

# AMÉRICA: EL MURALISMO MEXICANO Y EL ARTE EN LOS ESTADOS UNIDOS, 1925-1945



Alfredo Ramos Martínez, *Vendedora de alcatraces*, 1929. Óleo sobre lienzo, 45  $\frac{13}{16}$  x 36 pulg. (116,3 x 91,4 cm). Colección particular. © The Alfredo Ramos Martínez Research Project, reproducida con permiso

**Barbara Haskell, curadora  
Whitney Museum of American Art**

La frágil paz que surgió en 1920 al concluir la Revolución mexicana trajo consigo un cambio cultural considerado “el más grande Renacimiento del mundo contemporáneo”.<sup>1</sup> En el centro de este “nuevo florecimiento” de México se encontraban los monumentales murales públicos encargados por el nuevo gobierno del presidente Álvaro Obregón, en los que se representaba la historia y la vida cotidiana del pueblo de la nación.<sup>2</sup> Al plasmar temas sociopolíticos con un vocabulario pictórico que celebraba las tradiciones prehispánicas del país, los murales otorgaron a la antigua técnica del fresco una renovada vitalidad que competía de igual a igual con las tendencias de vanguardia que arrasaban en Europa, mientras que establecía, al mismo tiempo, una nueva relación entre el arte y el público al narrar historias relevantes para hombres y mujeres común y corrientes. No había nada en los Estados Unidos que pudiera compararse. Cautivados, los estadounidenses que visitaban México desbordaron las revistas como *The Nation*, *New Masses*, *Creative Art* con efusivos informes acerca de los murales. “México está en boca de todos”, declaró el fotógrafo Edward Weston. “México y sus artistas”.<sup>3</sup> Oleadas de artistas estadounidenses acudieron a México para ver los murales en persona y trabajar con los muralistas. Pero con el aumento de las tensiones políticas hacia finales del mandato de Obregón en 1924 y la disminución de los encargos de murales, los muralistas se dirigieron a los Estados Unidos en busca de patrocinio. Entre 1927 y 1940, los principales muralistas mexicanos —José Clemente Orozco, Diego Rivera

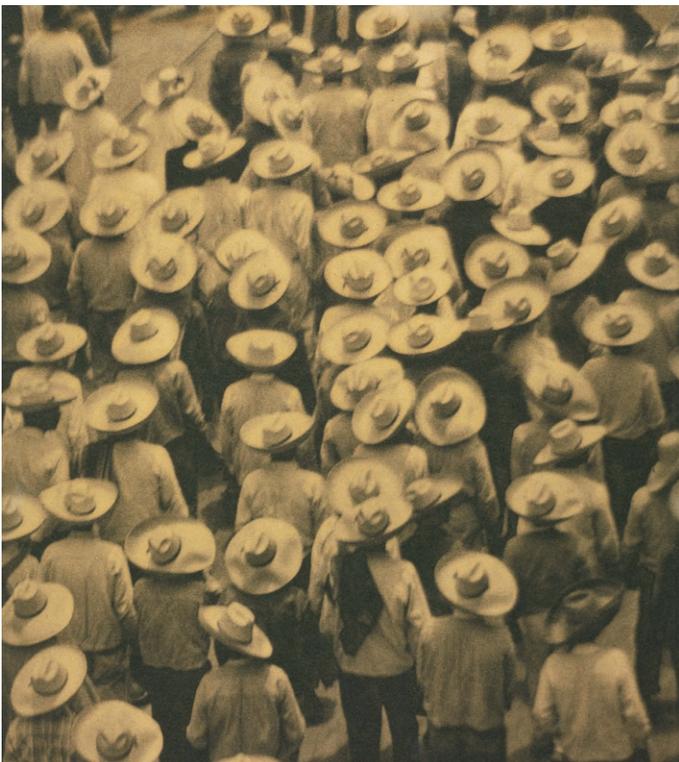
y David Alfaro Siqueiros— visitaron los Estados Unidos para ejecutar litografías y pinturas de caballete, exponer su obra y crear murales a gran escala en ambas costas y en Detroit. Su influencia resultó ser decisiva para los artistas estadounidenses que buscaban una alternativa al modernismo europeo para conectarse con un público profundamente afectado por el comienzo de la Gran Depresión y las injusticias socioeconómicas expuestas por el colapso del mercado de valores estadounidense. Como declarara la artista y crítica Charmion von Wiegand en 1934, los artistas mexicanos ejercieron “más influencia creativa en la pintura estadounidense que los maestros modernistas franceses... Le han devuelto a la pintura su función fundamental dentro de la sociedad”.<sup>4</sup>

El Renacimiento mexicano siguió a la devastación que dejaron atrás los diez años de guerra civil en el país, durante la cual se calcula que fallecieron uno de cada diez mexicanos y decenas de miles de ciudadanos huyeron, principalmente a los Estados Unidos. La serie de asesinatos, golpes de estado y conflictos armados que había estallado tras la expulsión en 1910 de Porfirio Díaz, el dictador que había gobernado el país durante treinta y un años, daría paso finalmente a una nueva constitución que ratificaba una amplia serie de reformas, entre ellas, políticas de orientación marxista que buscaban reducir la influencia de la Iglesia Católica, dar poder a los sindicatos obreros y redistribuir las propiedades de los terratenientes adinerados. La implementación dispar de estas reformas y la violenta reacción que inspiraron en los sectores conservadores desembocó en una situación política inestable. Para lograr la unidad de un país compuesto por cientos de grupos étnicos que no compartían una misma cultura y que hablaban muchas lenguas distintas, los funcionarios del nuevo gobierno de Obregón y sus aliados se dieron cuenta de que el gobierno debía construir una idea compartida de la identidad y la historia nacional mexicana, en la cual la población de campesinos indígenas del país pasara a desempeñar un papel fundamental. “Que el indígena sea la unidad básica del ideal económico y cultural”, exhortó el antropólogo Manuel Gamio. “Todos los habitantes deben identificarse en espíritu con los campesinos si quieren llamarse hijos legítimos de la tierra”.<sup>5</sup> Las artesanías indígenas eran consideradas el arte de los campesinos, y, aún más importante, eran la expresión artística vista como la menos contaminada por formas de arte extranjeras. Para celebrar “lo más mexicano de México”, el gobierno de Obregón impuso un impuesto único a las élites para patrocinar una Exposición de Arte Popular, en la que se presentarían 5000 objetos, para celebrar el centenario de la independencia mexicana de España en 1921.<sup>6</sup> Para asegurarse de que sus elecciones expresaran el espíritu esencial del pueblo mexicano, los organizadores de la exposición excluyeron objetos que reflejaran una influencia moderna o extranjera. Consciente de la oportunidad de promover la imagen de México en los Estados Unidos, Obregón patrocinó el traslado de la exposición a Los Ángeles, seleccionando como autora del catálogo a la escritora estadounidense, residente ocasional

en México, Katherine Anne Porter, quien describió el arte popular como el “registro ininterrumpido del espíritu racial [del campesino mexicano]”.<sup>7</sup> La presentación de la exposición en Los Ángeles, que duró dos semanas, causó furor e impulsó la moda comercial por las curiosidades mexicanas en los Estados Unidos, estableciendo así una equivalencia entre el México “real” y su población indígena. De lejos, esta comunidad parecía poseer una pureza, una dulzura divina y un sentido innato de la armonía y la belleza que la conectaba con un pasado más profundo, arraigado en tradiciones ancestrales.

Esta visión de México capturó la imaginación estadounidense y se propuso como un antídoto al desarraigo y al aislamiento de la vida urbana e industrial moderna. Desde principios del siglo XX, los intelectuales estadounidenses habían expresado una preocupación de que el énfasis materialista del país y su obsesión con los logros individuales privaran al ciudadano común de la sensación de “totalidad” que surge de sentirse parte de una sociedad orgánica. El crecimiento acelerado del consumismo y de la cultura de los medios de comunicación masiva en la década de 1920 provocó extensos debates públicos acerca de las desventajas de la vida moderna. Estos interrogantes se ejemplifican en el libro ampliamente conocido de 1929 *Middletown*, de Robert y Helen Lynd, un estudio sociológico que la pareja realizó de una pequeña ciudad estadounidense de Muncie, Indiana, a cuyos habitantes describieron como aislados dentro de una comunidad caracterizada por lazos sociales desgastados. Los intelectuales estadounidenses residentes en México, como Anita Brenner, Frances Toor, Stuart Chase y Carleton Beals contrapusieron dicho aislamiento con la vida en los pueblos rurales de México, a la que veían, a través de una lente de idealización, como un edén poblado por un pueblo íntimamente conectado con la tierra y guiado por una inocencia y una autenticidad incorruptas. Así lo hizo Toor en *Tradiciones populares mexicanas*, la revista bilingüe que publicó en Ciudad de México entre 1925 y 1937; también Brenner en diversos artículos y su libro tan influyente, *Ídolos detrás de los altares*, de 1929; y Chase y Beals en sus exitosos libros de 1931, *Mexico: A Study of Two Americas* y *Mexican Maze*, respectivamente. Escribiendo como si estuvieran “encantados y convencidos por un milagro”, como lo expresó un crítico, estos autores valoraban las pequeñas comunidades agrarias de México, considerándolas espiritualmente superiores a la reglamentación y la alienación características de la vida urbana moderna.<sup>8</sup> Beals escribe que a diferencia de los estadounidenses, que vivían “vidas compartimentadas”, la vida del campesino mexicano “es una sola textura”. Y añade, “Para él, el día forma parte de una unidad, que complace por su integridad.”<sup>9</sup> Su opinión coincidió con la de Chase, cuyo libro *Mexico: A Study of Two Americas* comparó la Middletown de Lynds con el pueblo mexicano sureño de Tepoztlán. Los valores en Tepoztlán, escribió Chase, se basan “en cosas innatamente valiosas... Para el mexicano de pueblo, la vida se presenta clara y nítida ante sus ojos... El futuro se alza como un gran cuervo negro sobre Middletown. En Tepoztlán, el cielo está despejado... Nosotros estamos repletos de objetos

esencialmente insignificantes y, siendo humanos, trastabillamos, confundidos y perplejos, intentando hallar los valores que volverán a darle significado a la vida. En Tepoztlán...nunca se molestan en pensar sobre el significado de la vida. Allí se vive”.<sup>10</sup> La popularidad de dichos libros inspiró una añoranza generalizada en Estados Unidos por una forma de vida más sencilla y auténticamente espiritual, a pesar de que varios críticos de izquierda desestimaron la obra de estos autores por considerarla una escuela primitivista que entendía a “México como el noble salvaje” e ignoraba las brutales realidades de la vida de los campesinos.<sup>11</sup> Sin embargo, cualquier tipo de veneración por la cultura mexicana que inspiraran las entusiastas valoraciones de estos autores no se le extendió a la gente de ascendencia mexicana que vivía en los Estados Unidos. En efecto, ellos vieron su situación empeorar durante los primeros años de la Gran Depresión y se transformaron en el foco de hostilidades racistas y prácticas laborales explotadoras cuando los gobiernos estatales y locales de todo el país, actuaron en respuesta al llamamiento que hizo el presidente Herbert Hoover para dar “trabajo en Estados Unidos a los verdaderos estadounidenses”. Esta iniciativa dio inicio a campañas que tenían por objetivo enviar a los mexicano-estadounidenses a México, ya fuera voluntariamente o por medio de una deportación forzada. Se estima que unas dos millones de personas llegaron a ser sometidas a la “repatriación”, como se llamó eufemísticamente a estas purgas, aunque se cree que más de la mitad eran ciudadanos estadounidenses por nacimiento.



