

El artista en la encrucijada: subversión y censura en los murales de Diego Rivera en la SEP y el MoMA

Mauricio A Castillo
Coastal Carolina University
USA

Durante la década de los años 20 el muralismo se definió como un movimiento producto de las batallas ideológicas entre los artistas y el estado mexicano como patrocinador. Desde una perspectiva local y global reconstruiré a través del muralismo la álgida coyuntura política mexicana de la posrevolución. En esos años México se reconstituye como nación dentro del contexto de la posguerra mundial y el restablecimiento del orden económico bajo el capitalismo. A su vez estos eventos son influenciados por la diseminación del socialismo después de la Revolución de 1917.¹ A medida que partidos comunistas se establecen en Latinoamérica, el socialismo se manifiesta como alternativa al modelo de modernización capitalista del estado mexicano.²

Voy a analizar la obra de Diego Rivera quien, confundido en sus roles de artista y actor político, produce una serie de paneles en la Secretaría de Educación Pública (SEP). Estos murales funcionan a manera de un dispositivo que articula los debates entre artistas, intelectuales, y el estado sobre cómo modernizar México. Luego, analizaré en contraste un panel que pinta posteriormente para su exhibición en el *Museum of Modern Art* (MoMA) en Nueva York. Por último, exploraré los límites de la autonomía artística y la censura en la obra Rivera para concluir cómo en toda vanguardia la intersección entre el arte y la vida es efímera.

He escogido dos paneles de la serie titulada “La balada de la revolución proletaria” que Rivera pinta en la SEP en Ciudad de México (1923-1928) porque son paradigmas de

¹ Usaré el término “socialismo” para agrupar grosso modo las variantes que surgen a partir de la revolución de 1917 como el comunismo sectario del PCM o la tendencia hacia el socialismo mucho más superficial de estridentistas como Maples Arce. Mi estudio se concentra en el mundo de ensueño socialista que imagina Rivera en esta serie de murales en la SEP, por lo que el término “marxismo” es muy específico y se refiere a un método de análisis socioeconómico. Debido a la tendencia anti-estalinista, luego trotskista, y por último en pro de la PCM de Rivera, en mi opinión no es productivo pretender encasillar su obra dentro del marxismo y definirla como una pose dentro de su estética artística (ver Jaimes, p. 98). De esta manera se abren brechas para futuros estudios si consideramos el socialismo que interpreta Rivera (y los otros muralistas) en sus murales como una vanguardia política de ese momento y cómo se articula orgánicamente con el muralismo entendido ya como una vanguardia artística.

² Entre los más salientes y tempranos está el Partido Comunista Argentino que se funda en 1918 mientras el Partido Comunista Mexicano (PCM) en 1919.

cómo el artista expresa la convergencia de dos ideas de “revolución”: la primera idea se sitúa en el contexto posterior a la Revolución Mexicana donde el Estado se funge como gestor de ideales como la reforma agraria (¡Tierra y libertad! Era el adoptado slogan revolucionario), mientras que en la segunda, Rivera imagina un posible levantamiento socialista en respuesta al fracaso del Estado por no realizar estos mismos ideales.

Si bien durante el gobierno de Álvaro Obregón se instituyó el muralismo como el arte oficial del Estado mexicano, sus figuras más conocidas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, y José Clemente Orozco (simpatizador pero nunca miembro del partido comunista mexicano), definieron este movimiento como una vanguardia política y artística que funcionaría como crítica de la modernidad. Esta idea del muralismo como vanguardia a la que se adhirieron inicialmente tanto Rivera, Orozco y Siqueiros se elabora inicialmente en el “Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores” escrito en 1923.³ Una de las propuestas de este manifiesto es difuminar la división del trabajo entre obreros y artistas, lo que reconfigura la estética no solo en el ámbito del arte, sino que también en la política.⁴ De esta forma el muralismo entra en la escena mexicana para una redistribución de lo sensible: los muralistas que imaginan una nueva comunidad con nuevos actores sociales, nuevos objetos heterogéneos (corpus visual), y que a su vez cuestionan/dislocan el orden del poder.⁵

De esta manera Rivera y los muralistas articulan una vanguardia que no solo es estética sino que política a la vez y donde los roles del artista, ciudadano y ente político se trastocan creando un nuevo sujeto que navega estos ámbitos y disputa sus propios límites.⁶ En

³ Ver *Palabras de Siqueiros*, p. 24. Castillo y en particular Tatiana Flores son quienes han estudiado la idea del muralismo como una vanguardia. Flores lo hace a través de las coincidencias entre el muralismo y el estridentismo. Esta misma relación es estudiada por Elissa Rashkin. Rubén Gallo también se refiere a la vanguardia en México pero se concentra en el rol de la tecnología y sus efectos en la modernización del país.

⁴ Siqueiros mismo afirma que Rivera fue quien contribuyó con esta idea de trastocar roles y redefinir a los muralistas como trabajadores a la par de un obrero (ver *Me llamaban el coronelazo*, p. 213). Rashkin afirma que el sindicato a pesar de fundar el periódico *el Machete* careció de eficacia para reconfigurar las condiciones de trabajo de los muralistas con el Estado (p. 117). Rivera termina por romper con el sindicato a mediados de 1924 (Ibid).

⁵ Rancière escribe que lo sensible es “un sistema de evidencias... que permiten ver la existencia de lo común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas... esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos, y de formas de actividad en la que un común se presta a la participación donde unos y otros son partes de ese reparto...reparto de lo sensible revela quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo, y del espacio en los cuales esa actividad se ejerce.” (19-20)

⁶ En ese sentido discrepo con Sánchez Prado para quien la literatura es la única expresión artística que se opone a la narrativa hegemónica promovida por el Estado. Considero productiva una mirada a contrapelo de la historia cultural de este momento e identificar los momentos cuando el muralismo también produce espacios de resistencia frente el discurso nacionalista estatal. Si bien el muralismo y el cine fueron apropiados para promover “la mexicanidad,” la literatura lo es también a través del proyecto educativo de Vasconcelos

el caso de Rivera, este legado se refleja en “la balada de la revolución proletaria” que produce en la SEP y ad portas de la fundación del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en 1929.

En estos últimos años han habido estudios dedicados al muralismo como *Mexican Muralism: A Critical History* (2012).⁷ En su exordio a esta antología si bien Robin Adèle Greeley menciona el carácter vanguardista del muralismo, la autora define este movimiento como una vanguardia que proyecta un espacio utópico positivo en contracara de su versión europea que critica la modernidad degenerada de Europa.⁸ Sin embargo mi intención es expandir esta visión binaria que hace eco a teorías de la dependencia (metrópolis/periferia, positivo/negativo) y que no considera las diferentes vanguardias que se manifestaron en Latino América. Sin ánimo de no enumerar todas las vanguardias personales, grupales, literarias, y artísticas (pintura) que aparecieron en la región durante el periodo de entreguerras, el muralismo es un tipo de vanguardia donde se intersecta la estética visual y la política desde una perspectiva simultánea que es local y global. Este movimiento no depende ni copia ningún modelo europeo y sus representantes más reconocidos (Rivera, Orozco y Siqueiros) imaginan en sus obras cómo puede articularse la modernidad en México como contracara al modelo capitalista que empieza a imperar en la posrevolución.

