a la URSS– traducen al lenguaje pictórico personal parte de los postulados estéticos del realismo socialista. Dicha tendencia artística, impuso un discurso plástico hegemónico desde la noción de un Estado que estuvo a cargo de un solo individuo; y se estipuló el criterio para la apreciación de la *realidad*, poniendo en duda el compromiso del Estado sobre el papel y futuro de sus artistas.

Cabe señalar que las palabras de Gorki versaron sobre el concepto de “realidad” y el entendimiento de la misma, dilucidando la manera en que los artistas debían lidiar con su contexto inmediato. Gorki propuso trabajar en “el arte del proletariado” no sólo dentro de la Unión Soviética sino en todas las partes posibles del mundo:

...el realismo socialista afirma la existencia como actividad, como creación. Su objetivo primordial consiste en desarrollar las dotes del hombre para que triunfe sobre la naturaleza. Es decir, en pro de su propia salud y de su longevidad. Para vivir feliz en la tierra de cuyos ámbitos aspira a hacer, a medida que sus necesidades vayan creciendo, una vasta morada para la humanidad unida en una sola familia”.<sup>117</sup>

La influencia del arte soviético en México, desde el punto de vista de Octavio Paz, pudo adaptarse y desarrollarse a su manera:

Ninguno de los sistemas que ofrecía la realidad mexicana podía satisfacer a los pintores; por eso volvieron los ojos hacia el marxismo. Más la adopción del pensamiento marxista no era ni podía ser consecuencia de la existencia de un gran proletariado de un movimiento socialista de significación.

---

<sup>116</sup> Gorki, *Discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos*, 34.

<sup>117</sup> Gorki, *Discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos*, 47.

El marxismo de Rivera y sus compañeros no tenía otro sentido que el de reemplazar por una filosofía revolucionaria internacional la ausencia de filosofía de la Revolución mexicana.<sup>118</sup>

Así, en las obras de Rivera que plasmaron la vida cotidiana soviética tienen un contenido que retomaba las consideraciones plásticas del realismo socialista junto con la teoría marxista y los atributos de la tradición francesa decimonónica. Rivera consideró una obra total que se basó discursivamente en los objetivos del realismo socialista y en los postulados del *Manifiesto comunista* de 1848, ya que dentro de este último es donde se convocaba a los lectores a ser un “comunista” estableciendo desde entonces la ética de esta ideología política:

...es momento que los comunistas expongan a la faz del mundo entero su manera de ver, sus fines y sus tendencias (...) los comunistas son, pues, la fracción más resuelta de los partidos obreros de todos los países, la fracción que arrastra a las otras; teóricamente, sobre el resto del proletariado la ventaja de un concepto claro de las condiciones, de la marcha y de los fines generales del movimiento proletario.<sup>119</sup>

El conocimiento de Rivera sobre el proyecto ideológico del Estado soviético lo tradujo visualmente en acuarelas, óleos y dibujos preparatorios donde empleó trazos definidos y una paleta cromática distinta. De ahí surgió un imaginario que de alguna manera evocó las ideas de Gorki sobre el arte comunista. Pese a que Rivera siempre se declaró comunista, su vínculo con la URSS se había roto en 1927 y con el Partido Comunista Mexicano desde 1929. Retomar la relación con la Unión Soviética como miembro del PCM y tras la muerte de Stalin, reformuló su visión ante la potencia socialista y no dudó en mostrar sus impresiones.

El devenir del PCM durante el siglo XX tuvo muchos tropiezos. En 1924 México estableció por primera vez vínculos con la URSS, y ante ello la prensa conservadora de Estados Unidos y otras partes del mundo comenzó a hablar de la posible *bolchevización* de México. Con la presidencia de Emilio Portes Gil (Ciudad Victoria, 1890 – Ciudad de México, 1978) en 1929 las relaciones con la URSS se rompieron dando inicio a un periodo de represión comunista. En 1934, con la administración de Lázaro Cárdenas, los comunistas recuperaron su posición y salieron de la clandestinidad.<sup>120</sup> Carlos Monsiváis considera que la noción estadounidense en contra del comunismo se gestó en México a partir de 1940 con el candidato a la presidencia Ávila Camacho,

---

<sup>118</sup> Paz, “Los muralista a primera vista” en *Los privilegios de la vista*, 223.

<sup>119</sup> Marx y Engels, *Manifiesto comunista*, 9, 18

<sup>120</sup> Paz, “Re/visiones: La pintura mural” en *Los privilegios de la vista*, 256, 257.

quien comenzó a atacar a los comunistas señalándolos como un peligro para el país. Hacia 1948 el anticomunismo es la ideología oficial que defiende a México de la amenaza del bloque soviético.