Tina Modotti, *Marcha de los trabajadores*, 1926. Copia al platino o al paladio, 8½ × 7½ pulg. (21,6 × 19,1 cm). Colección de David Dechman y Michel Mercure. Fotografía cortesía de Sotheby's, 2014

Mientras tanto, en México, la imagen idealizada de la vida campesina se vio reforzada por artistas nacionales como Rivera, Miguel Covarrubias, Frida Kahlo y Alfredo Ramos Martínez, además de por extranjeros como Edward Weston, Tina Modotti, Sergei Eisenstein y Paul Strand. Conscientes del papel central que jugaba la revolución en el mito del nuevo México, estos artistas equilibraron sus representaciones idealizadas de campesinos con narrativas visuales del sufrimiento y la opresión que la población había soportado bajo el mando español y la dictadura de Díaz, así como la heroica lucha del pueblo por su emancipación. Y en ningún lugar fue esto más cierto que en los murales públicos encargados por la Secretaría de Educación Pública del gobierno, dirigida por el conocido filósofo y escritor José Vasconcelos. Muchos de los artistas a los que Vasconcelos contrató eran comunistas que habían luchado en la revolución y quienes, en 1922, habían conformado un sindicato, llamado el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, al mando de Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero. El manifiesto de la organización, escrito por Siqueiros, repudiaba explícitamente “la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública.”<sup>12</sup> Además, proclamaba que “siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del *pueblo*, haciendo del *arte*, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate”. Artistas de todo México y el mundo apoyaron esta causa, pero serían Rivera, Orozco y Siqueiros quienes se convertirían en las figuras más importantes y, en particular, Rivera, cuyo dominio virtual de las comisiones hacia finales de los años veinte llevó a algunos observadores o contemporáneos a considerar erradamente el muralismo mexicano como un movimiento homogéneo poseído por “una idea, una estética y un objetivo.”<sup>13</sup>

Aunque ese no fue el caso, la extraordinaria producción de Rivera entre 1923 y 1928 y su difusión en la prensa le ganaron la reputación en los Estados Unidos como “el mejor pintor de México”, cuya obra plasmaba “el espíritu de México”.<sup>14</sup> Las narrativas épicas del artista sobre la historia mexicana transformaron a los campesinos y la revolución del país en relatos mitológicos.” Para representar las dificultades y los triunfos heroicos del pueblo indígena mexicano y celebrar su cultura popular, el artista utilizó figuras con tonalidades altas, estilizadas y volumétricas, así como una estética moderna de “montaje” proporcionándole a la nación una visión de sí misma como un país unificado que compartía un mismo pasado, presente y futuro. Por el contrario, Orozco representó la lucha por la liberación como una tragedia y una promesa sofocada, a través de la inquietante calma de sus escenas revolucionarias que expresan resignación y desesperación en lugar de esperanza. Siqueiros, el más joven de “Los tres grandes”, como se llamaba a los tres muralistas principales, se centró



José Clemente Orozco, *Prometeo*, 1930. Fresco, 20 pies × 28 pies 6 pulg. (6,1 × 8,7 m). Pomona College, Claremont, California. © 2020 Artists Rights Society (ARS), Nueva York / SOMAAP, Ciudad de México

principalmente en la organización obrera durante la década de 1920 en lugar de dedicarse a la creación artística. Sin embargo, como secretario general del Sindicato y director ejecutivo de su revista, *El Machete*, desempeñó un papel fundamental durante este periodo de articulación de los objetivos artísticos y políticos del muralismo mexicano por medio de sus textos y discursos. Cuando regresó a la pintura en 1930, empleó texturas irregulares, tonalidades oscuras resonantes y figuras esculturales arraigadas en las formas prehispánicas, para forjar un arte revolucionario tanto en lo político como en lo estético.

En 1924, Plutarco Elías Calles sucedió a Obregón en la presidencia de México. Concentrado principalmente en la economía del país, se deshizo de los encargos de murales para todos excepto Rivera. Orozco fue el primero de los tres grandes en venir a los Estados Unidos en busca de patrocinio. “Encontrando poco propicio a México en 1927, resolví ir a Nueva York,” recordó más tarde. “No conocía a nadie y me propuse volver a comenzar desde el principio”.<sup>15</sup> Tras haber confiado en Anita Brenner para que le sirviera de agente, con resultados decepcionantes, Orozco recurrió a Alma Reed, una periodista estadounidense que había estado comprometida

con Felipe Carrillo Puerto, el gobernador socialista de Yucatán, antes de que lo asesinaran. Cuando Orozco la conoció, ella estaba ayudando a la heredera Eva Palmer-Sikelianos a dirigir el Círculo Delfico, un “ashram” que Palmer-Sikelianos había fundado en Nueva York con su esposo, el poeta griego Angelos Sikelianos, para promover la paz, la armonía y la regeneración espiritual por medio de la recuperación de la cultura griega clásica. Con la ayuda de Reed, Orozco se convirtió en amigo íntimo del círculo, participó activamente de sus debates esotéricos sobre temas como la mitología griega, William Blake, las religiones orientales, Friedrich Nietzsche y la simetría dinámica, sistema de composición formulado por Jay Hambidge basado en las diagonales de un cuadrado. Estos debates afectarían la temática y la estructura de la producción artística de Orozco; sin embargo, la ferviente promoción que Reed hizo de su carrera, por medio de exposiciones en galerías y encargos de murales, tuvo un efecto mucho más inmediato. La primera de dichas comisiones fue en 1930 para el comedor de Pomona College, en Claremont, California, que se había construido recientemente. Orozco tomó la decisión de basar la imagen central del mural en la figura de Prometeo —el mítico

titán que incitó la furia de los dioses entregando el fuego a la humanidad— por varios motivos, entre ellos, la similitud que existía entre el mito de Prometeo y el de la deidad mesoamericana ancestral Quetzalcóatl, y también el entusiasmo que Joseph Pijoan, el profesor de historia del arte de Pomona College que desempeñó un papel fundamental en el encargo, tuvo por el tema de Prometeo. No menos influyentes fueron los ensayos del *Prometeo encadenado* de Esquilo organizados por Palmer-Sikelianos en el ashram, en preparación de la puesta en escena de la obra en Grecia en 1930. El *Prometeo* de Orozco, completado a mediados de junio, cautivó al mundo del arte gracias a su fusión de imaginaria figurativa, carga de contenido y pincelada expresiva. El crítico de *Los Angeles Times* Arthur Millier lo ubicó entre “los estallidos artísticos más significativos de nuestra época”, una obra que lograba que “los experimentos estéticos de la París moderna” parecieran en comparación “asuntos insignificantes”.<sup>16</sup> Ya en octubre, Orozco era una figura conocida, “casi tan esencial en una conversación inteligente de sobremesa como el *backgammon*”, según afirmó la revista *Time*.<sup>17</sup>

El pintor Charles Pollock había llegado a conclusiones similares acerca del talento de Orozco un año antes. Al escribirle en la primavera de 1929 a su hermano Jackson, de 17 años, ya había declarado la obra de Orozco y Rivera “la mejor pintura que se ha hecho... desde el siglo XVI” y había sugerido varios artículos para que Jackson leyera, incluido el número de *Creative Art* de enero de 1929, que había dedicado enteramente a los muralistas mexicanos.<sup>18</sup> Jackson había conocido la obra de Rivera el año anterior en unas reuniones del Partido Comunista a las que había asistido, pero se sintió tan inspirado por la edición de *Creative Art* que le dijo a su hermano que le gustaría ir a México “si existe alguna manera de ganarse la vida allí”.<sup>19</sup> Al final se quedó en Los Ángeles, pero cuando Charles regresó a Estados Unidos de visita en el verano de 1930, los hermanos viajaron a Pomona College para ver *Prometeo*, “la mejor pintura creada en tiempos modernos”, según Jackson, quien tuvo una reproducción de la obra pegada en la pared de su estudio de Nueva York durante toda la década de 1930.<sup>20</sup>

Aquel otoño, Pollock se mudó a Nueva York para inscribirse en la clase dictada por Thomas Hart Benton en la Liga de Estudiantes de Arte; pronto se haría amigo íntimo de la familia de su profesor, que vivía unos pisos más arriba del departamento que Jackson compartía con su hermano y su cuñada. El propio Benton había desarrollado una profunda admiración por la obra de Orozco tras verla expuesta en la Liga de Arquitectura de Nueva York en abril de 1929. Unas semanas más tarde, Benton organizó una presentación ampliada en la Liga de Estudiantes de Arte, que incluía pinturas de caballete, litografías y fotografías de los murales de Orozco en Ciudad de México. El respeto que Benton sentía por el artista mexicano lo llevó a participar de una exposición doble, dedicada a su obra y a la de Orozco, en Delphic Studios, la galería que Alma Reed había abierto en octubre de 1929. Reed mantuvo una exposición rotativa permanente de la obra de Orozco, la cual Pollock muy posiblemente visitó y, sin

duda, fue testigo de la producción de los murales que Orozco y Benton pintaron en otoño de 1930 en la universidad New School for Social Research, ya que posó para varias de las figuras del mural de Benton.

Alvin Johnson, presidente pionero de la New School, gracias a quien la institución se convertiría en una universidad en el exilio para los intelectuales que huían de la Alemania nazi, había contratado a Joseph Urban para diseñar un nuevo espacio para la escuela en West 12th Street en 1930. Teniendo por seguro, como Reed le había dicho, que la escuela sólo debería pagar por los materiales, Johnson encargó a Orozco y Benton pintar lo que cada uno considerara “el movimiento vivo más poderoso de nuestra época”.<sup>21</sup> Benton eligió la industria, el trabajo y la cultura popular; Orozco eligió la revolución y la fraternidad universal. Aunque el tema utópico parece contradecir la naturaleza pesimista del artista mexicano, cabe destacar que la elección pretendía rendir tributo a su mecenas y a la ideología del Círculo Delfico, como le admitiera Orozco a Reed, diciéndole: “Siempre te sentirás como en casa aquí, Almita... Estarás rodeada de tus amigos; es como otro Ashram”.<sup>22</sup> *Llamamiento a la revolución y la fraternidad universal*, título que dio Orozco a su mural, cubría las cuatro paredes del comedor de la universidad, así como la pared de un espacio al aire libre con un escenario que mostraba el antes y el después. Dos paredes opuestas representaban las luchas revolucionarias de Rusia, India y México, según lo simbolizaban Vladimir Lenin, Felipe Carrillo Puerto y Mahatma Gandhi; las otras dos paredes estaban protagonizadas por un mundo posrevolucionario ideal caracterizado por la armonía interracial, el trabajo productivo y la tranquilidad doméstica. Quizás debido a una aplicación “demasiado rigurosa” de la simetría dinámica, como más tarde admitiera el propio Orozco, su mural resultó decepcionante para la mayoría de los espectadores, incluido el crítico del *New York Times* Edward Alden Jewell, quien escribió con “verdadero pesar” su valoración negativa.<sup>23</sup> Sin embargo, grandes multitudes acudieron a ver la obra, junto con el mural *América hoy* de Benton, que resultó ser más exitoso. En conjunto, impulsaron el creciente entusiasmo del país por un arte público que representara diversas problemáticas con un vocabulario moderno.

En noviembre de 1930, justamente cuando Orozco comenzaba a trabajar en el mural de la New School, Rivera llegó a San Francisco. Pero a diferencia de su colega muralista, la reputación de Rivera como el “héroe de todo Occidente” le precedía.<sup>24</sup> Su predominio en la cobertura mediática sobre el Renacimiento mexicano había resultado en dos exposiciones individuales de su obra en la costa californiana, incluida una en la Beaux Arts Gallery de San Francisco en 1926, así como una exposición de 180 obras que se inauguró en la Legión de Honor de la ciudad cinco días después de su llegada. Además, contaba con un fiel grupo de artistas —Maxine Albro, Victor Arnautoff, Ray Boynton, Ralph Stackpole, Clifford Wight y Bernard Zakheim— que habían estudiado con él en México y que estaban listos para ayudarlo con los encargos de murales que ya se había



Bernard Zakheim, *Biblioteca*, 1934. Fresco, 10 pies × 10 pies (3 × 3 m). Torre Coit, San Francisco

asegurado en San Francisco. De hecho, Boynton y Stackpole habían jugado un papel decisivo en la realización de dichos encargos al garantizar a sus mecenas en repetidas ocasiones la calidad del arte de Rivera, obsequiándoles ejemplares y, en el caso de Boynton, escribiendo un artículo en *Mexican Folkways*, en el que comparaba a Rivera con Giotto y lo aclamaba como el “profeta del Renacimiento mexicano”.<sup>25</sup> Su trabajo promocional funcionó. Entre noviembre de 1930 y agosto de 1931, Rivera pintó tres murales en San Francisco: *Alegoría de California*, para la escalera que llevaba al Luncheon Club de la Bolsa del Pacífico; *Naturaleza muerta y almendros en flor*, para el comedor de la terraza de la hacienda de la familia Stern en Atherton; y *La creación de un fresco, muestra de la construcción de una ciudad* para la facultad de Bellas Artes de California.