En el caso de Rivera, su visión de una modernidad alternativa en México es producto de una vanguardia que se origina desde una interpretación de los contextos locales (pos-revolución y reconstrucción nacional) y globales (capitalismo y socialismo) en México. Entonces solo a partir de esta realidad geopolítica es que el muralismo asume su rol como

cuando ofrece los “libros clásicos verdes” de la literatura (1921-24) y un proyecto nacional de alfabetización (ver Jackson Albarrán pp. 31-74). En la década de los 20 la literatura se desarrolla a la par de estos medios visuales, pero todavía no tiene ese alcance masivo como lo tuvo el cine. Jorge Cuesta y Diego Rivera son paradigmas de intelectuales y artistas que toman diferentes rutas para producir obras de carácter crítico frente al proyecto nacionalista del Estado. Mientras Cuesta conceptualiza una posible literatura fuera de toda influencia estatal, Rivera negocia con este discurso a través del patrocinio para expresar una crítica sutil del Estado y su relación con el legado de la revolución.

⁷ Entre otros estudios destacan *At the Crossroads: Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art* (2011) de Leah Dickerman y Anna Yndich-López, *Picturing the Proletariat: Artists and labor in Revolutionary Mexico, 1908-1940* (2017) de John Lear, y *Diego Rivera and his Patrons at Moma, Rockefeller Center, and the Palace of Fine Arts* (2017) de Catha Paquette.

⁸ Greeley escribe: “tension between the national and the international also frames muralism’s status as an avant-garde movement. The mural movement participated in the critique of modernity by the European avant-garde, but we cannot simply superimpose Europe and the developments there onto Mexico. Unlike the European avant-garde, for example, the muralists were not marginalized by society...rather than interrogating Eurocentrism from within (thus producing a necessarily negative critique, as did the European avant-garde), the muralists’ avant-gardism attacked Eurocentrism from outside and posited the Americas as a positive counter-modernity, a utopian space of socio-political and cultural renewal against Europe’s degenerated modernity” (2012, 5). Para una definición más amplia de la vanguardia como una manifestación global en Latinoamérica consultar “Avant-Garde and Socialist Dreamworlds in Latin America: Local and Global Designs, 1919-1939” (2013) de Mauricio Castillo.

crítica radical de la modernidad en México, sin necesidad de relacionarse directamente con el discurso eurocéntrico. De allí que este tipo de vanguardia no se importa ni depende exclusivamente de la realidad de las metrópolis, sino más bien se desarrolla simultáneamente al nuevo orden económico mundial regido por el capitalismo. El carácter crítico de esta vanguardia se manifiesta en su mejor versión en las regiones de segundo orden económico como Rusia o Latinoamérica, porque es allí donde la modernidad se manifiesta en contraste con economías precarias de modelos preindustriales y de legado postcolonial (Latinoamérica).⁹ En estas regiones la llegada de la modernidad y su promesa de un futuro mejor que no termina de realizarse queda expuesta ante una realidad como la mexicana donde se contrastan lo nuevo/pasado, moderno/tradicional, y local/global. Es precisamente de esta coyuntura donde se manifiesta el muralismo.

En los murales de la serie “la balada...” Rivera imagina el socialismo como alternativa modernizadora al deconstruir la ilusión de que el progreso y la modernidad son exclusivos del capitalismo. El contexto político-cultural del momento en México implica que hay varios actores que luchan porque sus propuestas prevalezcan en cómo se debe modernizar el país después de la revolución: primero está el Estado y su proyecto de insertar al país dentro del nuevo orden capitalista; luego los artistas como Rivera que deben negociar ante estas aspiraciones del Estado de ser reconocido como realizador de los ideales revolucionarios y expresar una crítica sutil a este proyecto imaginando una alternativa socialista; y por último, el Partido Comunista Mexicano (PCM) y su marcado sectarismo que sigue las directivas de la Internacional Comunista (Comintern) para imponer un modelo bolchevique de gobierno. Todos estos actores de la escena político-social pugnan a su manera por imponer sus ideas con la meta de capturar el imaginario social mexicano.

Mi intención al reconstruir este momento del periodo posrevolucionario de México es reinterpretar los murales de Rivera como los vestigios de una modernidad alternativa, y no como los textos canonizados por el discurso estatal. El enfoque está en la fantasía socia-

⁹ Esta vanguardia de la que el muralismo forma parte es, sin duda, de un tinte político muy explícito y donde el socialismo (una vanguardia política) se integra al arte como alternativa al capitalismo. En este aspecto Castillo escribe: “For the avant-gardists, when art intersects with socialism, the individual’s experience of modernity also takes center stage, but without falling into the trap of the perpetual search for novelty, since to be “modern” could only be fulfilled through the creation of a new man and a new society. Therefore, the avant-garde attempted to realize this condition in Latin America by articulating a sort of mechanism that reaffirmed the global geopolitics from which this desire to be modern originated, while also opposing it by striving for its internal transformation. Like the avant-gardists in Russia after the Bolshevik uprising of 1917, who consciously assumed a correspondence and parallel between artistic and political revolutions, their Latin American counterparts also established a relationship between art and politics” (2013, 22-23).

lista en contrapunto al proyecto modernizador del Estado que finalmente se impone, al reinsertar a México dentro de un orden capitalista con la fórmula del discurso nacionalista y un partido político único. “La balada de la revolución proletaria” expresa un lenguaje visual contradictorio donde el Estado nunca es señalado directamente como responsable del fracaso de la revolución, pero a su vez intenta articular la unión de una comunidad imaginada de obreros y campesinos como alternativa al capitalismo. Las contradicciones y la complejidad del *raison d’être* de esta serie de paneles reflejan una vanguardia que es a la vez subversiva y que depende del patrocinio del Estado.¹⁰

Por otro lado, vale resaltar la estrategia estatal que, en lugar de censurar, se apropia y acalla todas las ideas radicales que los muralistas expresan en este periodo de fecunda creación. A pesar de que Orozco, Siqueiros y los demás muralistas sufrieron la pérdida de sus comisiones por desavenencias con el Estado, Obregón y luego el Maximato se legitiman al patrocinar las obras de estos artistas como Rivera, que ya era internacionalmente reconocido. Visto así, el rótulo de los “tres grandes del muralismo” no parece encajar bien para Rivera, Orozco, y Siqueiros y requiere una revista. Si bien Rivera evitó la pérdida de sus comisiones ganándose el rechazo de sus colegas, este se encuentra en una constante tensión por cómo preservar su autonomía artística y a la vez expresar los deseos de un Estado que quiere reconocerse como posrevolucionario y moderno.¹¹