Monsiváis opinaba:

En América Latina es impresionante el éxito de la Guerra Fría. Se vuelve parte de la cultura popular, divulga con eficacia las imágenes de la conspiración de las sombras, hace de los comunistas los traidores, los enemigos de Dios, deshumanizadores en el peor sentido (...) pero en 1956, al divulgarse el Informe del premier Nikita Jruschov al XX Congreso del Partido Comunista de la URSS, sobre los crímenes de Stalin, y al dividir los soviéticos Hungría, se les da la razón a las denuncias acumuladas. Sin embargo, es tal la fuerza de la utopía que muchos continúan justificando la URSS.<sup>121</sup>

Antes de la tendencia anticomunista de los años cincuenta, fueron muchos los artistas e intelectuales, como Rivera, que vieron a la Revolución rusa de 1917 como el fenómeno histórico que había cambiado el rumbo de la humanidad. Esta idea predominó fuertemente sobre todo en la década de 1929 a 1939, sin embargo, al final de la Segunda Guerra Mundial hubo un quiebre de muchas ideologías que fragmentó al mundo entre Occidente y el bloque socialista. Por su parte, Octavio Paz consideró de manera crítica que a partir de entonces “el arte social había sido degradado de tal modo en Rusia que alistarse bajo a sus banderas era ya más un síntoma de servilismo que de rebeldía”.<sup>122</sup> Un amplio sector de artistas en todo el mundo consideró que el arte que hacía propaganda socialista representaba una versión simplista de la realidad y por tanto estaba limitado. La Guerra Fría comenzó a partir de la Segunda Guerra Mundial y desde entonces, el mundo quedó fragmentado entre la noción Occidental y el bloque socialista. Cuando Gorki esquematizó a los dos tipos de artistas posibles –nihilistas *versus* politizados–, fue como el arte de la URSS se deslindó de acoger la posibilidad de un arte libre sin preocupaciones políticas, como el caso de las vanguardias de la Europa occidental. Los artistas comprometidos políticamente eran los herederos del verdadero *romanticismo revolucionario* con un enorme compromiso sobre la conciencia de clases y durante los años cincuenta Rivera continuaba promulgándose a favor de este tipo de arte.

La postura de Gorki y del Estado Soviético en cuanto al deber del arte, influenció a muchos artistas. En México gran parte de este pensamiento se difundió en las publicaciones del Órgano Central de la Liga de Escritores de Artistas Revolucionarios (LEAR) con diferentes artículos que

---

<sup>121</sup> Carlos Monsiváis, *El 68. La tradición de la resistencia*. (Ciudad de México: Era, 2008), 46-47.

<sup>122</sup> Paz, “El precio y la significación” en *Los privilegios de la vista*, 379.

afirmaban algunas ideas de la URSS como que “en efecto el arte siempre ha tomado parte en los combates de su época, aun cuando ha pretendido huir de ellos, aun cuando se ha engañado a sí mismo con el mérmate infantil: ‘el arte por el arte’.”<sup>123</sup>

La biografía de Bertram D. Wolfe define que la línea política de este grupo de obras de Rivera se manifestó a favor del régimen socialista por cumplir con los intereses ideológicos del PCM. Tras muchos años de rechazo, Rivera reingresó al partido en 1954. Este hecho le exigió adaptarse nuevamente al perfil que demandaba los criterios del bloque socialista pese a las confrontaciones de Occidente. Este argumento de análisis surgió a partir de la misma biografía de Wolfe, puesto que fue la única biografía autorizada por Rivera por lo cual le permitió al autor revisar sus documentos personales y le concedió entrevistas exclusivas.

Por el amplio conocimiento de la historia política soviética y el perfil comunista de Wolfe, no es de extrañarse que en su investigación biográfica puntualizara sobre la compleja relación entre Rivera y el PCM. Precisamente, el perfil biográfico alude a que algunos de los infortunios artísticos de Rivera se debieron a la complicada relación que mantuvo con el PCM.

En 1937, tras ser expulsado del Sindicato Único de Trabajadores de la Construcción del D.F. (SUTC), Rivera hizo fuertes declaraciones en contra de los estalinistas:

Para nadie es un secreto que el partido estalinista (que se dice “comunista” siendo lo contrario) con ayuda de algunos “amigos” bien conocidos de Moscú, ha decidido desatar una campaña encarnizada contra el derecho e asilo acordado por nuestro gobierno a Trotsky (...) se intenta aquí en México y en Estados Unidos, desarrollar desde ahora una acción envolvente para reducir al silencio a todos aquellos que defienden a la Revolución rusa contra sus sepultureros y lose estalinistas.<sup>124</sup>

Sin embargo, en 1952 Rivera envió una solicitud de reingreso al PCM donde hizo fuertes declaraciones acerca de las acciones y posturas que había tomado en el pasado. En aquella solicitud reconoció haber caído en una postura contrarrevolucionaria trotskista. Aseguró que pudo darse cuenta de los errores del movimiento, mismo que le causó una confusión mental y ceguera política produciendo una literatura anti estalinista y por lo tanto anti comunista. En este documento –

---

<sup>123</sup> Ohanian y Carza, *Máximo Gorki. Su vida, su época, su actividad, literatura y social. La vida de Alejo Peshkov, el amargo*, 16.