En México, la reputación de Rivera había sido la de un político radical cuyos murales encarnaban “el principio mismo” del “grandioso término... REVOLUCIÓN”.<sup>26</sup> Sus feroces denuncias contra la brutalidad de los hacendados hacia los campesinos mexicanos y sus caricaturas de los corruptos capitalistas estadounidenses eran vistas como el epitome del arte público revolucionario. Como recordara más tarde Arnautoff: “Todo lo que había aprendido y logrado en pintura años antes, de alguna manera cobró sentido y forma bajo la dirección de Rivera. Pasar tiempo con Rivera [en México] confirmó mi creencia de que la creación artística no tiene que ver con la contemplación ociosa, el arte no puede dejar al espectador indiferente. Su objetivo es conmover al público”.<sup>27</sup> Tres años después de que Rivera se fuera de San Francisco, todos sus asistentes fueron contratados por el Proyecto de Obras de Arte Públicas, precursor de la Administración del Progreso de Obras del Nuevo Trato, con encargos para pintar murales en las escaleras y los vestíbulos de la torre Coit, el monumento de la ciudad erigido en memoria de sus bomberos voluntarios. Siguiendo el ejemplo de Rivera, tres de ellos —Arnautoff, Zakheim y Wight— incluyeron detalles en sus murales que las autoridades interpretaron como

propaganda comunista: una figura estirándose para alcanzar *Das Capital* de Marx en la *Biblioteca* de Zakheim; las publicaciones de izquierda *Las masas* y *Diario obrero* en el puesto de periódicos de *Vida urbana* de Arnautoff; y el martillo, la hoz y la leyenda “Trabajadores Unidos del Mundo” en *Agrimensor* y *Obrero siderúrgico* de Wight. La polémica retrasó la inauguración de la torre durante cuatro meses, pero al final, solo resultó en el blanqueo de la contenciosa imaginaria de Wight. Paradójicamente, Rivera evitó en gran medida incluir comentarios políticos en sus propios murales de San Francisco, concentrándose en su lugar en “las inmensas posibilidades” de los logros industriales y de la ingeniería de Estados Unidos, los cuales calificó como “las mayores expresiones del genio plástico de este Nuevo Mundo”.<sup>28</sup> Como si obedeciera su propio consejo de “tomar conciencia de la espléndida belleza de sus fábricas, admitir el encanto de sus casas nativas, el brillo de sus metales, la claridad de sus cristales”, empleó colores brillantes y cálidos, así como formas redondeadas y monumentales para celebrar la abundancia de los recursos naturales de California y de los logros tecnológicos e industriales del estado.<sup>29</sup>

Tras abandonar San Francisco, Rivera se aventuró hacia Nueva York, donde el Museum of Modern Art organizaba una retrospectiva a media carrera del artista con Frances Flynn Paine como curadora. Paine era directora de la Asociación de Artes Mexicanas fundada por Rockefeller, una organización dedicada a fomentar buenas relaciones entre México y los Estados Unidos por medio del intercambio cultural. La participación de Abby Rockefeller en la asociación se debía a su genuino interés por el arte mexicano, pero su apoyo a la asociación estaba alineado con los esfuerzos de la familia Rockefeller para evitar la nacionalización de sus campos petrolíferos mexicanos por medio del arte y la diplomacia. Rendir homenaje a Rivera con una exposición individual en el MoMA, un museo que ella había ayudado a fundar, era una extensión de esta estrategia. La expulsión del artista del Partido Comunista Mexicano en 1929 y su trabajo con capitalistas estadounidenses tanto en México como los Estados Unidos animaron aún más a la familia. En una carta a Rockefeller, Paine le aseguró que Rivera “todavía es, sincera e intensamente, para ‘el pueblo’, pero ahora es posible razonar con él y, teniendo eso en cuenta, se puede esperar mucho”.<sup>30</sup> La exposición de Rivera en el MoMA —que no era menos que la segunda muestra individual organizada en la breve historia del museo (después de la de Matisse)— abrió sus puertas el 23 de diciembre de 1931.

La muestra rompió todos los récords de asistencia y catapultó a Rivera al centro de todas las miradas como “el artista más popular en este lado del Atlántico”.<sup>31</sup> Conforme a la predilección de Paine por la artesanía mexicana, su selección de pinturas de caballete privilegió las imágenes folklóricas de Rivera de campesinos mexicanos. Para sumar a estas últimas, Rivera creó cinco frescos portátiles para la exposición, que representaban la historia y la revolución de México. Al igual que haría con las litografías que creó posteriormente para la Weyhe Gallery, basó los frescos

en las fotografías que Tina Modotti había tomado de los detalles de sus murales mexicanos. Extraer imágenes de su contexto narrativo más amplio las monumentalizó y permitió a Rivera mitificar aún más la lucha mexicana contra la opresión y celebrar el heroísmo de la revolución. Tras inaugurarsela exposición, el artista pintaría tres paneles al fresco adicionales sobre temas relacionados con Nueva York, en los que su empatía por la clase obrera y los más necesitados se combinaba con su asombro por las maravillas de la industria y la metrópolis moderna.

La estrecha relación de Rivera con los capitalistas estadounidenses complicó aún más su tensa afiliación con el Partido Comunista, cuyos miembros consideraban sus encargos en Estados Unidos y su continua alianza con el gobierno de Calles una traición a la revolución. Quizás creyendo que su encanto prevalecería, el 1 de enero de 1932, tomó la palabra en el John Reed Club de Nueva York, fundado dos años antes por ocho miembros del personal de *New Masses*, revista de filiación comunista, para alentar la creación de un arte que fuera un “arma en la lucha por un mundo renovado y superior”.<sup>32</sup> El club llevaba el nombre del fundador del Partido Comunista estadounidense y autor de *Ten Days That Shook the World*; hacia 1931, el club contaba con treinta sedes en las ciudades más importantes del país, cada una de las cuales organizaba exposiciones y conferencias. Rivera pretendía que su presencia frente al grupo reivindicara sus murales de San Francisco. Sin embargo, sus declaraciones, en las que se enunció un “propagandista del comunismo” que había actuado como un “guerrillero” aceptando encargos del “enemigo”, fueron interrumpidas por espectadores molestos que lo acusaban de ser un “renegado” y “contrarrevolucionario”, cuya obra se había deteriorado tras abandonar la lucha revolucionaria en favor de una pintura destinada a la élite adinerada.<sup>33</sup> Un mes después de su discurso, apareció una crítica de cuatro páginas dirigida a Rivera en *New Masses*, escrita por el editor de la revista Joseph Freeman, bajo el seudónimo de Robert Evans, que concluía con la advertencia de que Rivera “debe darse cuenta de que, aislado de los obreros y los campesinos revolucionarios, se enfrenta a la corrupción como hombre y la bancarrota como artista”.<sup>34</sup> Impávido, Rivera se dirigió a Detroit en abril para comenzar a trabajar en un encargo para el Detroit Institute of Arts fundado por Edsel Ford, hijo del fundador de la Ford Motor Company.

A mediados de abril de 1932, Siqueiros llegó a Los Ángeles.<sup>35</sup> El joven artista profesaba un ferviente compromiso al Partido Comunista a pesar de que fuera declarado criminal en México en 1925, lo que provocó su encarcelamiento, seguido de un año de exilio doméstico en el pueblo de Taxco, donde conoció al cineasta ruso Sergei Eisenstein, quien por entonces trabajaba en su película *¡Qué Viva México!* El papel de Siqueiros en la revolución y su amistad con Eisenstein lo convirtieron en una figura idolatrada en Los Ángeles. Como diría más tarde el artista Reuben Kadish: “La llegada de Siqueiros a Los Ángeles significó tanto en aquel entonces como la de los surrealistas a Nueva York en los años 40”.<sup>36</sup> Tras la buena recepción de su obra en las exposiciones en

la librería/galería de arte de Jake Zeitlin y la galería de Earl Stendahl en el Ambassador Hotel, Siqueiros comenzó a enseñar un curso sobre la historia de la pintura mural en Europa y México en el Chouinard Art Institute. Un mes más tarde, recibió permiso para completar el curso invitando sus estudiantes a ayudarlo a pintar un mural de aproximadamente 7 × 6 m en una pared del patio de esculturas al aire libre de la escuela. Para el momento en que comenzó a pintarlo a mediados de junio, su clase se había extendido para incluir, además de los diez artistas profesionales iniciales, a estudiantes de arte que conformarían el núcleo de lo que llamaría el “Bloque de muralistas”, entre los que se encontraban tres de los amigos de la secundaria de Jackson Pollock —Kadish, Harold Lehman y Philip Guston (en esa época Goldstein)—, su medio hermano Sande McCoy, así como Dean Cromwell, Paul Sample, Myer Schaffer y Luis Arenal, un estudiante de arte y político mexicano radical que vivía en Los Ángeles y con cuya hermana Siqueiros se casaría más tarde. El desafío de pintar al aire libre sobre una pared, cuya sección superior se veía desde los coches que pasaban, llevó a Siqueiros a experimentar con nuevos materiales y tecnologías: cemento impermeable, aerógrafos, pistolas de pintura, sopletes y proyecciones fotográficas. El resultado, *Encuentro en la calle* (p. 189, fig. 1), representaba, con un tamaño que era el doble del natural, la figura de un sindicalista apasionado de camisa roja dirigiéndose a un público que incluía a un hombre afroamericano y una mujer blanca, ambos sosteniendo a un niño, además de una hilera conformada por obreros de la construcción de varias razas sentados sobre un andamio y mirando desde arriba. El crítico del *L.A. Times* Arthur Millier lo proclamó “la primera ola del tan anticipado movimiento del fresco” en Los Ángeles, y ochocientas personas asistieron a su inauguración el 7 de julio, durante la cual Siqueiros exhortó a los artistas a expresar “la ideología revolucionaria del proletariado”.<sup>37</sup> Sin embargo, hacia mediados de la década de 1930, el mural había desaparecido, después de haber sido cubierto con yeso y otros materiales de construcción tras ser arruinado por las inclemencias del tiempo.<sup>38</sup>

F. K. Ferez, director del Plaza Art Center de Olvera Street en el centro de Los Ángeles, había conocido a Siqueiros por medio del John Reed Club.<sup>39</sup> Simpatizante de los ideales políticos de Siqueiros, había concebido la idea de que el artista pintara un mural al aire libre en el Italian Hall, sede del centro. Olvera Street, que incluía el sitio original donde se había fundado el Pueblo de Los Ángeles en 1781, había sido renovada recientemente para crear un “mercado mexicano” tradicional gracias a una campaña cívica iniciada por Christine Sterling, miembro de la alta sociedad angloamericana que imaginaba la vida en Los Ángeles, cuando California todavía pertenecía a México, como una “existencia casi ideal” llena de “romance y verdadera felicidad”.<sup>40</sup> A mediados de agosto, Ferez convenció a Sterling de encargarle a Siqueiros pintar un mural sobre el tema de la “América tropical” sobre la pared de 25 m de largo del techo del Italian Hall que daba a Olvera Street. Al haber leído acerca del mural que Rivera había pintado

en la Bolsa del Pacífico, Sterling aparentemente esperaba que Siqueiros pintara una imagen de “un continente de hombres felices, rodeados por palmeras”.<sup>41</sup> En su lugar, trabajando de noche con un “Bloque” ampliado de más de treinta artistas, Siqueiros diseñó una composición con una figura de un mexicano crucificado en una doble cruz frente a un templo maya derruido y casi cubierto por una impenetrable jungla tropical, lo que sirvió como una condena visual estridente de la explotación de los pueblos indígenas mexicanos por parte de la clase gobernante del país y de los imperialistas estadounidenses. El mensaje del mural se veía reforzado por los revolucionarios armados representados a poca distancia, quienes parecen apuntar al águila americana posada sobre la cabeza de la víctima. Según informó Lorser Feitelson, prominente pintor postsurrealista de Los Ángeles y mentor temprano de Guston, Kadish y Pollock: “la reacción en el mundo del arte fue maravillosa... [el mural] ¡Tenía agallas! Hacía que todo lo de esa época pareciera ilustración para caja de caramelos. Muchos de los artistas dijeron, ‘¡Dios mío! Este vocabulario es maravilloso’”.<sup>42</sup> Pero la contradicción entre la denuncia de Siqueiros en *América tropical* y la visión mítica del pasado mexicano de California que Sterling buscaba conmemorar forzó a Ferenz a blanquear la parte del mural que se veía desde la calle poco después de su inauguración el 9 de octubre y, dos años más tarde, a pintar sobre toda la imagen.