El ideal del proyecto muralista era crear un arte accesible desde los espacios públicos para captar a las masas, pero en realidad los murales eran vistos en su mayoría por una emergente clase media que empezaba a tomar preponderancia política y social como resultado de la revolución. En pleno apogeo del Maximato y la Guerra Cristera, Rivera empieza a pintar la “Balada de la revolución proletaria” en el patio de las fiestas después de su viaje a Rusia en 1927. En esta serie de imágenes donde convergen las letras de los corridos, las estéticas futuristas del maquinismo, y el fotomontaje Rivera difumina el arte y la vida al incluir personajes vivos que son parte del contexto sociopolítico del momento para proyectar la fantasía de un posible levantamiento socialista en pleno periodo posrevolucionario.

¹⁰ Rivera mismo no es exonerado de crear imágenes a favor del Estado en otras comisiones como en el caso del mural de Zapata en el Palacio Cortés de Cuernavaca. Greeley explica en detalle cómo Rivera manipula la imagen del líder revolucionario en Morelos, lugar de su nacimiento (2012, 23-26).

¹¹ Para un detallado ejemplo sobre el fracaso de Rivera para plasmar sus ideas socialistas sobre el arte en la vida pública y donde se contrasta su figura como artista y la de director de la Escuela de Artes Plásticas ver “La UNAM y la Escuela de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera” (1995) de Renato González Mello. En esta reconstrucción de la experiencia de Rivera en la Escuela de Artes Plásticas, González Mello enfatiza las contradicciones en las que cae el muralista al tratar de imponer un nuevo programa proletario y revolucionario, pero que a la vez exigía ampliar los requerimientos de admisión hasta estudios secundarios y extender el programa a 5 años (29-30).

Concuerdo con Mary K. Coffey cuando argumenta que el arte mural es una práctica material que articula la realidad con específicas metas ideológicas (2012, 58). Sin embargo, como voy a demostrar más adelante, hay una obsesión por enfatizar el presente inmediato al mezclar personajes históricos con la fantasía de la revolución proletaria. Es decir, esta modalidad crea un efecto de inmediatez en los murales que los convierten en comentario político en tiempo real.

Mi interpretación de estos murales profundiza más allá de los símbolos comunistas que se desestiman como propaganda para concluir que Rivera elabora una crítica sutil pero devastadora a su patrocinador. A través de imágenes donde se reconcilia la relación entre el Estado y los trabajadores (obreros y campesinos) Rivera yuxtapone un inminente sublevamiento socialista en pleno periodo posrevolucionario. Este es un buen momento para definir el concepto de revolución porque a primera impresión Rivera sugiere una nueva ruptura del tiempo al incluir una rebelión que se manifiesta desde un socialismo fomentado por la Comintern que se extiende a una escala global. Sin embargo, si bien el evento “revolución” implica una escisión, también significa “revolver,” lo que alude a un retorno, pero en un orden diferente. En este punto disiento de Coffey porque ella define la fantasía socialista de Rivera no como otra revolución, sino como una continuación de la Revolución Mexicana lo que contradice la idea de una ruptura y nuevo orden (2012, 66-67).

Coffey señala que este levantamiento socialista se manifiesta a partir de los valores propios del pueblo mexicano, pero hay un componente foráneo que funciona como una alegoría del socialismo global en el mural “En el arsenal” y “Un solo frente.” Si bien el ideal de la reforma agraria de la Revolución Mexicana no se contradice con imaginar una nueva sociedad liderada por el proletariado, no considerar el socialismo como una nueva ruptura minimiza la crítica que Rivera hace al Estado. Coffey concluye que “all Mexico on a wall” es lo que un espectador ve en los murales de la SEP, pero el artista expresa que este es un México fragmentado y cuyo pasado y futuro solo se pueden reconciliar a través de una revolución socialista. En la “balada...” Rivera articula una fantasía socialista como crítica y alternativa frente el fracaso del Estado por implementar la igualdad y justicia social que se esperaba como legado de la revolución.

En este estudio analizaré los murales “El arsenal” y “Un solo frente” como paradigmas de la historia visual que Rivera expresa en “La balada de la revolución proletaria.” También voy a situar estos murales dentro de la coyuntura de la rebelión escobarista que ocurre en 1929. Este levantamiento militar contra el gobierno de Calles fue el momento en

que el PCM creyó posible tomar el poder, pero también revela la actitud de Rivera frente a la posibilidad de que el levantamiento socialista que proyecta en sus murales se materialice. Finalmente voy a apoyar mi tesis con un análisis del mural portátil titulado “El levantamiento” que Rivera pinta como parte de un total de 8 para la primera exhibición de su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1931).¹² “El levantamiento” no registra antecedentes o influencias de sus murales mexicanos como los otros 7 de esta serie, pero su significado cobra sentido con respecto a los murales de la SEP.¹³ Visto a modo de adenda, “El levantamiento” devela el verdadero sentir de Rivera con respecto al periodo posrevolucionario en México a la vez que traza los límites de la censura y la negociación entre su visión artística y los intereses del Estado como patrocinador de su obra.

“La balada de la revolución proletaria” y la fantasía de una revolución socialista

De esta serie de paneles voy a referirme a “En el arsenal” (figure 1) y “Un solo frente”(figure 2). El primero muestra la escena del inicio de un levantamiento y una llamada a las armas por parte de obreros y campesinos. Por otro lado “Un solo frente” completa el ambiguo mensaje que Rivera articula en su intención por reconciliar el momento posrevolucionario mexicano con la posibilidad de una alianza con el socialismo internacional.

“En el arsenal” la composición de las figuras que se preparan para el conflicto expresan mucho movimiento y agitación, lo que proyecta una sensación de urgencia en el espectador. En contraste con otros murales de la SEP como en el patio del trabajo donde la figura femenina simboliza la naturaleza o se representa realizando trabajos individuales; ahora la mujer junto con los niños se convierten en participantes activos de esta rebelión al distribuir armamento.¹⁴ Sin embargo Rivera no solo reconfigura el rol de esta figura femenina en favor de una causa común, sino que le da una identidad definida: Frida Kahlo, la pintora y su pareja con quien se casara en 1929 aparece distribuyendo un rifle a un obrero de aspecto foráneo que es clave para entender este mural y que analizaré más adelante.

¹² Dickerman e Indyck-López escriben una detallada historia sobre aquella exhibición y un análisis de estos murales portátiles.