<sup>124</sup> Diego Rivera, “Declaraciones de una expulsión” en *Arte y política*. (Ciudad de México: Grijalbo, 1979), 128.

publicado en el periódico del partido *La voz de México* el 21 de noviembre de 1952- dijo abiertamente:

He declarado ante el Partido Comunista, anteriormente y ahora reitero mi declaración, que reconozco todos mis errores políticos desde mi expulsión del partido en 1929 (...) no hay para el intelectual y el artista contemporáneo ninguna otra conducta positiva y ascendente a seguir que llamar a la puerta del partido de Marx-Engels-Lenin-Stalin, única organización humana de los productores del mundo.<sup>125</sup>

¿Por qué Rivera insistió en reconciliarse con el PCM y los simpatizantes estalinistas en los años cincuenta? ¿Qué sentido tenía obtener nuevamente su aceptación? ¿Qué significaba para Rivera morir fuera del PCM? ¿Acaso el interés por reanudar los lazos con la Unión Soviética y sus simpatizantes se debía al cáncer que se le había diagnosticado y buscaba tratarse con los avances médicos que el bloque socialista había desarrollado? Ante estas preguntas, retomo nuevamente las palabras de Paz: “el pintor Rivera, por fortuna, desmintió muchas veces al ideólogo Rivera”.<sup>126</sup>

Después del proceso de investigación y el análisis realizado de las obras que Rivera sobre el acontecer soviético de los años cincuenta, encuentro que la temática a favor del régimen socialista y el afán de mantener vigente el discurso político dentro del arte se debió a la suma de muchos factores personales del pintor. Sin duda, estas obras no podían contener una línea que fuera crítica con las condiciones de vida del pueblo soviético, puesto que precisamente dicho régimen le había ofrecido a Rivera un tratamiento innovador contra el cáncer. Así pues, también se debe comprender que el hecho de reingresar al PCM significaba asumir y defender el discurso político del Estado Soviético ante cualquier cuestionamiento Occidental. Rivera legitimó el modelo socialista de la URSS a través de sus obras y reforzó su postura política mediante la publicación de diferentes textos y entrevistas hasta el final de su vida.

Mientras Rivera se reconciliaba con la Unión Soviética y sus simpatizantes, simultáneamente el mundo entero presenciaba las declaraciones de Nikita Khrushchev en contra del régimen estalinista. El Informe secreto de Khrushchev sin duda tuvo un impacto directo en la apreciación de las obras soviéticas de Rivera, lo que había coincidido con las apreciaciones sobre las promesas bolcheviques y el movimiento revolucionario de 1917.

---

<sup>125</sup> Rivera, “Solicitud de reingreso al Partido Comunista” en *Arte y política*, 340.

<sup>126</sup> Paz, “Re/visiones: La pintura mural” en *Los privilegios de la vista*, 251.

Ante las polémicas anti-estalinistas, Rivera señaló: “...dirigió [Stalin] correctamente la política de su país hasta 1937, después cayó en el error de la dictadura: lo que cuenta en Rusia es el Partido y no el hombre (...) allá los colaboradores del gobierno sirven más bien al pueblo y no a la autoridad”.<sup>127</sup>

En la narrativa visual de las obras de Rivera sobre la cultura moscovita se puede apreciar su colaboración a favor del régimen estalinista. El pintor se autonombó abiertamente como un representante comunista que debía defender al Estado Soviético frente a Occidente. Al mismo tiempo, buscó *convencer* que tanto sus obras como el viaje mismo correspondían a la realidad de los países socialistas. Sin embargo, Rivera hizo homenaje a los hombres, mujeres y niños comunes más no a sus líderes políticos, lo cual fue una singularidad temática para satisfacer los criterios del PCM: “pienso en todos los puntos como el partido comunista mexicano, puesto que soy comunista.”<sup>128</sup>

La obra de Rivera se insertó en el fundamento que la URSS estaba consolidada como una potencia socialista; y por ello este *corpus* de obra está cercana al realismo artístico del régimen estalinista. En el análisis de los recursos iconográficos utilizados por Rivera, vimos figuras como el trabajador anónimo, la nueva mujer del Estado socialista, así como la representación de la niñez en tanto símbolo de un nuevo mundo.

A lo anterior debemos añadir los años formativos de Diego Rivera que acontecieron en el centro del arte occidental. París fue heredera directa de los valores democráticos del siglo XVIII, de la problemática que emergió del nacionalismo romántico y de las críticas reales que surgieron respecto a la acumulación de bienes de la burguesía y la Iglesia del siglo XIX. París también era la ciudad que dio origen a las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En este sentido, se puede considerar que el bagaje cultural-artístico de Rivera al final de su vida sintetizó buena parte del academicismo francés decimonónico influenciado por los ideales políticos soviéticos.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Arévalo Macías, “Asegura que quedó completamente curado del cáncer y que en Rusia se admira a los médicos mexicanos como unos expertos”, 22.

<sup>128</sup> Rivera, “Respuestas dadas por Diego Rivera al cuestionario presentado por el Sr. Leo Sauvage, corresponsal en Nueva York de *Le Figaro* de París” en *Textos polémicos (1950-1957)*, 616.

<sup>129</sup> Véase en “Cronología” en *catálogo de la exposición Diego Rivera y la experiencia en la URSS*, 206.