La inestabilidad económica de Siqueiros llevó al director de cine vanguardista Dudley Murphy, mejor conocido por su colaboración en 1924 con Fernand Léger en la película *Ballet Mécanique*, a organizar una muestra privada de la obra de Siqueiros de tres días de duración en su casa de Pacific Palisades. Como agradecimiento por las diez pinturas que se vendieron, Siqueiros pintó un mural de tres secciones en el patio cubierto del director, con la ayuda de Kadish, Arenal, Guston y Fletcher Martin, un nuevo integrante del Bloque de muralistas.<sup>43</sup> Titulado *Retrato del México actual*, el mural representa el periodo que se vivió en México después de que Calles abandonara la presidencia, pero mantuviera el control a través de los presidentes títeres que le sucedieron. Durante el llamado *Maximato*, Calles ilegalizó el Partido Comunista, prohibió las huelgas y limitó la redistribución de tierras. En su

mural, Siqueiros apuntó directamente a la corrupción del expresidente y a su alianza con los intereses de las corporaciones estadounidenses presentándolo como un bandido armado sin máscara con bolsas de dinero a sus pies y flanqueado, a un lado, por una mujer pobre y su niño y, al otro, por cadáveres y un retrato del financiero estadounidense J. P. Morgan. Solamente la imagen de un soldado revolucionario desarmado en una pared adyacente ofrecía una suerte de esperanza, simbolizando para el artista la “lucha restauradora por un nuevo orden social”.<sup>44</sup>

Siqueiros fue deportado a finales de noviembre cuando venció su visa, pero el ejemplo que sentó de utilizar el arte para denunciar las prácticas laborales explotadoras, el imperialismo económico y lo que él llamó la “política antidemocrática de la discriminación racial” continuaron resonando en Los Ángeles.<sup>45</sup> En febrero de 1933, el John Reed Club de Hollywood anunció una exposición en apoyo a “los chicos de Scottsboro”, los nueve adolescentes afroamericanos falsamente acusados de violar a dos mujeres blancas en un tren en Alabama en 1931 y condenados a muerte por ello. Utilizando las técnicas que les había enseñado Siqueiros, Lehman, Kadish, Guston y Arenal crearon murales portátiles sobre cemento representando linchamientos y otras atrocidades perpetradas contra los afroamericanos. La noche antes de la inauguración de la muestra, la policía de Los Ángeles asaltó la exposición y destruyó los murales con balas, tuberías de plomo y culatas de rifles. Sin dejarse intimidar, Guston y Kadish continuaron creando murales de gran carga política. Enviaron por correo una fotografía de un mural que habían pintado para el centro de la Alianza de los Trabajadores, que contenía imágenes de Lenin, Marx y las primeras líneas del *Manifiesto Comunista* a Siqueiros, quien prometió ayudarles a obtener un encargo mural en México. En julio, los dos artistas, junto con su amigo Jules Langsner, ya se encontraban en la ciudad de Morelia, en el centro de México, pintando un mural en el patio de dos pisos del Museo Michoacano de la universidad local, que también contenía murales de las artistas estadounidenses Marion y Grace Greenwood y Ryah Ludins. Siqueiros se mantuvo en contacto con Guston y Kadish durante su estadía, enviándoles una fotografía del mural que acababa de completar en Buenos



David Alfaro Siqueiros, *América tropical*, 1932. Fresco aplicado con pistola de aire sobre cemento, 18 × 82 pies (5,5 × 25 m). Italian Hall, Monumento histórico de El Pueblo de Los Ángeles. © 2020 Artists Rights Society (ARS), Nueva York / SOMAAP, Ciudad de México. Fotografía © Thomas Hartman, IQ Magic. Fotografía compuesta por James Jackson



Diego Rivera, Panel inferior de *La industria de Detroit*, Pared norte, 1932–33. Fresco, 17 pies 8½ pulg. × 45 pies (5,4 × 13 m). Detroit Institute of Arts; donación de Edsel B. Ford 33.10.N. © 2020 Banco de México Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo, México, D.F. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York

Aires. Los estadounidenses rindieron tributo a su mentor incorporando el dramático escorzo generado de ese mural de figuras monumentales, las yuxtaposiciones evocadoras y las perspectivas multiangulares de aquel mural en su propio mural de Morelia, titulado *La lucha contra el terrorismo (La lucha contra la guerra y el fascismo)*.

Mientras Siqueiros estaba en Los Ángeles —de abril a noviembre de 1932—, Rivera estaba ocupado en Detroit trabajando en un ciclo mural en el patio del Detroit Institute of Arts, que en gran medida presentaría una celebración de la industria estadounidense moderna, una industria que no había sido afectada por la Depresión, incluso cuando la crisis económica había precipitado una huelga de hambre por parte de más de tres mil habitantes de Detroit contra Ford Motor Company el mes anterior a la llegada del artista. En su mural, Rivera rindió homenaje a las industrias farmacéutica, médica y química de Detroit, pero fueron los lazos entre la ciudad y Ford los que tuvieron protagonismo, particularmente la producción de su nuevo modelo V-8 en la enorme planta River Rouge de la compañía. Rivera había diseñado el mural temáticamente para poner de relieve la relación entre la industria moderna y la naturaleza, con un énfasis adicional en la integración racial. Cuatro inmensos desnudos alegóricos, que simbolizan las cuatro razas más importantes del mundo, adornan las secciones superiores del mural, bajo las cuales Rivera representó las materias primas utilizadas para fabricación de automóviles. El artista dedicó las dos paredes principales del patio a la producción del Ford V-8, presentando las tuberías onduladas y las formas redondeadas de la maquinaria de la fábrica como equivalentes de los ritmos fluidos de la naturaleza. Dominando la pared sur se encontraba la inmensa prensa de estampado de la fábrica, cuya imagen Rivera fusionó con la de Coatlicue, la diosa madre-tierra azteca de la creación y la destrucción. En las esquinas superiores de las paredes norte y oeste, el artista abordó las posibilidades de la ciencia moderna para beneficiar o dañar a la humanidad mediante imágenes de la vacunación, los aviones de pasajeros y una paloma

contrapuestas a imágenes de bombas, gas venenoso y un halcón. Pero, al hacer referencia a Coatlicue, fue aún más allá, condensando visualmente en una sola imagen el poder de la tecnología para hacer el bien o el mal. El mensaje pasó desapercibido para la mayoría de los espectadores, quienes interpretaron el mural como una celebración del papel positivo que desempeña la tecnología en la sociedad. La crítica más significativa de *La industria de Detroit* surgió en relación a la escena de vacunación, cuya semejanza con la Sagrada Familia provocó ataques por parte del reverendo local Ralph Higgins y del cura católico Charles Coughlin, uno de los primeros líderes religiosos en utilizar la radio para llegar a las masas. La polémica llevó a cientos de miles de personas a ver el mural en persona y animó aún más a buscar su reproducción. Los artistas que trabajaban en murales patrocinados por el gobierno durante la Depresión se verían profundamente influenciados por la temática y el estilo lleno de figuras de este mural. Para Marvin Beerbohm y William Gropper, que se encontraban trabajando en encargos de murales en Detroit para la Administración del Progreso de Obras (WPA, en inglés), su proximidad al mural de Rivera sería decisiva.

En enero de 1932, antes de que Rivera llegara a Detroit, estallaron protestas tras correrse la noticia de que tanto a él como al artista español José María Sert se les habían asignado encargos para pintar murales en el Rockefeller Center, cuyos primeros edificios abrirían, según lo programado, al año siguiente. Mientras que la oposición que enfrentó Rivera por sus encargos de San Francisco se debió a sus ideas marxistas, en Nueva York el escándalo tuvo que ver con el hecho de que se asignaran encargos de semejante magnitud a dos extranjeros mientras los artistas estadounidenses luchaban por sobrevivir la Depresión. El artista John Sloan, presidente de la Liga de Estudiantes de Arte, lideró el ataque publicando una carta formal de protesta en el *Brooklyn Eagle*.<sup>46</sup> Para apaciguar las hostilidades, el Comité Asesor Junior del Museum of Modern Art, presidido por Nelson Rockefeller, anunció que patrocinaría una exposición de diseño

para murales creados por artistas estadounidenses sobre el tema del “mundo de la posguerra”. Aunque la exposición nunca se promocionó como una audición para el Rockefeller Center, fue así como se percibió, lo cual fue un desastre. El curador Lincoln Kirstein pidió a cada uno de los sesenta y cinco artistas seleccionados que presentaran una pintura a gran escala y tres estudios a pequeña escala y les dio sólo diez semanas para prepararlos; las obras presentadas fueron, en gran medida, decepcionantes. Cuando se inauguró la exposición el 8 de mayo, los críticos desprestigliaron las obras calificándolas de “incoherentes”, “ineptas” y cosas peores; además, el presidente del MoMA Conger Goodyear exigió que se retiraran los murales de Gropper, Ben Shahn y Hugo Gellert debido a su supuesto contenido comunista. Los demás artistas incluidos en la exposición, al mando de Reginald Marsh, se rebelaron y amenazaron con retirar sus obras de la muestra. Frente a semejante pesadilla en materia de relaciones públicas, el museo permitió que las obras permanecieran expuestas. Esta lección no pasó desapercibida para Shahn, quien desempeñaría un papel central en la polémica sobre el mural de Rivera en el Rockefeller Center que se desataría al año siguiente. Un respeto profesional mutuo y una fluidez en francés compartida caracterizaba la relación entre ambos artistas. Rivera escribió elogiosamente sobre la serie Sacco y Vanzetti de Shahn en 1932 y fue autor del prólogo de la exposición de Shahn en la Downtown Gallery en 1933, dedicada a Tom Mooney, el líder sindical de San Francisco que fuera injustamente condenado de un bombardeo.<sup>47</sup> Por su parte, Shahn se vio fuertemente influenciado por las composiciones densamente pobladas de Rivera, sus figuras representadas minuciosamente y su uso de pintura negra como fondo.

A pesar del fiasco del MoMA, la Rockefeller Corporation terminaría encargando a más de 20 artistas estadounidenses la creación de pinturas y esculturas que serían dispersadas por su complejo de catorce edificios, si bien sus encargos más prestigiosos —los de la planta baja del edificio de cincuenta pisos del RCA— serían para Rivera, Sert y el muralista británico Frank Brangwyn. El encargo de Rivera era retratar a “un hombre en la encrucijada, indeciso pero lleno de optimismo por un futuro mejor”, un tema que reflejaba la concepción de la tecnología que tenía John D. Rockefeller Jr. como una herramienta que permitiría la emancipación material y espiritual de la humanidad. El bosquejo de Rivera, aprobado por el arquitecto del edificio Raymond Hood en enero de 1933, no contenía imágenes políticas controvertidas. Sin embargo, cuando Rivera comenzó a pintar dos meses más tarde, fortaleció la composición convirtiéndola en una dicotomía entre la sociedad capitalista, violenta y sibarita, y la sociedad comunista utópica. Durante el primer mes, nadie se opuso, incluido Nelson Rockefeller, quien observaba el progreso del mural casi a diario. No obstante, hacia finales de abril, Rivera ya enfrentaba reacciones negativas de dos frentes opuestos: un escandaloso titular de portada en el periódico conservador *World-Telegram* —“Rivera perpetúa escenas comunistas en las paredes del RCA y Rockefeller Jr. paga la

factura”—, seguido a los tres días por una mordaz denuncia en la prensa comunista que condenaba las alianzas del artista con los capitalistas estadounidenses.<sup>48</sup> Herido por esta última, Rivera pidió a sus ayudantes que le trajeran una fotografía de Vladimir Lenin, cuyo retrato pintó en el mural del RCA tomado de la mano con un soldado, un trabajador industrial y un granjero. Aprovechando sus habilidades diplomáticas, que más tarde le serían útiles durante sus cuatro mandatos como gobernador de Nueva York, Nelson Rockefeller le pidió amablemente a Rivera que eliminara el retrato. El artista se negó, probablemente por su deseo de recibir la aprobación de los comunistas y por miedo a la amenaza de Shahn de organizar una huelga de ayudantes si Rivera alteraba o eliminaba la imagen. El 9 de mayo, el mural fue cubierto. La noticia de su censura salió en primera plana en periódicos de todo el país y, en un principio, pareció reiterar la polémica del MoMA, ya que los grupos artísticos que participarían en la próxima exposición de la Municipal Art Gallery, que se llevaría a cabo en el edificio del RCA, amenazaron con retirar sus obras en protesta.<sup>49</sup> Sin embargo, a las dos semanas, la resistencia de los artistas se desplomó. Sumado al fracaso de la política suicida de Rivera con los Rockefeller, la General Motors canceló un contrato que tenía con el artista para pintar un fresco en el pabellón de la compañía en la Exposición Universal de Chicago de 1933.