¹³ Sabine Mabardi hace el análisis más agudo de estos murales y es la única que percibe cómo “El levantamiento” no encaja en la temática de los otros siete murales: “The criticism of *Frozen Assets* was offset by the tribute to technological advances and to the new industrial worker...But where does *Uprising* fit? It does not glorify industry and technology. Industrial patrons must have considered it an aberration which was better left ignored than publicly criticized” (1996, 26).

¹⁴ Para un análisis más detallado del rol del “niño proletario” y de las mujeres indígenas en los murales de Rivera ver el estudio de Elena Jackson Albarrán *Seen and Heard in Mexico* (pp. 70-72 y 79-81).

Hay otros personajes reconocibles por los espectadores porque son actores de la escena político-cultural del momento. A la derecha Rivera incluye a Tina Modotti,



Fig. 1. "El arsenal"(1928). Diego Rivera. Secretaría de Educación Pública.
Ciudad de México.



Fig. 2. "Un solo frente" (1928). Diego Rivera. Mural. Secretaría de Educación Pública. Ciudad de México.

miembro del PCM y una eximia fotógrafa del periodo posrevolucionario mexicano. Las fotografías de Modotti como los murales de Rivera y sus colegas también expresan el deseo colectivo de enlazar este momento de transición en el país con el posible advenimiento de una revolución socialista. Modotti que documentó en sus fotografías el trabajo de Orozco y Rivera aparece dándole munición a Julio Antonio Mella, fundador del Partido Comunista Cubano, exiliado en México por esos años, y pareja de Modotti hasta antes de ser asesinado en enero 10 de 1929. El simbolismo de esta escena y la controversia que suscitó la muerte de Mella ya han sido suficientemente documentados.¹⁵ Rivera parece interesado en plasmar este crimen por su tinte político y pasional al incluir en la escena a Vitorio Vidali, miembro de la Comintern, alguna vez pareja de Modotti, y sospechoso de la autoría del crimen. Rivera solo pinta parte del rostro de Vidali que aparece formando una triangulación con respecto a Mella y Modotti en clara referencia a esta conexión sentimental.

A la izquierda del mural, casi escondido detrás de un obrero-rebelde, se puede observar a David Alfaro Siqueiros, colega y crítico acérrimo de Rivera, llevando un sombrero de ala ancha con una estrella roja. La intención de Rivera de incluir a personajes reales en este mural es crear un efecto hiperrealista que expresa un sentido de inmediatez en el espectador. Este estilo que alude al fotomontaje como ha explicado Briuolo, hace que la narración visual haga eco a los eventos que marcaron esta tumultuosa coyuntura política mexicana, pero con el agregado del potencial estallido de una revolución socialista.¹⁶

Otro aspecto importante en la composición de “En el arsenal” es que la escena se origina desde una fábrica como lo corrobora la maquinaria presente. La combinación del efecto de trompe-l’oeil al pintar el marco de las paredes de la fábrica y crear un falso doble fondo agregada a la estética maquinista permiten una perspectiva donde el espectador se convierte en participante de la acción.¹⁷ Esta estrategia cumple la meta pedagógica del muralismo de hacer que los espectadores (las masas) se sientan protagonistas de la historia, pero además, dentro del discurso socialista simboliza que la lucha se origina desde la fábrica, símbolo fundamental de los medios de producción.

¹⁵ Para una versión más detallada de estos hechos ver “El corrido de la revolución, reorientación artística y personal” de Diana Briuolo.

¹⁶ Ver (Briuolo 2002, 150).

¹⁷ Aquí me refiero a la obsesión con las máquinas en variadas tendencias de producciones literarias y visuales desde los futuristas hasta la vanguardia rusa. Rivera mismo explota esta estética en posteriores trabajos como “Detroit Industry.”

Este detalle no es menor si observamos que situado al centro y por encima de todos los personajes famosos está el verdadero líder de esta revolución: un obrero anónimo. Esta figura que simboliza el proletariado aparece cargando una bandera adornada con la hoz y el martillo a la vez que señala a sus camaradas la salida para unirse al otro grupo que forma parte de la lucha socialista: el campesinado. Como se puede apreciar en “la balada...”, el enemigo no se materializa de forma directa, aunque sí está presente en otros paneles como en “La muerte del capitalista” o “La cooperativa” donde se identifica a los dueños de las fábricas. Otros como “El que quiera comer que trabaje” comprende una escena donde hay artistas y otros personajes que son rechazados porque no comulgan con el sueño socialista.¹⁸

El uso del color rojo como símbolo de la revolución socialista en las banderas, las cintas con las letras del corrido, y las blusas de Modotti y Kahlo contrastan con el azul de los overoles usados por los obreros. Éstos últimos a la vez forman un conjunto de cuerpos y manos aglutinados que se mezclan y terminan por integrarse con el gris metálico de las maquinarias. Hasta este punto he analizado el *studium*, o la composición de la escena y los colores que se aprecian a simple vista y que conforman la fantasía de una revolución socialista en México. Sin embargo hay un detalle que parece fuera de lugar y que cuestiona esta interpretación histórica. Roland Barthes lo llama el *punctum* en su análisis de la fotografía, pero que se adapta bien a un análisis de cultura visual. Para el crítico francés una fotografía crea un efecto intensamente subjetivo y sensorial en el espectador: “El *punctum* de una fotografía es ese accidente que me pincha (pero también me magulla, me conmueve).”¹⁹

“En el arsenal” el detalle contradictorio o fuera de lugar dentro de la composición es el obrero rubio que recibe un rifle de Frida Kahlo. En este panel la figura no es fácil de identificar al situarse de espaldas al espectador y con un gorro de color oscuro. Sin embargo este personaje aparece más nítido en otros tres paneles: “El que quiera comer que trabaje,” “La cooperativa,” y el segundo panel que analizaré titulado “Un solo frente.” En un principio este obrero de aspecto eslavo no solo aparece como una anomalía en la escena sino que contradice lo que Rivera quiere expresar sobre una revolución socialista liderada por obreros y campesinos mexicanos. Conuerdo con González Mello que identifica a este

¹⁸ Esta referencia está dirigida al grupo literario de los Contemporáneos. Ver (Briuolo 2002, 151).