Ambos realismos –francés y soviético– fueron semejantes en esencia porque encarnaron un arte de resistencia que denunció los privilegios de la clase alta e idealizó los oficios y a la clase trabajadora. El realismo francés privilegió la desigualdad de la sociedad francesa, en tanto que el realismo socialista sostuvo una postura en contra del sistema capitalista de Occidente. De forma revolucionaria, ambos *estilos* romantizaron los ideales de libertad, igualdad, comunión, identidad y patria; y tuvieron un carácter fuertemente nacionalista que sublimó artísticamente las condiciones de los obreros y campesinos hasta dejar de ser un arte objetivo: “Para la mayor parte de los realistas, la necesaria tarea de liberación de las ideas preconcebidas y fórmulas clásicas constituía un doloroso y difícil preludio a la creación de una obra sincera y veraz”.<sup>130</sup>

Como ya mencioné con anterioridad, el realismo decimonónico aludió visualmente al trabajador antes de la toma de consciencia de clase; y por esta razón, se concentró en darle visibilidad a la clase sometida por la burguesía poseedora de bienes sin esfuerzo. De igual manera, los pintores del realismo francés se dedicaron en exponer la desigualdad del sistema capitalista y la falsa promesa democrática, al tiempo de tomar en cuenta las injusticias de clase.

Por su parte, el realismo socialista se dirigió a las condiciones del trabajador ya liberado a raíz de la destitución del capitalismo. Promovió la colaboración colectiva del nuevo régimen, donde la solidaridad era una vía para el progreso y la evolución espiritual de la humanidad. Los trabajadores y su entorno quisieron transmitir cierta satisfacción al pertenecer al proletariado que logró romper con las jerarquías de clase. Asimismo, se elogiaba la nueva realidad socialista que aconteció después de la revolución, mostrando al trabajador como un héroe digno de sus actividades ya sean en el campo o en la ciudad.

Desde los años parisinos, Rivera se interesó por la ideología de un Estado socialista y se familiarizó con la noción propagandística de la Unión Soviética y decidió contribuir con la causa socialista. La lectura estética de Rivera se formuló desde diferentes ángulos, siendo heredero de los principios del realismo francés decimonónico y difusor del realismo socialista que prometía cambiar al mundo a través del compromiso comunista, al final de su vida realizó un conjunto de obras que reconocían al Estado de la URSS como una potencia. También fue en París donde Rivera presencié de alguna manera la Revolución de 1917 y conoció a muchas personas comprometidas con el socialismo de diferentes partes del mundo. En los años treinta, Rivera tuvo una corta pero

---

<sup>130</sup> Nochlin, *El realismo*, 32.

estrecha relación con León Trotsky y supo de viva voz los mecanismos del régimen estalinista y los fundamentos retóricos de los alcances de una revolución proletaria. Por tanto, su producción plástica obedeció a la suma de muchos factores de su vida, donde se añaden también los altibajos ideológicos del pintor.

## CATÁLOGO DE ILUSTRACIONES



**Fig. 1**  
**Diego Rivera**  
*Sol sobre humo*, 1955  
Acuarela sobre papel chino de arroz  
38.5 x 27 cm



**Fig. 2**  
**Diego Rivera**  
*Casas antiguas y modernas de la Capital Soviética*, 1955  
Acuarela sobre papel chino de arroz  
14.5 x 19.5 cm



**Fig. 3**  
**Diego Rivera**  
*Suburbio en Moscú*, 1955  
Acuarela sobre papel chino de arroz  
14.5 x 19.5 cm



**Fig. 4**  
**Diego Rivera**  
*Suburbios en Moscú*, 1956  
Óleo sobre tela  
109 x 137 cm



**Fig. 5**  
**Diego Rivera**  
*Suburbios en Moscú*, 1956  
Acuarela  
27 x 38 cm



**Fig. 6**  
**Diego Rivera**  
*Vista de San Basilio*, 1955  
Lápiz sobre papel  
19.7 x 13.5 cm



**Fig. 7**  
**Diego Rivera**  
*Camino a Żelazowa Wola, (el pueblo de Chopin),*  
 1956  
 Acuarela sobre papel  
 21 x 30 cm



**Fig. 8**  
**Diego Rivera**  
*Paisaje urbano, 1956*  
 Óleo sobre tela  
 86 x 122 cm



**Fig. 9**  
**Honoré Daumier**  
*Compartimiento de tercera clase, 1864*  
 Óleo sobre tela  
 65.5 x 90 cm



**Fig. 10**  
**Gustave Courbet.**  
*Los picapedreros, 1849*  
 Óleo sobre tela  
 165 x 238 cm  
 (Destruído durante la Segunda Guerra Mundial  
 en Dresden)