Bertram Wolfe había seguido de cerca la polémica Rivera-Rockefeller. Destacado escritor y futuro biógrafo tanto de Rivera como de León Trotsky, Wolfe había conocido al artista en México, cuando visitó el país a principios de la década de 1920 a pedido del Partido Comunista estadounidense para poner orden a la rama mexicana del partido. En 1929, estableció lo que se conocería como la Escuela de Trabajadores cerca de Union Square, un centro de formación para trabajadores afiliados al grupo comunista disidente que había conformado con Jay Lovestone aquel mismo año. Hacia 1933, la escuela se había trasladado al tercer piso de un edificio deteriorado en East 12th Street. Wolfe ofreció aquel espacio de techos bajos a Rivera, quien utilizó el pago de los Rockefeller para pintar una épica de la historia estadounidense, desde la época colonial al presente, en veintidós paneles al fresco portátiles. Los ayudantes de Rivera del proyecto Rockefeller —Shahn, Lucienne Bloch, Clifford Wight, Stephen Dimitroff, Seymour Fogel e Hideo Benjamin Noda— se unieron al proyecto. Conforme a la lectura marxista que Wolfe hacía de la historia estadounidense, Rivera puso de relieve la lucha de clases y la violencia del país contra los afroamericanos. En lugar de crear bocetos del natural, trabajó con libros que Wolfe le trajo y que mantuvo consigo en los andamios como fuente de donde extraer la aglomeración de retratos del mural. Si bien algunos críticos aclamaron la obra *Retrato de América* de Rivera, otros compararon desfavorablemente su composición congestionada con carteles de propaganda que el público no podía entender sin una guía.<sup>50</sup> Rivera terminó el proyecto a mediados de diciembre de 1933 y regresó a México.<sup>51</sup> El 9 de febrero de 1934 le llegó la noticia de que el mural del Rockefeller



Diego Rivera, *El hombre controlador del universo*, 1934. Fresco, 15 pies 9 pulg. × 37 pies 6 pulg. (4,8 × 11,4 m). Palacio de Bellas Artes, INBAL, Ciudad de México. © 2020 Banco de México Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo, México, D.F. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York Reproducción autorizada por el El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2020

Center había sido destruido. En represalia, pintó una versión modificada de aquel mural, titulada *El hombre controlador del universo*, en el recientemente renovado Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

El 9 de mayo de 1933 —el mismo día que se cubrió el mural del RCA de Rivera—, el artista George Biddle, un amigo aristócrata de Franklin Delano Roosevelt que había pasado tiempo con Rivera en México, le escribió al recién investido trigésimo segundo presidente de los Estados Unidos: “Los artistas mexicanos han producido la mayor escuela nacional de pintura mural desde el Renacimiento italiano. Diego Rivera me dice que sólo fue posible porque Obregón permitió a los artistas mexicanos trabajar por salarios de plomeros para expresar en las paredes de los edificios oficiales los ideales sociales de la Revolución mexicana. Los artistas más jóvenes de Estados Unidos son conscientes como nunca lo han sido de la revolución social que nuestro país y nuestra civilización experimentan; y estarían deseosos de expresar estos ideales en una forma artística permanente si contaran con la colaboración del gobierno”.<sup>52</sup>

La idea de que el gobierno podía emplear artistas para volver a unir a una sociedad fracturada en torno a un conjunto de ideales sociales captó el interés de Roosevelt, que había tomado el poder prometiendo estabilizar un país cuya fe en los ideales fundacionales estadounidenses había quedado hecha añicos tras la Depresión. Roosevelt entregó la carta de Biddle al Departamento del Tesoro, que supervisaba la construcción de edificios públicos y la adquisición de obras de arte para decorarlos. Aquel mes de diciembre, siguiendo el ejemplo de Obregón, el departamento lanzó el efímero Proyecto de Obras de Arte Públicas (PWAP, en inglés) bajo la dirección de Edward Bruce, un artista que por entonces trabajaba como abogado dentro del Departamento del Tesoro. Un año más tarde, el gobierno de Roosevelt creó el Proyecto de Arte Federal

(FAP, en inglés) de la Administración del Progreso de Obras (WPA), supervisado por Holger Cahill, historiador del arte y curador, y la División de Pintura y Escultura del Departamento del Tesoro, nuevamente al mando de Bruce. Ambos creían en el papel social que desempeña el arte, y su deseo de integrar las artes a la vida cotidiana del público se hacía eco de la ideología de los muralistas mexicanos. Justo cuando Siqueiros había renunciado a la pintura de caballete para mecenas privados en favor de las obras de arte público monumentales, y a la vez que Orozco exaltaba la pintura mural porque no podía “ser objeto de lucro personal” ni “ser escondida para el beneficio de unos cuantos privilegiados”, también Cahill y Bruce buscaban “eliminar el esnobismo del arte y hacer de él parte del pan de cada día del ciudadano común”, como afirmara Bruce.<sup>53</sup> Aunque la FAP era más pluralista y permisiva que la División y tenía un alcance que abarcaba más que encargo de murales, Cahill coincidía con Bruce en su rechazo de un arte de cuyos “misterios autocomunicados” fueran entendidos solo por una élite, para favorecer un arte que fuera accesible y democrático y que perteneciera a las masas.<sup>54</sup>

Antes del lanzamiento de los programas artísticos del Nuevo Trato, los partidarios más vehementes del esfuerzo populista por integrar el arte a la estructura de la vida social cotidiana fueron los regionalistas estadounidenses. Paradójicamente, dada su estética conservadora y su predilección por un pasado nacional nostálgico arraigado en las tradiciones anglosajonas, los portavoces principales del movimiento defendieron el muralismo mexicano. El crítico Thomas Craven aclamó a los muralistas considerándolos “precursores de un nuevo arte en el mundo moderno [que] no estará dedicado a los caprichos de los coleccionistas ricos ni a la atención académica de los especialistas, sino a las necesidades de grandes grupos de personas que, durante mucho tiempo, no se han interesado por el arte porque el arte no se ha interesado por ellos”.<sup>55</sup> Asimismo, Thomas Hart



Grace Greenwood, *La minería* (detalle), 1935–36. Fresco. Mercado Abelardo L. Rodríguez, Ciudad de México.  
© Herederos de Grace Greenwood, imagen © Bob Schalkwijk

Benton, el practicante más famoso del regionalismo, alabó el arte de los muralistas mexicanos por “correspond[erse] a la perfección con lo que yo tenía en mente para el arte en los Estados Unidos”.<sup>56</sup> Para él, su obra “era el único gran arte de nuestros tiempos... El movimiento mexicano y el americanista fueron los dos únicos de este siglo en hacer un esfuerzo genuino por arrebatar al arte su privatismo y traerlo de vuelta a un lugar significativo en la sociedad occidental”.<sup>57</sup> Con el tiempo, la adopción del marxismo por parte de los artistas mexicanos alienaría a ambos hombres, quienes sostendrían que era “tan inútil intentar crear arte norteamericano imitando a los mexicanos como lo era imitando a los franceses”.<sup>58</sup> Sin embargo, a principios de la década de 1930, veían en el muralismo mexicano un aliado con el regionalismo en tanto que volvía a poner al público en contacto con el arte y “avergonzaba los esfuerzos combinados de los europeos modernos”.<sup>59</sup>

Con un tercio de la mano de obra estadounidense desempleada y sequías que devastaban las granjas del Medio Oeste, los murales de la FAP y la División debían reafirmar a los estadounidenses su capacidad para soportar y triunfar. Más que nunca, como afirmara el novelista John Dos Passos, el país necesitaba saber “sobre qué tipo de tierra se han parado otros hombres, de generaciones anteriores a la nuestra”.<sup>60</sup> Años antes, el crítico literario Van Wyck Brooks había hecho un llamamiento a los escritores para que se *inventaran* un pasado que fuera “utilizable” para el presente.<sup>61</sup> Los directores de la FAP y la División pidieron a los muralistas que hicieran precisamente eso: visualizar un pasado —y un presente— justo y próspero que brindara a la nación una sensación de optimismo acerca del futuro. No es sorprendente que la mayoría de los murales patrocinados por el gobierno fueran inspiradores, especialmente los de la División, que Bruce esperaba que hicieran “sentir cómodos [a los estadounidenses] acerca de Estados Unidos”.<sup>62</sup> Artistas estadounidenses de todo el país y de todo el espectro

político respondieron utilizando escenas de la vida cotidiana, pasada y presente, como fuente de fortaleza nacional, a menudo arraigada en valores asociados con fuertes lazos familiares y comunitarios. Dado que el estilo neoclásico y la temática helenística alegórica de los murales tempranos se consideraban arcanos, los artistas estadounidenses tomaron como ejemplo a los muralistas mexicanos. “A través de las enseñanzas de nuestros maestros mexicanos, nos hemos percatado del alcance y plenitud del “alma” de nuestro medio ambiente”, declaró el pintor de Chicago Mitchell Siporin. “Nos hemos dado cuenta de la posibilidad de aplicar el modernismo a la creación de un arte épico socialmente relevante a nuestro país y nuestra época”.<sup>63</sup>

Sin embargo, para los artistas de izquierda en los Estados Unidos, los encargos de murales patrocinados por el gobierno federal ofrecían pocas oportunidades de desarrollar una temática socialista de una manera tan abierta y apasionada como lo hacían sus colegas mexicanos, debido al proceso de aprobación del gobierno estadounidense, que reflejaba las sospechas de que un gran sector de la sociedad estadounidense era comunista. En marcado contraste, el gobierno mexicano abiertamente recibía el contenido marxista como una manera de reafirmar su legitimidad a pesar de lo que muchos sentían era una traición a la revolución. Para aquellos artistas estadounidenses contratados por el gobierno mexicano, dicha libertad era emocionante. Paul Strand, por ejemplo, filmó una película con el auspicio de la Secretaría de Educación mexicana que abordaba la lucha de una comunidad pesquera pobre de Veracruz, que había logrado sindicalizarse para combatir la injusticia económica y social. *Redes*, como se tituló en español, se estrenó con gran éxito en 1936, seguida de una proyección exitosa en los Estados Unidos bajo el título *The Wave*. Una tolerancia semejante para la temática socialista caracterizó a los murales encargados para el gran mercado Abelardo L. Rodríguez, recién construido en Ciudad de México. Rivera fue



Philip Evergood, *Tragedia americana*, 1937. Óleo sobre lienzo, 29½ × 39½ pulg. (74,9 × 100,3 cm).  
Harvey y Harvey-Ann Ross

el director técnico del proyecto y su tarea era aconsejar a los artistas y aprobar sus bosquejos finales; sin embargo, el equipo fue reunido y supervisado por el artista Paul Stevenson, quien había nacido en los Estados Unidos y se había asentado de manera permanente en México en 1924, donde se había unido al Sindicato y había cambiado su nombre a Pablo O'Higgins. De los diez artistas que participaron del proyecto, cuatro eran estadounidenses: O'Higgins, Marion y Grace Greenwood, e Isamu Noguchi. Con la excepción de las Greenwood y Noguchi, todos los demás artistas mexicanos habían sido ayudantes de Rivera. O'Higgins los exhortó a "enfaticar las condiciones *locales*, la *lucha efectiva* y la realidad actual de la explotación, la miseria y el atraso social". "Pongan reclamos inmediatos en los murales, y sin alegorías si es posible".<sup>64</sup> Las hermanas Greenwood acataron sus órdenes y adoptaron el estilo de montaje y los múltiples puntos de fuga de Rivera para plasmar las injusticias socioeconómicas padecidas por los trabajadores agrícolas y mineros. El mensaje marxista de las artistas se vio enfatizado por el llamamiento unificador que Marion pintó en la unión de ambos murales: "*Trabajadores del mundo, únense*". La obra de Noguchi, un relieve de cemento y ladrillo tallado de 22 m de largo titulado *La historia vista desde México en 1936* compartía ese mismo propósito socialista contrastando las oscuras fuerzas de la guerra, el fascismo y el capitalismo, a la derecha, con los beneficios de la ciencia, la agricultura y la cooperación proletaria, a la izquierda. Según lo describió Noguchi: "Había guerra, crímenes de la Iglesia y trabajadores triunfantes. Sin embargo, el futuro parecía brillar en la figura de un niño indígena, que observa la ecuación para la energía de Einstein".<sup>65</sup> El contenido decididamente político de estos murales no aparecía en absoluto en los murales de la FAP y la División, que eran sometidos a un escrutinio exhaustivo para eliminar cualquier sugerencia a ideas "antiestadounidenses", comunistas u otras imágenes polémicas. Shahn, por ejemplo, evitó que se destruyera su mural en la oficina de correos del Bronx cambiando un poema de Walt Whitman, que los pastores locales consideraban antirreligioso, por uno inofensivo; sin embargo, no pudo evitar que el diseño para mural que presentó junto a Lou Bloch para la isla Rikers de Nueva York fuera rechazado por las autoridades por no ser lo suficientemente inspirador. Una suerte similar corrió *Rescate en la mina* de Fletcher, destinado a la oficina de correos de la comunidad minera de Kellogg, Idaho. Otros murales, como los diez paneles de Edward Millman sobre la lucha de destacadas mujeres estadounidenses para una escuela secundaria de Chicago, fueron blanqueados tras su finalización debido a su contenido. Sin embargo, fuera de la esfera del patrocinio federal, una infinidad de artistas estadounidenses aprovecharon la estrategia de los muralistas mexicanos de infundir su arte con contenido sociopolítico para catalizar un cambio, con *New Masses* y el John Reed Clubs que funcionaban como epicentros de sus actividades. Acatando la exhortación de Lenin de que el arte debía estar "impregnad[o] del espíritu de la lucha de clases del