¹⁹ Barthes escribe: “...A Latin word exists to designate this wound, this prick, this mark made by a pointed instrument...This second element which will disturb the *studium* I shall therefore call *punctum*...for *punctum* is also: sting, speck, cut, little hole—and also a cast of the dice... *Punctum* is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me)” (1980, 26-27).

obrero eslavo como un ‘personaje retórico’ que simboliza un “obrero moderno” (31), pero su rol en la “Balada de la revolución proletaria” es el de contrapunto con el discurso de un “frente unido” entre obreros y campesinos que hace eco a la tesis del cuarto congreso de la Comintern (1922).²⁰ En otras palabras, este obrero de apariencia extranjera también expresa la imposibilidad de que el socialismo tome el poder en el contexto de un país como México que intenta desprenderse de un anticuado modelo agrario. A su vez este obrero también representa una crítica a la PCM y su carácter sectario cuya dirección depende de la Comintern.²¹

Rivera agrega aún más complejidad a esta narración visual en el panel titulado “Un solo frente” (figura 3) donde aparte de forjar una unión entre campesinos y obreros también introduce una alianza entre el gobierno y el pueblo. En esta escena un revolucionario con polainas al estilo villista se da la mano con un soldado del ejército. Esta acción tiene como fondo a obreros y campesinos que con bayonetas caladas hacia arriba y formando una muralla humana, son testigos de este acuerdo. Pero es claro que este otro frente solo es posible por la intervención del obrero ruso (ya reconocible), que se posiciona en medio de estos dos personajes con los brazos abiertos formando una cruz, imprimiéndole un carácter mesiánico a su rol.²² Este obrero ruso es a su vez el hombre moderno que simboliza un posible futuro alternativo en México y cuya fe socialista es capaz de conciliar las aspiraciones políticas de las masas con el discurso posrevolucionario estatal. La contradicción aquí es obvia, porque esta fantasía de un armonioso socialismo en México que concierta con el Estado y su modelo capitalista no tienen paralelo con los hechos del momento.

Los eventos de 1929 y el momento de decisión

La agitada coyuntura política mexicana de 1928 y 1929 está marcada por el asesinato de Obregón el 17 de julio de 1928. Este evento dio lugar a un periodo de grandes cambios donde el gobierno termina por consolidar su poder político una vez que reprime a los miembros de la PCM y declara la ilegalidad del partido que duraría hasta 1935.

²⁰ En ese documento se aboga por un gobierno de trabajadores que sería liderado por obreros y campesinos. (Ver *Theses on Comintern Tactics*, 1922).

²¹ Este rol protagónico se aprecia más expresamente en paneles como “La cooperativa” donde el obrero soviético es el protagonista de la acción reclamando a los dueños capitalistas por los derechos de los obreros.

²² No es nuevo el uso del simbolismo cristiano por parte de Rivera, que enfatiza el carácter humano de las masas; algo que nunca sería reconocido por el Estado. Como Legrás explica, Rivera no se apropia de la iconografía cristiana tradicional, “but rather an imaginary or figuration” (2005, 15) lo que le permite representar a las masas como un ente mundano y no santo o sagrado.

Si bien la PCM aún estaba influenciada por la tesis del tercer congreso de la Comintern para crear un frente unido de trabajadores, ahora el partido también quería adherirse a la tesis más reciente del sexto congreso (Julio-Agosto 1928) que promovía la dictadura del proletariado.²³ Por esta razón el partido funda la Confederación Sindical Unitaria de México el 26 de enero de 1929. Esta organización promovía la unión entre los obreros y campesinos y estaba basada en el modelo ideado para México de Julio Antonio Mella, una de las más influyentes figuras en el PCM.²⁴

La prueba de fuego no tardaría mucho tiempo en presentarse para los comunistas: el 3 de marzo de 1929 se declara el plan de Hermosillo iniciando la rebelión escobarista contra el gobierno del presidente interino Emilio Portes Gil y la influencia de Plutarco Elías Calles, quien era el verdadero gobernante de México. Las guerrillas campesinas que estaban afiliadas al PCM, que temía una toma del poder de los reaccionarios escobaristas, inmediatamente se aliaron al gobierno que en esos momentos también combatía contra los cristeros. Nunca se ha podido demostrar con total certeza si la PCM tenía un plan para derrocar al gobierno una vez que se sofocara esta rebelión. Sin embargo Calles había anticipado esta situación y cuando derrotaron a los rebeldes, su gobierno persiguió, encarceló, y exilió a todos los líderes comunistas al considerarlos una amenaza para el Estado.²⁵ Estos eventos culminaron con la ruptura de relaciones diplomáticas con la Unión Soviética en enero de 1930, a la vez que Calles fundaba el Partido Nacional Revolucionario (el precursor del PRI), y se fortalecían los lazos con los Estados Unidos.²⁶

²³ Respecto a este congreso Carr escribe: "...after the Sixth Congress "social democratic parties and labor governments were now denounced as social fascist. Internationally, the deepening economic depression appeared to support the Comintern's argument that capitalism was in crisis and therefore creating the conditions for a revolutionary breakthrough" (43). Esta nueva postura originada por el temor de la Unión Soviética ante el avance del fascismo, significó la radicalización de la consigna de "clases contra clases" que significó según Spenser en su estudio *El triángulo imposible* (1998) en la creación de bloques obrero-campesinos ya no solo para combatir el capitalismo sino también para defender a la Unión Soviética (1985, 197-198).

²⁴ Para leer sobre la postura oficial del partido ver "¡De pie frente a la reacción! ¡Contra la burguesía! ¡Contra el imperialismo! Manifiesto del Partido Comunista a los obreros y campesinos" (El Machete, n. 112, 1 May 1928). Mella también escribió dos artículos que fueron fundamentales en consolidar la idea de la lucha conjunta de obreros y campesinos: "La internacional amarilla contra la unidad obrera en la América Latina" (El Machete, n. 120, 23 June 1928) que le dio una amplitud continental a este tema, y "Sobre la misión de la clase media" (El Machete nos. 139, 144 and 145, from 17 to 22 November and 29 December 1928), que resultó ser el análisis más incisivo de Mella sobre la realidad mexicana de ese momento.

²⁵ En sus memorias, Bernardo Claraval, un miembro desilusionado del partido, aseguró la existencia de un plan para tomar el poder. Claraval explica que fue el peor error político de la PCM, y que provocó años de represión para los miembros del partido (1944, 109-124). Otras figuras comunistas más conocidas como Campa (1978, 68-69) y Revueltas (1984, 117-118) se han limitado a contar las circunstancias de la alianza entre el PCM y el gobierno durante la rebelión y la persecución que inicia Calles contra los miembros del partido. Estudios más recientes con acceso a los archivos de la Comintern prueban que en efecto sí habría existido tal plan. Ver (Spenser 2009, 267-280).

²⁶ Para un detallado recuento de estos hechos ver el estudio de (Spenser 1998, 204-237).