**Fig. 11**  
**Jean- Francois Millet**  
*Las espigadoras, 1857*  
 Óleo sobre tela  
 835 x 111 cm



**Fig. 12**  
**Gustave Caillebotte**  
*Acuchilladores, 1875*  
 Óleo sobre tela  
 102 x 146.5 cm



**Fig. 13**  
**Jean-Francois Millet**  
*El Angelus*, ca. 1858-1859  
Óleo sobre tela  
55.5 x 66 cm



**Fig. 14**  
**Diego Rivera**  
*Los puentes de Praga*, 1956  
Acuarela sobre papel  
20.5 x 29 cm



**Fig. 15**  
**Diego Rivera**  
*Suburbio en Moscú*, 1955  
Acuarela sobre papel chino de arroz  
19.5 x 14.5 cm



**Fig. 16**  
**Diego Rivera**  
*Pueblo al pie de los Tetras*, 1956  
Acuarela sobre papel  
20.5 x 29 cm



**Fig. 17**  
**Diego Rivera**  
*Familia paseando en Moravia*, 1956  
Acuarela sobre papel  
20.5 x 29 cm



**Fig. 18**  
**Diego Rivera**  
*El obrero Reconstructor de Varsovia*, 1956  
Óleo sobre tela  
109 x 137 cm



**Fig. 19**  
**Diego Rivera**  
*Paleando nieve*, 1956  
 Acuarela sobre papel  
 20.5 x 29 cm



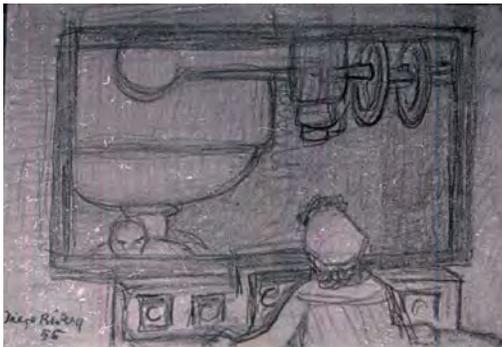
**Fig. 20**  
 Autor no identificado  
 Diego Rivera y paleador en Bratislava, 1956  
 Plata sobre gelatina  
 20 x 26 cm



**Fig. 21**  
**Diego Rivera**  
*Conteniendo el hielo del Danubio en Bratislava*, 1956  
 Óleo sobre tela  
 90 x 116 cm



**Fig. 22**  
**Diego Rivera**  
*Radióloga de espaldas manejando la bomba de cobalto en el Hospital Jardín Botkin I*, 1955  
 Crayón sobre papel  
 9.5 x 14.5 cm



**Fig. 23**  
**Diego Rivera**  
*Radióloga de espaldas manejando la bomba de cobalto en el Hospital Jardín Botkin II*, 1955  
 Lápiz sobre papel  
 9.5 x 14.5 cm



**Fig. 24**  
**Diego Rivera**  
*Enfermera del hospital Botkin I*, 1955  
 Lápiz sobre papel  
 14 x 9.5 cm



**Fig. 25**  
**Diego Rivera**  
*Enfermera del hospital Botkin II*, 1955  
Crayón sobre papel  
14.5 x 9.5 cm



**Fig. 26**  
**Diego Rivera**  
*Enfermera del hospital Botkin III*, 1955  
Lápiz sobre papel  
14.5 x 9.5 cm



**Fig. 27**  
**Diego Rivera**  
*Barriendo el hielo*, 1956  
Acuarela sobre papel chino de arroz  
38.5 x 27 cm



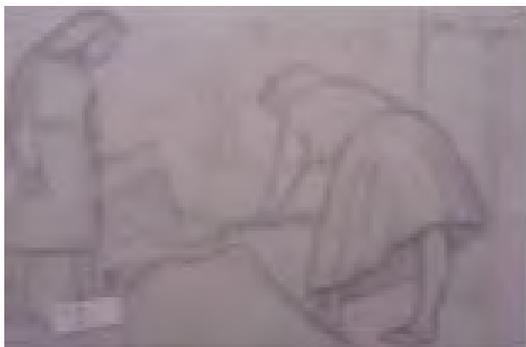
**Fig. 28**  
**Diego Rivera**  
*Mujeres acarreando nieve con un carrito*, 1955  
Lápiz sobre papel  
9.8 x 14.4 cm



**Fig. 29**  
**Diego Rivera**  
*Mujer con saco guateado*, 1955  
Acuarela sobre papel chino de arroz  
27 x 38.5 cm



**Fig. 30**  
**Diego Rivera**  
*Mujer amontonando nieve*, 1955  
Acuarela sobre papel chino de arroz  
27 x 38.5 cm



**Fig. 31**  
**Diego Rivera**  
*Mujeres soviéticas trabajando*, 1955  
Lápiz sobre papel  
9.8 x 14.5 cm



**Fig. 32**  
**Diego Rivera**  
*Mujer obrera en la calle*, 1956  
Crayón sobre papel  
14.5 x 9.5 cm



**Fig. 33**  
**Diego Rivera**  
*Quemando el zacate de los campos en Jena, Alemania*, 1956  
Acuarela sobre papel  
20.5 x 29 cm



**Fig. 34**  
**Diego Rivera**  
*Niña Ruso con trineo*, 1956  
Óleo sobre tela  
85.5 x 65 cm



**Fig. 35**  
**Diego Rivera**  
*El niño del nuevo mundo*, 1956  
Óleo sobre tela  
85.5 x 65 cm



**Fig. 36**  
**Diego Rivera**  
*Niño soviético de la mano de su papa y un helado*, 1955  
Crayón sobre papel  
14.5 x 9.5 cm