proletariado", los miembros del John Reed Clubs prometieron abandonar "la traicionera ilusión de que el arte puede existir por el arte mismo o de que el artista puede permanecer alejado de los conflictos históricos en los cuales todos los hombres deben tomar partido".<sup>66</sup> Aunque los muralistas mexicanos no eran miembros oficiales de los John Reed Clubs, participaban de exposiciones patrocinada por el club y sus obras e ideas recibían amplia cobertura en *New Masses*. Como resultado, los artistas afiliados con estas organizaciones —como William Gropper, Seymour Fogel, Philip Evergood, Jacob Burck, Joe Jones, Anton Refregier, Harry Gottlieb, Eitaro Ishigaki y Hugo Gellert— crearon litografías, pinturas de caballete y murales "bajo la influencia de Orozco, Rivera y Siqueiros", según afirmó el miembro del John Reed Club Raphael Soyer.<sup>67</sup> Incluso la prensa tradicional reconoció su influencia. Según publicó *Art Digest*: "La protesta social es algo que los artistas estadounidenses no 'copiaron' de los franceses (para un francés el arte es una vía de escape, no un recordatorio de los defectos de su vida nacional). Vino del sur, de más allá del río Bravo".<sup>68</sup> La explotación capitalista de los trabajadores, la brutalidad policial y la injusticia racial fueron algunos de los temas abordados por los artistas estadounidenses durante esta época, siendo la injusticia racial de particular importancia tras el caso Scottsboro y dada la persistencia de los linchamientos. A principios de 1935, el John Reed Club de Nueva York y la Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color (NAACP, en inglés) organizaron, cada una por su parte, exposiciones que tenían por objetivo aumentar la conciencia pública sobre a práctica del linchamiento para que las leyes contra el linchamiento presentadas en el Congreso ganaran más apoyo. Cuando no se aprobaron dichas leyes, la urgencia de este problema se intensificó.

El impacto que tuvieron los muralistas mexicanos sobre la obra de los artistas afroamericanos se extendió mucho más allá de la cuestión de la violencia racial. Al igual que los artistas mexicanos habían creado una narrativa nacional redentora utilizando sujetos y temas mexicanos, así también lo hicieron los artistas afroamericanos, que forjaron un arte único a partir de su propia historia de opresión racial y resistencia, así como de sus contribuciones a la vida nacional. "El arte debe ser una parte integral de la lucha", afirmó Charles White, expresando un sentimiento compartido por muchos artistas. "No puede simplemente reflejar lo que está ocurriendo... Debe aliarse con las fuerzas de la liberación".<sup>69</sup> La formación de White, que le permitió conocer la obra de los muralistas, tuvo lugar a principios de la década de 1930 en Chicago gracias a Millman y Siporin, dos artistas que habían trabajado con Rivera en México. Luego White afirmaría que no fue hasta 1946 que tuvo esta introducción, declarando que fue a través de su propio encuentro en México con artistas que estaban "trabajando para crear un arte sobre el pueblo y para el pueblo" que pudo "esclarecer la dirección en la que [él] quería avanzar". No obstante, es claro que su contacto con el muralismo mexicano una década antes había informado sus objetivos y técnicas, como lo demuestran

sus obras *El progreso de los afroamericanos: Cinco grandes afroamericanos* y *La contribución de los afroamericanos a la democracia de Estados Unidos*.<sup>70</sup> White no fue el único artista afroamericano en relacionarse directamente con los muralistas. Hale Woodruff, por ejemplo, estudió en México con Rivera en 1934, mientras que otros como Charles Alston y Aaron Douglas conocieron el arte de los muralistas a través de su trabajo en los proyectos murales de Estados Unidos. “Orozco y Rivera ejercieron una tremenda influencia en todos los artistas, ya fueran blancos o negros, de este país”, recordó más tarde Alston. “Yo participé de un proyecto mural, por lo que era particularmente consciente de [su existencia]”.<sup>71</sup> Jacob Lawrence, que era demasiado joven para participar del proyecto, conoció a los muralistas, en particular a Orozco, por medio de Alston y del libro *Men of Art* (1931) de Thomas Craven. Haciendo un repaso de su carrera, atribuyó a Orozco el haber inspirado sus propias ambiciones y estilo, en particular su uso de las diagonales y la estructura arquitectónica.<sup>72</sup>

De los tres muralistas mexicanos, Orozco fue el más reticente a representar eventos contemporáneos en su arte, prefiriendo en su lugar evocar la atemporalidad de la fluctuación humana entre la ignorancia y el progreso, así como el pathos de la condición humana personificada en el mito. En su tercer y más ambicioso mural en los Estados Unidos, *La épica de la civilización americana*, creado para la sala de lectura reservada de la biblioteca Baker de Dartmouth College entre mayo de 1932 y febrero de 1934, retomó el arquetipo del héroe mártir que se sacrifica por el bien de la ilustración y liberación de la humanidad. Orozco dividió el mural en dos secuencias cronológicas: la primera representa el mundo prehispánico, que abarca desde la antigua migración de los pueblos indígenas, pasando por el ritual azteca del sacrificio humano, hasta la llegada de la deidad de la ilustración Quetzalcóatl y su posterior rechazo por la humanidad; la segunda secuencia muestra la llegada de Cortés y una

visión catastrófica de la cultura posterior, caracterizada por la mecanización, la conformidad social, la avaricia capitalista, el militarismo y el aprendizaje académico estéril. El desvelamiento del mural el 13 de febrero de 1934, un momento que debería haber sido triunfal para Orozco, terminó siendo eclipsado por la destrucción del mural de Rivera en el Rockefeller Center pocos días antes. Pero con tiempo el mural de Orozco ganó fuerza en círculos artísticos y una infinidad de artistas se dirigieron a Dartmouth para experimentar personalmente su energía volcánica y la angustia y agitación de su iconografía. Pollock emprendió su viaje en el verano de 1936, con su medio hermano Sande McCoy, así como Guston y Kadish, que se había mudado a Nueva York a finales del año anterior. La experiencia de la obra provocó una resonancia profunda en Pollock por lo que el crítico de arte guatemalteco Luis Cardoza y Aragón llamó “la amargura desolada de Orozco, acaso sin ninguna esperanza, derivada del choque de su anhelo con la realidad”.<sup>73</sup> Poco después de ver el mural, comenzó a canalizar la pincelada expresionista y visceral de Orozco, sus intensos tonos tierra y sus atormentadas y desmembradas figuras en un vocabulario personal de “exceso carnal” y trauma psíquico.<sup>74</sup>

La obra de Orozco ejerció influencia sobre Pollock al mismo tiempo que el artista estadounidense entablaba su relación tan personal con Siqueiros, que había visitado Nueva York a mediados de febrero de 1936, junto a Orozco y otros artistas mexicanos, como parte de la delegación del país para el Congreso de Artistas Americanos. Esta conferencia, de tres días se había formado el año anterior con el objetivo de luchar contra la guerra y el fascismo y defender los derechos de los artistas y su seguridad económica. Cuatro años antes, Pollock había visto el mural *Encuentro en la calle* de Siqueiros en una visita veraniega a Los Ángeles, pero no le había impresionado demasiado.



Charles White, *El progreso de los afroamericanos: Cinco grandes afroamericanos*, 1939–40. Óleo sobre lienzo, 60 × 155 pulg. (152,4 × 393,7 cm). Galería de arte de la Howard University, Washington, D.C. © Archivos Charles White

“Orozco es el *verdadero* artista y su Prometeo es lo que realmente debemos admirar”, le había dicho a Kadish.<sup>75</sup> Sin embargo, cuando Siqueiros abrió su Taller Experimental en West 14th Street poco después de la finalización del congreso, Pollock fue uno de los primeros artistas en unirse, junto con McCoy y Harold Lehman. De acuerdo con la creencia de Siqueiros de que “el problema fundamental del arte revolucionario es un problema técnico”, el taller tenía dos objetivos: crear obras de arte temporales para eventos políticos y servir como un laboratorio para la experimentación con materiales industriales y técnicas modernas.<sup>76</sup>

Pollock participó en el primer proyecto colectivo del taller: una carroza policromada monumental para el desfile de la Fiesta del Primero de Mayo, protagonizada por una figura torpe que simbolizaba la destrucción de Wall Street por un enorme martillo mecánico decorado con el martillo y la hoz comunistas. Pero lo que más llamó su atención fueron las pinturas de caballete experimentales que Siqueiros creó en el taller. Alex Horn, otro participante del taller, describió la euforia que inspiraba la presencia de los artistas mexicanos: “Impulsados por Siqueiros, cuya energía y torrencial flujo de ideas y nuevos proyectos estimulaban en nosotros un pico de actividad, todo se convertía en material de investigación... Pulverizábamos a través de plantillas y estarcidores, madera, metal, arena y papel. Usábamos [laca] en capas delgadas o la modelábamos en gruesos pegotes. La vertíamos, la goteábamos, la salpicábamos sobre la superficie de la pintura”.<sup>77</sup> Quizás debido a lo que Harold Bloom llamó la “ansiedad de la influencia”, posteriormente Pollock nunca mencionaría su época en el taller. A pesar de esta omisión de su parte, su importancia como miembro fue puesta de relieve por el hecho de que, cuando Siqueiros abandonó Nueva York en diciembre para unirse al ejército republicano en la guerra civil española, sólo le escribió a Pollock y a otros dos —Lehman y McCoy— para despedirse. No fue hasta 1947, cuando Pollock comenzó a gotear y verter pintura con palos y pinceles endurecidos sobre un lienzo clavado al suelo de su estudio, que el artista comenzaría a procesar sus experiencias en el Taller experimental. Pero incluso entonces, Pollock trató la técnica de lanzar pintura como un medio para crear una red integral de líneas, a diferencia de Siqueiros que había utilizado esa técnica como la base de sus imágenes figurativas. Sin embargo, como destacó Charles Pollock, la participación de su hermano en el taller fue “una experiencia clave en el desarrollo de Jackson... la violación de los procedimientos artesanales aceptados, algunos aciertos de los efectos accidentales y la escala debieron de quedar grabados en su mente, que pudo recordarlos más tarde, aunque fuera de modo inconsciente, en el desarrollo de su estilo pictórico de la madurez”.<sup>78</sup>