En cuanto a Rivera, su postura frente a estos sucesos fue al principio ambivalente. Primero se adhirió al frente unido de obreros y campesinos y participó en la campaña de Pedro Rodríguez de Triana, quien fuera el candidato oficial del PCM en las elecciones de 1929.²⁷ Sin embargo, al mismo tiempo se opuso al plan del partido de dividir los sindicatos y no apoyó la decisión del PCM de asistir al gobierno durante la rebelión escobarista.²⁸ Como resultado Rivera fue expulsado del partido en medio de acusaciones de haberse vendido al gobierno por aceptar el puesto de director de la escuela de artes plásticas y por no apoyar las huelgas a favor de los comunistas.²⁹

No refuto las críticas que se le hacen a Rivera por sus actitudes, pero sí es necesario enfatizar que sus decisiones son un reflejo de la negociación que debe librar con todos los otros actores artísticos y políticos de su entorno. Vale preguntarse cómo un artista puede mantener su autonomía creativa y preservar el legado de su obra con un Estado en crisis como patrocinador. Es decir, los paneles de la SEP analizados en este estudio son un paradigma del artista en la encrucijada entre el arte y la vida. Al hacer un recuento de los hechos, un tema constante de esta turbulenta relación entre Rivera y el PCM se caracterizó por el rechazo del primero a la injerencia estalinista en la agenda política del PCM.³⁰ Los eventos de 1929 a 1930 demuestran que si bien la “Balada de la revolución proletaria” estaba en total sintonía con el contexto sociopolítico mexicano del momento, aquella fantasía socialista que Rivera plasmó en las paredes de la SEP y que parecía materializarse unos meses después, no sería más que una ilusión.

²⁷ Ver (Tibol 2007, 109-110).

²⁸ Con respecto a la postura que tomó Rivera frente a los planes de la PCM de tomar el poder, Wolfe escribe: “The Communist Party was absurdly unprepared for such an attempt, but given to the fantastic and romantic and encouraged by certain dogmas of the new ‘line’ of the Comintern, it proceeded to act as if it ‘meant business’... However Diego was given to fantasy, this was too much; he had opposed it by voice and vote” (1963, 235).

²⁹ De acuerdo con Claraval, Campa y Revueltas, Rivera se opuso a los planes comunistas porque interferiría con la finalización de su obra. Sin embargo fueron un cúmulo de razones para su expulsión del PCM: aparte de su anti-estalinismo, Rivera comienza su experiencia con patrocinio estadounidense con la comisión del embajador Dwight Morrow en Cuernavaca (1929-1930). Esta colaboración continuará en los Estados Unidos como explicaré más adelante. Ver (Hemingway, p. 234).

³⁰ Una perspectiva similar se puede encontrar en el artículo “Revolutions and Allegories. A Mexican Muralist in the United States” de Luis-Martín Lozano, donde al estudiar los murales de San Francisco de 1931, el autor escribe: “A well-known Communist artist could not be allowed to hold political and ideological positions diverging from the diktat of Stalin’s Communist regime. Rivera understood how powerful were the forces that raged against him and effected a gradual rapprochement with American patrons and their private institutions... He felt confident—perhaps excessively so—that, as an artist, he would not have to make ideological concessions and that in his painting he would always have the freedom to express his own ideas and conception of history” (2008, 268). Sin duda, Rivera pensó que tendría más libertad en Estados Unidos pero como voy a explicar en las siguientes líneas, no fue así.

La Exhibición en el Museo de Arte Moderno en Nueva York (1931)

Dos años después de estos tumultuosos hechos, Rivera es invitado por los Rockefeller para una exhibición de su obra en el nuevo museo de arte moderno (MoMA) en diciembre 1931. Para poder exhibir muestras de sus murales Rivera pinta 8 frescos portátiles exclusivamente para este evento.³¹ Aquí hay varios detalles interesantes para mencionar. Lo primero es el obvio cambio de patrocinadores. Rivera pasa de lidiar con el estado mexicano a un patrocinador privado y extranjero, sin que esto signifique que los nuevos benefactores carezcan de una agenda política. Los Rockefeller siguen la política de “buenos vecinos” con México, y por ello invitan a Rivera que en ese momento es uno de los artistas más reconocidos del momento.³²

Sin duda que el tema que quiero tocar es la censura. Como he explicado, el estado mexicano le otorgó una relativa libertad a Rivera para poder pintar “La balada de la revolución proletaria.”³³ Por un lado esto se explica por su estatus como artista reconocido mundialmente, pero por otro lado fue una brillante estrategia del Estado para crear un clima con cierto grado de tolerancia, pero cuyo verdadero fin era controlar voces disidentes.³⁴ En el caso de sus comisiones en Estados Unidos, se podría deducir que Rivera tendría aún más libertad para crear, ya sin el control del Estado como patrocinador y estando apartado del clima político mexicano, pero no es así. Esto se demuestra con el mural “El hombre en la encrucijada” que pinta después de la exhibición en el MoMA en el centro Rockefeller entre 1932 y 1933, y que fuera destruido por mostrar una imagen de Lenin.³⁵ Más irónico aún es comprobar que en esa escena que causó tanta controversia Lenin se muestra uniendo sus manos con un soldado, un campesino y un obrero haciendo eco al mural “Un solo frente,” mural que sí se conserva en la SEP.

³¹ Para un detallado recuento de estos eventos leer *At the Crossroads: Diego Rivera and his Patrons at MoMa, Rockefeller, Center, and the Palace of Fine Arts* (2017) de Catha Paquette. Esta no fue la primera comisión de Rivera en Estados Unidos ya que primero pintó tres murales en San Francisco. Ver Haskell, p. 20-21.

³² Esta política de “good neighbor” se oficializa con la presidencia de Roosevelt a partir de 1933. Ver (Paquette 2017, 189-90) y en <https://history.state.gov/milestones/1921-1936/good-neighbor>.

³³ Lo curioso es que cuando Rivera quiere incluir el verso “hacer puñales/con todos los metales” del poema de Carlos Gutiérrez Cruz “Al minero...” en uno de los murales de la SEP, es censurado por su retórica incendiaria y debe borrarlo (Wolfé pp. 56-7 y Rashkin p. 199). Paradójicamente la palabra parece tener mucho más poder que la subversión visual que el artista expresa en los murales.

³⁴ Otra razón muy importante, como lo explica Briuolo, es la renuncia de José Vasconcelos como secretario de la institución en 1924 lo que permitió a los muralistas “poner en práctica las consignas por ellos expresadas en el Manifiesto de 1922: “[un arte] de belleza para todos, de educación y de combate” (2002, 134).

³⁵ Esta historia ha sido contada ad nauseam e inclusive llevada al cine en el excelente filme *Cradle Will Rock* (1999) dirigida por Tim Robbins. Para un muy detallado recuento de este evento en la obra de Rivera ver (Paquette 2017, 93-216). Para una fotografía que se conserva del “hombre en la encrucijada” ver (Paquette 2017, figura 3.10).