**Fig. 37**  
**Diego Rivera**  
*Niño con helado en el hospital Botkin, 1955*  
Crayón sobre papel  
14.5 x 9.5 cm



**Fig. 38**  
**Diego Rivera**  
*Personajes en la nieve, 1955*  
Lápiz sobre papel  
14.5 x 9.5 cm



**Fig. 39**  
**Diego Rivera**  
*Mujer con niño en la nieve (Escena moscovita), 1956*  
Acuarela y carbón sobre papel  
39.05 x 27.62 cm



**Fig. 40**  
**Diego Rivera**  
*Niño Ruso con trineo, 1956*  
Óleo sobre tela  
95 x 65 cm



**Fig. 41**  
**Diego Rivera**  
*Niño en trineo, 1956*  
Dibujo al carbón  
37 x 25.3 cm



**Fig. 42**  
**Diego Rivera**  
*La niña del nuevo mundo, 1956*  
Óleo sobre tela  
85.5 x 65 cm



**Fig. 43**  
**Diego Rivera**  
*Niña Ruso con trineo*, 1956  
Acuarela  
39 x 27 cm



**Fig. 44**  
**Diego Rivera**  
*Padre paseando a su niño*, 1956  
Acuarela sobre papel chino de arroz  
27 x 38.5 cm



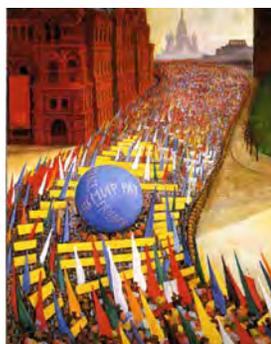
**Fig. 45**  
**Diego Rivera**  
*El niño del Sputnik*, 1957  
Óleo y tempera sobre tela  
95 x 69 cm



**Fig. 46**  
**Diego Rivera**  
*Alemania reconstruyéndose*, 1956  
Crayón sobre papel  
29 x 20.5 cm



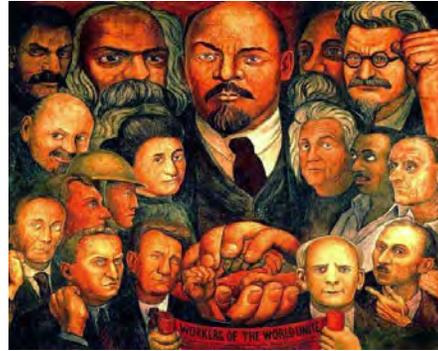
**Fig. 47**  
**Diego Rivera**  
*Refugio de Hitler. Ruinas de la cancillería de Berlín*, 1956  
Óleo y tempera sobre tela  
105 x 135 cm



**Fig. 48**  
**Diego Rivera**  
*La marcha del pueblo*, 1956  
Óleo sobre tela  
135 x 107 cm



**Fig. 49**  
**Diego Rivera**  
*Pesadilla de Guerra sueño de paz*, 1952  
Mural técnica mixta



**Fig. 50**  
**Diego Rivera**  
Panel de la unidad comunista, New Worker's School. Mostrando a "Stalin, el verdugo", Marx, Lenin, Engels, Trotsky y otros líderes comunistas, 1933

## Fuentes

- Acevedo, Esther y Leticia Torres Carmona. *Diego Rivera obras, textos polémicos 1921-1949*. Tomo II. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1996.
- Acevedo, Esther, Leticia Torres Carmona, y Alicia Sánchez Mejorada. *Diego Rivera obras. Correspondencia*. Tomo III, 729. 1ª ed., Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1999.
- Acevedo, Esther (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo III, Ciudad de México: CNCA-Curare, 2002.
- Baxandall, Michael. *Modelos de intención: Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume, 1985.
- Bradú, Fabienne. *André Breton en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Catálogo de exposición Diego Rivera. Obra inconclusa*. Ciudad de México: Museo Mural, 1999.
- Catálogo de la exposición Diego Rivera y la experiencia en la URSS*. Ciudad de México: Secretaría de cultura, 2017.
- Catálogo de la exposición Pinta la Revolución. Arte moderno mexicano*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura / Philadelphia Museum of Art, 2016.
- Catálogo de la exposición El refugio de Hitler. Diego Rivera y el Taller de Gráfica Popular*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2011.
- Clark, Toby *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2000.
- Coca Rios, Roberto Cuauhtli. *Políticas del arte: los discordantes criterios de Juan de la Cabada, Luis Cardoza y Aragón, el realismo socialista y la liga de escritores y artistas revolucionarios (LEAR) en 1936*. Ciudad de México: UNAM, 2013.  
Tesis de licenciatura.
- De la Torre, Lolo. *Memoria y razón de Diego Rivera*. Tomo II. Ciudad de México: Renacimiento, 1959.
- Debroise, Oliver. *Hotel Bristol, Tverskaya 39*. Curare 5. 1995.
- de Neymet, Marcela. *Cronológica del Partido Comunista Mexicano. Primera parte, 1919-1939*. Ciudad de México: Ediciones de Cultura Popular, 1981.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: Historia de arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- D. Wolfe, Bertram. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. Ciudad de México: Diana. 1997.
- Gruzinski, Serge. *La Ciudad de México una historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Fuentes Rojas, Elizabeth. *Liga de Escritores y artistas Revolucionarios: Una producción comprometida*. Ciudad de México: Tesis de doctorado en historia del arte, facultad de Filosofía y letras, 1995.
- Greeley, Robin. "For An Independent Revolutionary Art: Breton, Trotsky and Cadenas's México" in *Surrealism, Politics and Culture*, Raymond Spiteri and Donald LaCoss eds. Aldershot y Burlington: Ashgate, 2003.
- Eder, Rita y Lauer, Miko, eds. "Estudio preliminar", en *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*. 13-42. México: UNAM-IIEs, 1986.
- E. Bonnell, Victoria. *Iconography of Power. Soviet Political Posters Under Lenin and Stalin*. Los Ángeles: University of California Berkeley, 1999.
- Gómez, Marte H. *Textos inéditos. Diego y sus mujeres*. Colegio de postgraduados: Guadalajara: 2013.
- Gómez, Juan José. *Crítica tendencia y propaganda. Textos de arte y comunismo 1917-1954*. Sevilla: Doble J, 1991.