Mientras tanto, el desencanto que había estallado contra Rivera en 1932 seguía creciendo. En mayo de 1934, Siqueiros había publicado una crítica feroz en *New Masses*, “El camino contrarrevolucionario de Rivera”, en la que vilipendaba a su compatriota tachándolo de “demagogo”, “turista mental”, “oportunista” y “saboteador”.<sup>79</sup> Otros

críticos como Stephen Alexander y Mary Randolph no se quedaron atrás, acusando a Rivera de ser un “hombre de negocios avaro y oportunista”, una “prostituta” y el “Morgan del mercado del arte mexicano” que había explotado su popularidad para exaltar su imagen personal y aumentar su paga.<sup>80</sup> Mientras tanto, la obra de Siqueiros y Orozco no recibía más que halagos. Para la época en que el Museum of Modern Art inauguró su exposición *20 siglos de arte mexicano* en mayo de 1940, la primacía de Siqueiros y Orozco sobre Rivera se había extendido mucho más allá de la prensa de extrema izquierda. Rivera, quien alguna vez fuera considerado “el sumo sacerdote del muralismo Mexicano”, fue para la mayoría la decepción más grande de la exposición.<sup>81</sup> Los críticos tiraron abajo sus obras considerándolas “sorprendentemente malas”, “melosas” y algunas de “las peores concepciones surrealistas jamás presentadas en Nueva York”.<sup>82</sup> Orozco y Siqueiros, por el contrario, recibieron grandes elogios y, cuando el museo decidió representar el muralismo en la exposición de una manera más completa de lo que permitían las fotografías documentales, le encargó a Orozco en lugar de a Rivera crear un mural in situ. Debido a problemas logísticos en el museo, Orozco no comenzó a pintar hasta mediados de junio, casi dos meses después de la inauguración de la muestra. Trabajando en una sección acordonada del vestíbulo del museo, creó un mural portátil de seis partes, que el director del MoMA Alfred Barr tituló *Bombardero en picado y tanque*. Dado que los británicos y otras fuerzas aliadas habían sido evacuados de Dunkirk pocos días antes de que Orozco comenzara a pintar, el tema del mural parecía particularmente oportuno, especialmente para el artista. Por medio de una representación casi abstracta de las rodaduras de un tanque, cadenas, secciones de avión y un proyectil semejante a una bomba, Orozco abordó lo que llamaba “la subyugación del hombre por las máquinas de la guerra moderna”.<sup>83</sup>

Muchas personas, incluidos numerosos artistas entre los que se contaba a Guston, Lawrence, Pollock, Refregier y Zakheim, asistieron al museo para ver a Orozco pintar. El vocabulario convulsivo del mural y su evocación generalizada de una crisis existencial los fascinó. “Forma, color, y aún así tenía una narrativa”, dijo más tarde Lawrence.<sup>84</sup> Incluso Shahn, antiguo ayudante de Rivera, admitió que la obra de su mentor parecía utópica y simplista en comparación. “El genio [es] Orozco”, confesó a su esposa.<sup>85</sup>

Orozco completó *Bombardero en picado y tanque* en julio de 1940, justamente cuando Rivera llegaba a San Francisco para pintar su último mural en Estados Unidos. La ocasión de su visita era el programa Arte en Acción, creado durante el segundo año de la Exposición Internacional Golden Gate, celebrada en Treasure Island, que tenía la intención de atraer visitantes a través de la invitación de artistas que pintaran obras en el Palacio de Bellas Artes para el deleite del público. Rivera, alarmado por lo que sentía era una infiltración en México y los Estados Unidos de agentes nazis y estalinistas, eligió el tema de la “unidad panamericana”, que entendía como un baluarte contra la posesión del continente por parte

de fuerzas totalitarias. Puede que la retórica de Rivera sonara hiperbólica y paranoica cuando hablaba de “bombardeos nazis en Detroit para detener la producción de motores de aviones” y de la necesidad de “cazar y liquidar” a los nazis y estalinistas. No obstante, un número creciente de artistas estadounidenses compartían su desilusión con el comunismo tras los juicios de Moscú de 1936-38 y la firma, por parte de la Unión Soviética, de un pacto de no agresión con Alemania en agosto de 1939.<sup>86</sup> Unos meses antes de que Rivera llegara a San Francisco, más de treinta miembros del Congreso de Artistas Americanos habían abandonado la organización por negarse a condenar la invasión soviética de Finlandia. Fue en este contexto que Rivera representó las culturas de México y los Estados Unidos como constitutivas de una única América. En el centro de su mural de 22,5 metros de largo, representó al dios Quetzalcóatl como una máquina imponente, rodeado de escenas del México indígena y la América industrial. A pesar de que la obra recibió una respuesta entusiasta por parte del público, atrayendo más de cien mil visitantes, al develarse el 1 de diciembre, el mural recibió una respuesta indiferente por parte de los críticos, uno de los cuales calificó su acumulación de detalles como un “revoltijo amorfo de episodios y artefactos” que no logró crear un dramatismo coherente en la composición.<sup>87</sup>

Un conflicto predominó durante las décadas siguientes: los Aliados contra las potencias del Eje durante la Segunda Guerra Mundial, seguidos por la Guerra Fría entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. Una absoluta dicotomía se cristalizó en todo el mapa geopolítico, contrastando el totalitarismo soviético con las ideas occidentales de la libertad y la democracia, ideales que se fusionaron cada vez más con una veneración al capitalismo y la autodeterminación del individuo. Hacia la década de 1950, exhausta tras casi dos décadas de privación y guerra, la sociedad estadounidense en general adoptó una normalidad desabrida y un materialismo desvergonzado. No es sorprendente, entonces, que los muralistas mexicanos perdieran el favor de los estadounidenses, teniendo en cuenta la compleja relación de sus obras con el sistema capitalista estadounidense, que a la vez celebraban su ingenuidad e industria mientras criticaban sus injusticias socioeconómicas. Además, la tendencia de posguerra promocionada por los regímenes nazis y soviéticos que adoptaron la temática nacionalista heroica y el realismo socialista, mermó aún más el reconocimiento del arte de los muralistas, cuya imaginería figurativa monumental recordaba demasiado a los modelos fascista y soviético. La influencia de los muralistas mexicanos fue entonces prácticamente eliminada de la historia del arte estadounidense con la abstracción y el arte no figurativo proclamados como la contrapartida pictórica al internacionalismo y vistos como sinónimo del compromiso con la libertad individual, tan fundamental para la identidad estadounidense.

Para la época en que se desmoronó la Unión Soviética y la Guerra Fría llegó a su fin, la hegemonía del arte abstracto ya estaba siendo disputada, a medida que los artistas

comenzaban a reintroducir imaginería figurativa y elementos narrativos en sus obras. En la esfera política, el descrédito del comunismo marcó el comienzo de una era de capitalismo triunfante que ha dado como resultado que los Estados Unidos y gran parte del resto del mundo tengan que enfrentar las desestabilizaciones culturales causadas por la creciente desigualdad y los efectos de la injusticia racial y económica. Esas mismas problemáticas guardan una semejanza asombrosa con las que abordaron los tres grandes y los artistas estadounidenses a quienes inspiraron. Frente a las diferencias que existen entre su realidad de vida y los ideales de inclusión e igualdad profesados en los Estados Unidos, un sinnúmero de artistas ha comenzado a entender que el arte desempeña un papel social y ha empezado a utilizar medios estéticos para denunciar cualquier forma de injusticia. En semejante clima, los muralistas mexicanos han vuelto a emerger como modelos a seguir de cómo se puede combinar el rigor estético y la vitalidad con temáticas de conciencia social para abordar las cuestiones más fundamentales que conciernen a nuestra búsqueda colectiva de una sociedad más justa e igualitaria. A pesar de los ricos lazos culturales y las décadas de migración que han existido por tanto tiempo entre los Estados Unidos y México, la relación de los dos países siempre ha sido tirante, marcada tanto por un recelo mutuo y picos de hostilidad como por un espíritu de camaradería y cooperación. Sin embargo, la fealdad y la xenofobia que han caracterizado los recientes debates del lado estadounidense de la frontera recuerdan a las peores épocas del pasado. Por ello, parece más imperativo que nunca reconocer la profunda y duradera influencia que el muralismo mexicano ha ejercido en la creación artística estadounidense y poner de relieve la belleza y el poder que pueden surgir de un intercambio cultural libre y dinámico entre los dos países. Al igual que lo hicieron los artistas estadounidenses hace décadas, en la actualidad, los artistas de Estados Unidos pueden beneficiarse conociendo el dinamismo y el ingenio con los que los muralistas mexicanos utilizaron su arte para proyectar ideales de compasión, justicia y solidaridad. Los muralistas mexicanos continúan siendo una fuente poderosa de inspiración por su impecable síntesis de la ética, el arte y la acción.

Esta es una traducción al español del ensayo de Barbara Haskell titulado “América: El muralismo mexicano y el arte en los Estados Unidos, 1925-1945,” reeditado a partir del catálogo de la exposición *Vida americana: Los muralistas mexicanos rehacen el arte estadounidense, 1925-1945*.

1. Frank Tannenbaum, "Mexico—A Promise", *The Survey* "Graphic Number" 52, n.º 3 (1 de mayo de 1924): 132.
2. Ernest Gruening, *Mexico and Its Heritage* (Nueva York: Century Co., 1928), 635.
3. Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, ed. Nancy Newhall (Nueva York: Aperture, 1973), 2:244.
4. Charmion von Wiegand, "Mural Painting in America", *Yale Review* 23, n.º 4 (junio de 1934): 790–91, 799.
5. Manuel Gamio, parafraseado en Anita Brenner, *Idols behind Altars* (Nueva York: Harcourt, Brace & Co., 1929), 230.
6. Gerardo Murillo ("Dr. Atl"), parafraseado en Rick A. López, *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 88.
7. Katherine Anne Porter, *Outline of Mexican Arts and Crafts* (Los Ángeles: Young & McCallister, 1922), 4.
8. Katherine Anne Porter, "Old Gods and New Messiahs", *New York Herald Tribune*, 29 de septiembre de 1929.
9. Carleton Beals, *Mexican Maze* (Nueva York: Book League of America, 1931), 117.
10. Stuart Chase, *Mexico: A Study of Two Americas* (Nueva York: Macmillan, 1931), 221–24.
11. John A. Britton, *Revolution and Ideology: Images of the Mexican Revolution in the United States* (Lexington: University Press of Kentucky, 1995), 120. La frase de Britton estaba especialmente dirigida a la obra de Joseph Freeman "The Well-Paid Art of Lying", *New Masses* 7, n.º 5 (octubre de 1931): 10–11.
12. El manifiesto de 1922 se publicó en inglés en el libro *Art and Revolution* de David Alfaro Siqueiros, trad. Sylvia Calles (Londres: Lawrence and Wishart, 1975), 24–25.
13. Octavio Paz, citado en Rita Eder, "Against the Laocoon: Orozco and History Painting", en José Clemente Orozco in the United States, 1927–1934, ed. Renato González Mello y Diane Miliotes (Hanover, NH: Hood Museum of Art, 2002), 230.
14. Bertram D. Wolfe, "Art and Revolution in Mexico", *The Nation* 119, n.º 3086 (27 de agosto de 1924): 207; Gruening, *Mexico and Its Heritage*, 640.
15. José Clemente Orozco, *An Autobiography*, trad. Robert C. Stephenson (Austin: University of Texas Press, 1962), 123.
16. Arthur Millier, "Prometheus Reconceived", *Los Angeles Times*, 1 de junio de 1930.
17. "Wall Man", *Time* 16, n.º 15 (13 de octubre de 1930): 34.
18. Charles Pollock, citado en Terence Maloon, *The Art of Charles Pollock: Sweet Reason* (Muncie, IN: Ball State University Museum of Art, 2002), 204.
19. Jackson Pollock, citado en Robert Storr, "A Piece of the Action", en *Jackson Pollock: New Approaches*, eds. Kirk Varnedoe y Pepe Karmel (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1999), 43.
20. El artista Peter Busa recordó que Pollock describió el mural de esta manera; véase Steven Naifeh y Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga* (Nueva York: Clarkson N. Potter, 1989), 298. Tony Smith compartía un recuerdo similar; véase "Tony Smith Interview," circa 1965, transcripción, Jackson Pollock and Lee Krasner Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
21. Alvin Johnson, *Pioneer's Progress: An Autobiography* [1952] (Lincoln: University of Nebraska Press, 1960), 328.
22. José Clemente Orozco, citado en Alma Reed, *Orozco* (Nueva York: Oxford University Press, 1956), 208.
23. Orozco, *An Autobiography*, 149. Edward Alden Jewell, "The Frescoes by Orozco", *New York Times*, 25 de enero de 1931. Una semana más tarde, Jewell seguía consternado y confesó que "rara vez, quizás, la honestidad se enfrente a una reticencia tan profunda por parte del crítico como la que sentí al preparar el comentario sobre los murales de Orozco"; véase Jewell, "About Orozco's New Frescoes", *New York Times*, 1 de febrero de 1931.
24. Henry McBride, "The Palette Knife", *Creative Art* 8, n.º 5 (mayo de 1931): 323.
25. Ray Boynton, "Rivera", *Mexican Folkways* 2, n.º 3 (agosto–septiembre de 1926): 28.
26. Porter Myron Chaffee, "Diego Rivera", *New Masses* 5, n.º 3 (agosto de 1929): 16.
27. Victor Arnautoff, citado en Anthony W. Lee, "Workers and Painters: Social Realism and Race in Diego Rivera's Detroit Murals", en *The Social and the Real: Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere*, eds. Alejandro Anreus, Diana L. Linden y Jonathan Weinberg (University Park: Penn State University Press, 2006), 201–2.
28. Diego Rivera, citado en Bertram D. Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera* (Nueva York: Stein and Day, 1963), 277, 296.
29. Diego Rivera, citado en Laurance P. Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989), 122.
30. Frances Flynn Paine, citada en Bernice Kert, *Abby Aldrich Rockefeller: The Woman in the Family* (Nueva York: Random House, 1993), 348.
31. Henry McBride, "Diego Rivera's Mexican Murals Create a Stir at the Museum of Modern Art: An Artist Who Links Life to Life and Comments on Its Events", *New York Sun*, 26 de diciembre de 1931.
32. "Draft Manifesto of John Reed Clubs," *New Masses* 7, n.º 12 (junio de 1932): 4.
33. Diego Rivera, "The Revolutionary Spirit in Modern Art", *Modern Quarterly* 6, n.º 3 (otoño de 1932): 56–57; "Diego Rivera and the John Reed Club", *New Masses* 7, n.º 9 (febrero de 1932): 31.
34. Robert Evans [Joseph Freeman], "Painting and Politics: The Case of Diego Rivera", *New Masses* 7, n.º 9 (febrero de 1932): 25.
35. Qué o quién, exactamente, precipitó la temporada que Siqueiros pasó en Los Ángeles ha sido fuente de confusión entre los académicos, al igual que el origen de la invitación que recibió el artista para dictar clases en el Chouinard Art Institute. También se debate la fecha de su llegada, aunque los informes periodísticos de la época afirman que llegó a mediados de abril. Véase, por ejemplo, "Notas Locales: Llegada de un Pintor Mexicano", *Los Angeles Times*, edición en español, 13 de abril de 1932: 18.
36. Reuben Kadish, citado en Bernard Harper Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible* (Nueva York: McGraw-Hill, 1972), 11.
37. Arthur Millier, "Guns' Turn Patio Wall into Fresco", *Los Angeles Times*, 3 de julio de 1932. Siqueiros basó su discurso en uno que había pronunciado el 18 de febrero de 1932 en el Casino Español de la Ciudad de México; véase David Alfaro Siqueiros, "Rectificaciones Sobre Las Artes Plásticas En México", en *Documentación Sobre El Arte Mexicano* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1974), 51. Trad. del español de Maya Ortiz: "la ideología revolucionaria del proletariado."
38. A pesar de que Siqueiros afirmó más tarde que el mural había sido destruido en un acto de censura, la mayoría de los académicos concuerdan en que se tapó solo después de haber sido efectivamente destruido por las inclemencias del tiempo. Véase Olivier Debroise, "Action Art: David Alfaro Siqueiros and the Artistic and Ideological Strategies of the 1930s", en *Portrait of a Decade: David Alfaro Siqueiros, 1930–1940* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997), 46. También se trata este tema en Al Boime, "Breaking Open the Wall: The Morelia Mural of Guston, Kadish and Langsner", *Burlington Magazine* 150, n.º 1264 (julio de 2008): 458; Shifra M. Goldman, "Siqueiros and Three Early Murals in Los Angeles", *Art Journal* 33, n.º 4 (verano de 1974): 323; Hurlburt, *Mexican Muralists in the United States*, 207, 284n35; y Sarah Schrank, "Public Art at the Global Crossroads: The Politics of Place in 1930s Los Angeles", *Journal of Social History* 44, n.º 2 (invierno de 2010): 441.
39. Como prueba de que Ferenz era miembro del John Reed Club en aquella época, véase Irene Herner, "What Art Could Be: A Revolutionary's Struggle, from Pistol to Palette", *Convergence*, otoño de 2010: 21. La posterior membresía de Ferenz en el German American Bund y su distribución de propaganda nazi han llevado a algunos comentaristas a pasar por alto sus ideales tempranos de izquierda.
40. Christine Sterling, citada en Alvaro Parra, "Olvera Street: The Fabrication of L.A.'s Mexican Heritage", KCET, 13 de septiembre de 2013: <https://www.kcet.org/history-society/olvera-street-the-fabrication-of-las-mexican-heritage>.