Volviendo a la exhibición del MoMA, y como ya expliqué anteriormente, los críticos que han estudiado estos murales sui generis en la obra de Rivera, han podido identificar los modelos anteriores en que el muralista se basa para reproducirlos, excepto por “El levantamiento” (Figura 3).³⁶ Si bien Indych-López hace un paralelo entre este panel y los de la “Balada de la revolución proletaria,” la autora solo se concentra en la influencia que tuvieron en Rivera las imágenes contemporáneas de huelgas en los Estados Unidos y en los cambios drásticos de pasivo a activo en los roles femeninos. Es decir, que las interpretaciones se originan desde cómo el público y la crítica en los Estados Unidos interpretarían estos paneles, pero lo que no se ha señalado es el contraste entre “El levantamiento” y “Un solo frente” (figura 2).



Fig. 3. “El levantamiento.” (1931) Diego Rivera. MoMA, Nueva York.

³⁶ Aparte de Mabardi, lo mismo afirman Dickerman e Indych-López en su estudio sobre los paneles de esta exhibición. (2011, 28-29). Si bien pueden identificar los paneles portátiles “Indian Warrior,” “Sugar Cane,” “Liberation of the Peon,” y “Agrarian Leader Zapata” con murales el Palacio de Cortés en Cuernavaca y la Secretaría de Educación Pública; sin embargo “El levantamiento” no se basa en un modelo anterior.

“El levantamiento” muestra al gobierno reprimiendo una manifestación de trabajadores. La escena central retrata una acción dramática y reveladora: en un trasfondo de cuerpos caídos por la violencia extrema, un soldado ataca con un sable a un obrero desarmado que es defendido por una mujer. Este personaje femenino se interpone entre los dos y detiene la mano agresora del soldado, a la vez que carga a un bebé. En este panel Rivera sigue la tendencia que inicia en los murales de la SEP y vuelve a empoderar lo femenino y lo maternal como participante activo de la lucha obrera. Lo mismo se puede apreciar con la composición y el uso de los colores rojo en los vestidos de la mujer y las banderas en el trasfondo y azul en los overoles del obrero, que son muy similares a lo que vemos en “La balada de la revolución proletaria.”

Sin embargo la temática de “El levantamiento” establece un giro radical con respecto a la imagen del guerrillero villista dándose la mano con el soldado en el panel “Un solo frente.” Si en este panel de la SEP se articula una tregua entre el Estado y el guerrillero villista que encarna las aspiraciones de “tierra y libertad” (los ideales de la revolución), en “El levantamiento” no queda nada de esa imaginada conciliación. Tres años después de que finalizara los murales de la SEP y ya sintiéndose apartado del álgido contexto mexicano, Rivera se encuentra sin el agobio de sus colegas, la PCM y del Estado como patrocinador. Ya no hay necesidad de negociar con el Maximato que se ha consolidado en el poder. Fuera de esa coyuntura, Rivera pinta “El levantamiento” a modo de adenda para concluir que los ideales de la Revolución Mexicana que el Estado se atribuye y el mundo de ensueño socialista de “La balada de la revolución proletaria” son irrealizables.

Conclusión

En este estudio reconstruyo un momento de la historia político-cultural del México posrevolucionario para redefinir el muralismo como un movimiento de vanguardia que se manifiesta desde contextos locales y globales simultáneos. Lejos de seguir modelos europeos, en los murales de la SEP Rivera imagina cómo articular el socialismo (una vanguardia política) que se disemina en México y todo Latino América durante el periodo de entre guerras.

Si como dije al principio de este estudio, los muralistas proponen difuminar la división del trabajo (técnicos/obreros/pintores) para imaginar una nueva subjetividad a través del muralismo, en el caso de Rivera el modelo socialista que proyecta se limita a una redistribución de la riqueza pero sin una redefinición posterior del binarismo obrero/campesino. En este sentido la revolución socialista que imagina en la “balada...” se

manifiesta desde la desigualdad social, pero solo para subvertir ese orden, y no para imaginarlo de otro modo.

El análisis de los dos paneles de “la balada de la revolución proletaria” y su contrapunto “El levantamiento,” comprende el proceso creativo y de negociación del artista que depende de su patrocinador (el Estado), y debe lidiar con las críticas de sus colegas muralistas, el PCM, y el público en general. Lo que Rivera quiere evitar es la censura de su obra y por un momento cree encontrar un contexto más tolerante con patrocinadores privados en Estados Unidos. Con el panel portátil “El levantamiento” para su exhibición en el MoMA, Rivera parece lograr una relativa autonomía de expresión, sin embargo cuando los murales revierten a su carácter monumental con las comisiones para lugares públicos como en el Centro Rockefeller, la censura es aún más severa que en México.³⁷

Por último, con su decisión de no apoyar a los comunistas durante la rebelión escobarista, los roles de Rivera como actor político y artista se dividen culminando el gesto vanguardista del muralismo que se declarara en el “Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores.” Una vez más, el arte y la vida se vuelven a delimitar. Rancière afirma que el significado del arte depende de la coyuntura política del momento.³⁸ En otras palabras, si bien Rivera no duda en escoger su obra por encima de la posibilidad de que el socialismo tome el poder en México; este acto de preservación, también afirma que el verdadero legado de los murales no depende de la realización de un mundo de ensueño socialista, sino de inspirar modelos alternativos de comunidad para el presente.

© Mauricio A. Castillo

³⁷ No es mi intención convertir a Rivera el artista en un fetiche. Todos los muralistas sufren la censura desde Orozco y Siqueiros hasta los colaboradores de Rivera en EEUU (Haskell, p. 22). Como Haskell escribe sobre la experiencia de Rivera en el edificio Rockefeller: “By late April, however, Rivera was facing backlash on two opposing fronts: ...the conservative World-Telegram blared, “Rivera Perpetuates Scenes of Communist Activity for RCA Walls—and Rockefeller Jr. Foots the Bill,” which was followed three days later by vitriolic denunciation in the communist press of the artist’s alliances with American capitalists” (Haskell, p. 28)

³⁸ “It is the state of politics that decides that Dix’s paintings in the 1920s, ‘populist’ films by Renoir, Duvivier or Carne in the 1930s, or films by Cimino and Scorsese in the 1980s appear to harbor a political critique or appear, on the contrary, to be suited to an apolitical outlook on the irreducible chaos of human affairs or the picturesque poetry of social differences.” (*The Politics of Aesthetics*, p 62)