- Gorki, Máximo. *Discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos*, trad. Armén Ohanian. Ciudad de México: LEAR, 1935.
- Gough, María. "Drawing Between Reportage and Memory: Diego Rivera's Moscow Sketchbook. *October*. Núm. 145. Verano 2013.
- Kurz Muñoz, Juan Alberto. *El arte en Rusia: La era soviética*. Valencia: Instituto de Historia del arte ruso soviético, 1991.
- Kuteischicova, Vera. "Diego Rivera y la revolución de Octubre." *Revista Plural*. Vol. VI, núm. 76, enero 1978.
- \_\_\_\_\_. "El tema ruso en la obra de Diego Rivera." *Gallo Ilustrado*, 19 de diciembre de 1976.
- Lozano, Luis Martín y Juan Rafael Rivera. *Diego Rivera, Obra mural completa*. Ciudad de México: Taschen / CONACULTA, INBA, 2007.
- Lugo, José Luis, *Catálogo Palabras Ilustres 1886-1921*. Vol. I. Ciudad de México: Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo / CONACULTA / INBA, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Re-visiones: La pintura mural", en *México en la obra de Octavio Paz I. El peregrino en su patria. Historia y política de México*. 228-284. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich. *Manifiesto comunista*. Ciudad de México: Frente comunista s/f.
- Morales, Leonor. *Arturo García Bustos y el realismo de la escuela mexicana*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1992.
- Mayakovski, Vladímir. *Mi descubrimiento de América*. Ciudad de México: Almadia, 2013.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2000.
- Monsiváis, Carlos, *El 68. La tradición de la resistencia*. Ciudad de México: Era, 2008.
- Moysén, Javier, comp. *Diego Rivera obras, textos de arte*. Tomo I. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1996.
- Nochlin, Linda. *El realismo*. Madrid: Alianza forma, 2002.
- Ohanian, Armen y Carza Makedonio. *Máximo Gorki. Su vida, su época, su actividad, literatura y social. La vida de Alejo Peshkov, el amargo*. Revista *Frente a Frente*. No.4. Julio 1936.
- Panofsky, Erwin. "Iconografía e iconología: Introducción al estudio del arte del Renacimiento", en *El significado de las artes visuales*. 45-75. Madrid: Alianza Forma, 1979.
- Pérez Carreño, Francisca. "Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas" en *Arte e Ilusión*. Vol. II. Madrid: La balsa de la Medusa, 1999.
- Pipes, Richard. *La Revolución rusa*. Barcelona: Debate, 2016.
- Rivera, Diego. *Mi arte, mi vida*. Ciudad de México: Herrero, 1963.
- Suarez Luis. *Confesiones de Diego Rivera*. Ciudad de México: Grijalbo, 1975.
- Terz, Abraham / Anónimo Soviético. *El proceso continúa. ¿Qué es el realismo socialista?* Buenos Aires: Sur, 1960.
- Tibol, Raquel. *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Diego Rivera: Arte y política*. Ciudad de México: Grijalbo, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Diego Rivera: Luces y sombras*. Ciudad de México: Lumen, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Raíces Políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera. Stalinismo vs Bolchevismo Leninista", en *Diego Rivera. Arte y política*. Ciudad de México: Grijalbo, 1979.
- \_\_\_\_\_. "Frutos del segundo viaje de Diego Rivera a Europa del Este", en *Diego Rivera (1886-1957). Catálogo Homenaje*. Ciudad de México: Secretaria de Hacienda y Crédito Público, 2007.
- Van Dijk, Teun. *Estructuras y funciones del discurso*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1996.

## Referencia directa

Borrador atribuido a Diego Rivera. "Mensaje de los artistas mexicanos a los artistas soviéticos" sin fecha. Archivo documental del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. Archivo documental privado Juan Rafael Coronel Rivera.