41. David Alfaro Siqueiros, citado en Hurlburt, *Mexican Muralists in the United States*, 210.
42. Lorser Feitelson, citado en Goldman, "Siqueiros and Three Early Murals in Los Angeles", 325.
43. Aunque existe información contradictoria acerca de los orígenes de este encargo, Irene Herner and Laurance P. Hurlburt proponen la explicación más probable: que Siqueiros pintó este mural como muestra de gratitud a Murphy por organizar una exposición privada en su hogar. Véase Herner, "What Art Could Be", 20; y Hurlburt, *Mexican Muralists in the United States*, 213-14, 285n49.
44. Siqueiros, citado en Hurlburt, *Mexican Muralists in the United States*, 211.
45. *Ibid.*, 207.
46. John Sloan, "Radio City Murals", *Brooklyn Eagle*, 7 de febrero de 1932.
47. Diego Rivera, "The Revolutionary Spirit in Modern Art", *Modern Quarterly* 6, n.º 3 (otoño de 1932): 56.
48. Para leer la denuncia de la prensa comunista a Rivera, véase Kert, *Abby Aldrich Rockefeller*, 360.
49. Los dos grupos más importantes que amenazaron con retirar sus obras de la exposición fueron la Asociación Americana de Pintores, Escultores y Grabadores, y la Asociación de Artistas Independientes.
50. Edward Alden Jewell escribió: "Uno de los espectáculos más tristes de esta temporada ha sido la aparente caída de Diego Rivera como muralista... es muy triste". Véase Jewell, "Art Show Theme Is Social Unrest", *New York Times*, 16 de diciembre de 1933.
51. En 1941, el grupo comunista disidente de Wolfe y Lovestone se disolvió, y el mural de Rivera en la Escuela de Trabajadores pasó a ser propiedad del Sindicato Internacional de Trabajadoras de la Confección de Indumentaria para Damas, que, al año siguiente, instaló trece de los paneles en su casa retiro de verano de Pensilvania, Unity House, mientras que los ocho paneles restantes, cuyas representaciones de la historia más reciente parecían poco apropiadas para un país en guerra, permanecieron almacenados. En 1969, un incendio en la Unity House destruyó los trece paneles instalados allí. Los ocho paneles restantes se encuentran dispersos entre distintos museos, organizaciones y colecciones privadas. Tres de ellos aparecen en este volumen como placas 95-97.
52. George Biddle to Franklin Delano Roosevelt, 9 de mayo de 1933. Franklin D. Roosevelt Papers, Franklin D. Roosevelt Library, Hyde Park, NY.
53. José Clemente Orozco, "New World, New Races, and New Art", *Creative Art* 4, n.º 1 (enero de 1929): xlvii. Edward Bruce, citado en Andrew Hemingway, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement 1926-1956* (New Haven, CT: Yale University Press, 2002), 81.
54. Holger Cahill, *New Horizons in American Art* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1936), 14.
55. Thomas Craven, *Modern Art: The Men, the Movements, the Meaning* (Nueva York: Simon and Schuster, 1934), 364.
56. Thomas Hart Benton, *An American in Art: A Professional and Technical Autobiography* (Lawrence: University Press of Kansas, 1969), 61.
57. Thomas Hart Benton, "American Regionalism: A Personal History of the Movement", *The University of Kansas City Review* 18, n.º 1 (otoño de 1951): 73.
58. *Ibid.*, 59.
59. Thomas Craven, *Men of Art [1931]* (Garden City, NY: Halcyon House, 1950), 511.
60. John Dos Passos, *The Ground We Stand On* (Nueva York: Harcourt, Brace, 1941), 3.
61. Van Wyck Brooks, "On Creating a Usable Past", *The Dial*, 11 de abril de 1918:337-41.
62. Edward Bruce, citado en Richard D. McKinzie, *The New Deal for Artists* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1973), 57.
63. Mitchell Siporin, "Mural Art and the Midwestern Myth", en *Art for the Millions: Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project*, ed. Francis V. O'Connor (Boston: New York Graphic Society, 1973), 64.
64. Pablo O'Higgins a Grace y Marion Greenwood, citado en James Oles, *South of the Border: Mexico in the American Imagination 1914-1947* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1993), 187.
65. Isamu Noguchi, *A Sculptor's World* (Nueva York: Harper & Row, 1968), 23.
66. V. I. Lenin, "On Proletarian Culture", en *Collected Works*, trad. Julius Katzner, vol. 31 (Moscú: Progress Publishers, 1966), 316-17. "Draft Manifesto of John Reed Clubs," 4.
67. Raphael Soyer, "An Artist's Experiences in the 1930s", en *Social Concern and Urban Realism: American Painting of the 1930s*, ed. Patricia Hills (Boston: Boston University Art Gallery, 1983), 28.
68. "The Art of Mexico-Land of Social Protest," *Art Digest* 13, n.º 12 (15 de marzo de 1939): 45.
69. Charles White, citado en Jeffrey Elliot, "Charles White: Portrait of an Artist", *Negro History Bulletin* 41, n.º 3 (mayo-junio de 1978): 828.
70. John Pittman, "He Was an Implacable Critic of His Own Creations", *Freedomways* 20, n.º 3 (enero de 1980): 191.
71. Charles Henry Alston, entrevistado por Al Murray, transcripción, 19 de octubre de 1968, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
72. Lizzetta LeFalle-Collins y Shifra M. Goldman, *In the Spirit of Resistance: African American Modernists and the Mexican Muralist School* (Nueva York: The American Federation of the Arts, 1996), 30; Patricia Hills, *Painting Harlem Modern: The Art of Jacob Lawrence* (Berkeley: University of California Press, 2009), 46.
73. Luis Cardoza y Aragón, citado en James Oles, "Orozco at War: Context and Fragment in *Dive Bomber and Tank* (1940)", en González Mello y Miliotes, *José Clemente Orozco in the United States*, 197.
74. Kirk Varnedoe, *Jackson Pollock* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1998), 26.
75. Reuben Kadish contó esta anécdota en una entrevista con Steven Naifeh y Gregory White Smith para su biografía de Pollock, *Jackson Pollock: An American Saga*, véase p. 219.
76. David Alfaro Siqueiros, citado en Laurance P. Hurlburt, "The Siqueiros Experimental Workshop: New York, 1936", *Art Journal* 35, n.º 3 (primavera de 1976): 242.
77. Axel Horn, "Jackson Pollock: The Hollow and the Bump," *The Carleton Miscellany* 7, n.º 3 (verano de 1966): 85-86.
78. Charles Pollock, citado en Francis V. O'Connor, "The Genesis of Jackson Pollock: 1912 to 1943", *Artforum* 5, n.º 9 (mayo de 1967): 23n9.
79. David Alfaro Siqueiros, "Rivera's Counter-Revolutionary Road", *New Masses* 11, n.º 9 (29 de mayo de 1934): 16-17.
80. Stephen Alexander, "Orozco's Lithographs", *New Masses* 17, n.º 8 (19 de noviembre de 1935): 29; Mary Randolph, "Rivera's Monopoly", *Art Front*, noviembre de 1935:5; Mary Randolph, "Rivera's Monopoly (Conclusion)", *Art Front*, diciembre de 1935:12-13.
81. "Mexican Show," *Time* 35, n.º 22 (27 de mayo de 1940): 59.
82. "The Art Galleries", *The New Yorker*, 25 de mayo de 1940, 52; "Mexican Show", *Time*, 59; Edward Alden Jewell, "Mexican Art Show Spans 2,000 Years", *New York Times*, 15 de mayo de 1940.
83. José Clemente Orozco, citado en James Oles, *Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2011), 44.
84. Jacob Lawrence, citado en Alejandro Anreus, *Orozco in Gringoland: The Years in New York* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001), 122.
85. Ben Shahn, relatado por Bernarda Bryson Shahn, citada en Anreus, *Orozco in Gringoland*, 123.
86. Timothy G. Turner, "What Happened to Diego Rivera", *Los Angeles Times*, 14 de julio de 1940; Diego Rivera a Emily Joseph, 28 de junio de 1941, Emmy Lou Packard Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
87. James D. Egleston, "José Clemente Orozco", *Parnassus* 12, n.º 7 (noviembre de 1940): 7.