Obras citadas

- Anreus Alejandro, Folgarait Leonard, Greeley, Robin Adèle, eds.. *Mexican Muralism: A Critical History*. Berkeley, Los Angeles: California UP., 2012
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Richard Howard, trans. New York: Hill and Wang., 1980
- Briuolo, Diana. “El corrido de la revolución, reorientación artística y personal.” *Diego Rivera y los murales de la Secretaría de Educación Pública*. Ed. Gilda Castillo. México D.F.: SEP. 134-155. 2002.
- Campa, Valentín S. *Mi testimonio: experiencia de un comunista mexicano*. México D.F.: Ediciones de Cultura Popular. 1978.
- Carr, Edward Hallett.. *The Bolshevik Revolution, 1917-1923*. Vol 3. New York: Norton. 1985
- Claraval, Bernardo. *Cuando fui Comunista*. México D.F.: Polis. 1944.
- Castillo, Mauricio. *Avant-Garde and Socialist Dreamworlds in Latin America: Local and Global Designs, 1919-1939*. Columbia U, PhD Dissertation. 2013.
- Coffey, Mary. “All of Mexico on a Wall: Diego Rivera’s Murals at the Ministry of Public Education.” En Alejandro Anreus, Robin Adèle Greeley, Leonard Folgarait, eds. *Mexican Muralism: A Critical History*. Berkeley, Los Angeles: California UP. 56-74. 2012.
- Communist International. *Third Congress of the Communist International: On Tactics*. 1921.
<https://www.marxists.org/history/international/comintern/3rd-congress/tactics.htm>
- Communist International, *Fourth Congress of the Communist International. Theses on Comintern Tactics*. 1922.
<https://www.marxists.org/history/international/comintern/4th-congress/tactics.htm>
- Communist International, *The Programme of the Communist International together with the Statutes of the Communist International*. 1928.
<https://www.marxists.org/history/international/comintern/6th-congress/index.htm>
- Cradle will Rock*. Directed by Tim Robbins. Touchstone Pictures, 1999.
- Dickerman, Leah and Indyck-López Anna. *Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art*. New York: MoMA. 2011.
- Flores, Tatiana. *Mexico’s Revolutionary Avant-Gardes: From Estridentismo to ¡30-30!* New Haven-London: Yale UP. 2013.

- Gallo, Rubén. *Mexican: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge, Mass, MIT Press. 2005.
- Greely, Robin Adèle. "Muralism and the State in Post-Revolution Mexico, 1920-1970." En Alejandro Anreus, Robin Adèle Greeley, Leonard Folgarait, eds. *Mexican Muralism: A Critical History*. Berkeley, Los Angeles: California UP. 13-36. 2012.
- González Mello, Renato. "La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 17(67): 21-68. 1995.
- Haskell, Barbara. "América: Mexican Muralism and Art in the United States, 1925- 1945." En Barbara Haskell, ed. *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925-1945*. New York: Yale UP, New Haven, 14-45. 2021.
- Hemingway, Andrew. "The Mexican Revolution as an Aesthetic Event: Early Myths and Perceptions." En Barbara Haskell, ed. *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925-1945*. New York: Yale UP, New Haven, 232-237. 2021.
- Jackson Albarrán, Elena. *Seen and Heard in Mexico: Children and Revolutionary Cultural Nationalism*. Lincoln: Nebraska UP. 2014.
- Jaimes, Héctor. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. México: Plaza y Valdés. 2012.
- Lear, John. *Picturing the Proletariat: Artists and labor in Revolutionary Mexico, 1908-1940*. Austin: Texas UP. 2017.
- Legrás, Horacio. "The Revolution and its Specters: Staging the Popular in the Mexican Revolution." *Journal of Latin American Cultural Studies* 14.1: 3-14. 2005.
- Lozano, Luis Martín. "Revolutions and Allegories. A Mexican Muralist in the United States." En Luis Martín Lozano, Diego Coronel Rivera, eds. *Diego Rivera: The Complete Murals*. Köln; Los Angeles: Taschen. 2008.
- Mabardi, Sabine. "The Politics of the Primitive and the Modern: Diego Rivera at MoMA in 1931." *Curare*, no. 9 (Fall): 5-43. 1996.
- Mella, Julio Antonio. "¡De pie frente a la reacción! ¡Contra la burguesía! ¡Contra el imperialismo! Manifiesto del Partido Comunista a los obreros y campesinos." *El Machete* n.112, 1 Mayo de 1928. Rpt. en *Antonio Mella en El Machete. Antología parcial de un luchador y su momento histórico*. Comp. Raquel Tibol. México D.F.: Fondo de Cultura Popular. 206-11. 1968.
- ."La internacional amarilla contra la unidad obrera en la América Latina" *El Machete*, n. 120, 23 de junio de 1928. Rpt. en *Antonio Mella en El Machete. Antología parcial de un luchador y su momento histórico*. Comp. Raquel Tibol. México D.F.: Fondo de Cultura Popular. 247-8. 1968.
- . "Sobre la misión de la clase media" *El Machete* 139, 144 and 145, del 17 al 22 de noviembre y 29 de diciembre de 1928. Rpt. en *Antonio Mella en El Machete. Antología*

- parcial de un luchador y su momento histórico*. Comp. Raquel Tibol. México D.F.: Fondo de Cultura Popular. 297-304. 1968.
- Paquette, Catha. *At the Crossroads: Diego Rivera and his Patrons at MoMA, Rockefeller Center and the Palace of Fine Arts*. Austin: Texas UP. 2017.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 2014.
- . *The Politics of Aesthetics*. Gabriel Rockhill, trans. New York: Continuum. 2004.
- Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista: historia cultural de una vanguardia*. México D.F.:FCE UAM-Xochimilco, Universidad Veracruzana. 2014.
- Revueltas, José. *Escritos políticos (El fracaso histórico del partido comunista en México)*. 2 vols. Andrea Revueltas, Philippe Cheron, eds. México D.F.: Ediciones Era, vol. 1: 24-25, 96-98. 1984.
- Rivera, Diego. *Diego Rivera: The Complete Murals*. Luis Martín Lozano, Diego Coronel Rivera, eds. Köln; Los Angeles: Taschen. 2008.
- Roosevelt, Franklin Delano. "Good Neighbor Policy."
<https://history.state.gov/milestones/1921-1936/good-neighbor>
- Sánchez Prado, Ignacio M. *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana, 1917-1959*. West Lafayette, Indiana: Purdue UP. 2009.
- Siqueiros, David Alfaro et al. 1923. "Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores." México DF. Palabras de Siqueiros. Raquel Tibol, ed. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . *Me llamaban el coronelazo*. México D.F.: Grijalbo. 1977.
- Spenser, Daniela. *El triángulo imposible: México, Rusia Soviética y Estados Unidos en los años veinte*. México D.F. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). 1998.
- . *Los primeros tropiezos de la Internacional Comunista en México*. México D.F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). 2009.
- Tibol, Raquel. *Diego Rivera, luces y sombras: narración documental*. México D.F.: Random House Mondadori. 2007.
- Wolfe, Bertram. 1963. *The Fabulous Life of Diego Rivera*. New York: Stein and Day.