## Fuentes hemerográficas

- "El mundo en expectación mientras que a Stalin se le va la vida". *Excélsior*. 5 de marzo de 1953. 1 y 5.
- Whitney, Tom. "La carrera criminal de Stalin está a punto de salir a la luz. Krushchev lo llamó cruel y sanguinario". *Excélsior*. 18 de marzo de 1956. 1 y 12.
- Stanley, Johnson. "Stalin destructor de democracias". *Excélsior*. 4 de abril de 1956. 1 y 9.
- "Actitud común del Occidente frente a la Unión Soviética". *Excélsior*. 4 de abril de 1956. 1 y 9.
- "Regresara esta noche el pintor Diego Rivera". *Excélsior*. 4 de abril de 1956. 1 y 9.
- "Homenaje a Diego Rivera" *Excélsior*. 9 de diciembre de 1956. 29-32.
- "Diego Rivera será sepultado hoy en la rotonda de los ilustres". *Excélsior*. 26 de noviembre de 1957. 1 y 4.
- Fe Álvarez, Vicente. "Un viajero impresionado. ¡Salve, Rusia! País de todas las libertades declara Siqueiros" *Revista Impacto*. 30 de noviembre de 1955. 102-104.
- "Cuarto matrimonio de Diego Rivera". *El Informador*. 17 de agosto de 1955. 1,2.
- "Sale Diego con destino a Moscú". *El Informador*. 19 de agosto 1955. 3.
- "Será operado Diego Rivera". *El Informador*. 13 de octubre de 1955. 7.
- "Que el pintor Diego Rivera es prisionero de los rusos". *El Informador*. 20 de noviembre de 1955. 25.
- Little, Robert. "Diego ha mandado a borrar la frase Dios no existe". *El Informador*. 20 de diciembre de 1955. 3.
- Suárez, Luis. "¡Exclusiva con Diego Rivera!". *Revista Mañana*. 14 de abril de 1956. 12-15.
- "Exposición de Diego Rivera". *Revista Mañana*. 1 de diciembre de 1956. 66.
- Novo, Salvador. "Y nuevas de Salvador Novo". *Revista Mañana*. 10 de diciembre de 1955. 19.
- "Exposición mexicana en Europa". *El Nacional*. 20 de febrero de 1955. 11
- "Diego Rivera donó valiosas obras de arte prehispánico para museo". *El Nacional*. 19 de agosto de 1955. 8.
- Rodríguez, Antonio. "La carrera prodigiosa de un artista genial." *El Nacional*. 8 de diciembre de 1956. 8.
- Mendoza, Graciela. "Entrevista con Diego Rivera". *Suplemento El Nacional*. 9 de diciembre de 1956. 2
- "Diego Rivera abre su bagaje y hace alabanzas del paraíso soviético". *Revista Novedades*. 10 de abril de 1956. 15, 22.
- Tibol, Raquel. "Catorce preguntas a Diego Rivera al regreso de la URSS". *Revista Novedades*. 27 de abril de 1956. 4.
- \_\_\_\_\_. "Obras de Rivera en Suiza". *Revista Proceso*. No. 1110. 8 de febrero de 1998. 62 y 63.
- \_\_\_\_\_. "Obras de Rivera en Suiza". *Revista Proceso*. No. 1111, del 15 de febrero de 1998. 63.
- "Rivera atacado de afecciones de tipo canceroso". *El Porvenir*. 10 de agosto de 1955. 3.
- Pedroza Langarria, Ramón. "Tromba de noticias". *El Porvenir*. 11 de agosto de 1955. 7.
- "Diego Rivera será operado en Moscú". *El Porvenir*. 3 de septiembre de 1955. 3.
- "Diego Rivera será tratado por médicos rusos". *El Porvenir*. 16 de septiembre de 1955. 2.
- "Posponen la operación de Diego Rivera". *El Porvenir*. 17 de octubre de 1955. 1.
- "Diego Rivera vuelve a México. Su esposa llama milagro la cura de los rusos". *El Porvenir*. 17 de enero de 1956. 9.
- "Diego Rivera curado del cáncer. Sale del hospital de Moscú". *El Porvenir*. 26 de enero de 1956. 3.

“Diego quiere pintar para el gobierno ruso. Parece que el Kremlin lo toma con recelo”. *El Porvenir*. 28 de enero de 1956. 3.

“Una exposición de arte mexicano en Varsovia” *Revista Polonia*. no. 3 (7) de 1955. Revista Ilustrada. Ed. Polonia, Redacción Mazowiecka 11, Varsovia. 9

Dalevuelta, Jacobo. "Diego Rivera vino pero se irá otra vez". *El Universal*. 15 de junio 1928.

### **Fuentes electrónicas**

Nikita Khrushchev, “Informe Secreto al XX Congreso del PCUS”

Moscú el 25 de febrero de 1956, en sesión cerrada del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, fuente de la versión digital: MARXISMO.ORG. Ajuste del HTML para el MIA: Juan R. Fajardo, julio de 2006.

<https://www.marxists.org/espanol/khrushchev/1956/febrero25.htm>

Consulta: 8 de junio de 2017

“La tercera Internacional y su lugar en a historia”

Primera publicación: Mayo de 1919.

Fuente: Biblioteca de Textos Marxistas.

Esta Edición: Marxists Internet Archive, 2000.

V. I. Lenin

<https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1910s/iv-19.htm>

<https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/index.htm>

Consulta: 20 de marzo de 2018