

Antonio R. Romera

Crítica de arte

DIEGO RIVERA (1886-1957)

La desaparición de Diego Rivera (noviembre, 1957) supone una pérdida importante en la historia de las artes figurativas de este continente. Rivera muere en los momentos en que transponía la setentena en la activa tarea de una naturaleza exuberante ajena, al parecer, al decurso de los años.

Su influjo fue decisivo en la corriente del nativismo americano. Es seguido por muchos artistas jóvenes de su patria y por no pocos de otros países americanos. Otros grupos se opusieron a sus enseñanzas y puede decirse que el nombre del pintor centra por diversos motivos —estéticos, unos; políticos, otros— una singular polémica.

Es uno de sus signos. Acaso el signo que mejor lo define: la controversia. El va haciendo su obra con evidente seriedad, entregado a un quehacer que parece solicitar, por sus proporciones, fuerzas de titán. Y mientras esa obra va naciendo, a su alrededor ruge la tormenta. A veces, Diego desciende del andamio y se mezcla a la guerrilla o lleva en ésta el papel principal, y vuelve en seguida a la forja de un mundo épico que se mueve en los frescos.

Otro hecho que se da en él, en forma más ostensible, es la impregnación mutua de la vida y de la obra. En pocos artistas se hermanan tan estrechamente el arte y la actividad diaria a la que refluye

yen todos los acaecimientos, todos los fenómenos cotidianos que, a su vez, pasan a insertarse en el tema al cual llevan el clima hirsuto de las luchas políticas.

Acaso habrá quien piense que su obra se resintió del choque con elementos ajenos a la estética misma. Sin embargo, no podríamos eludir algo que es decisivo para perfilar la pintura riveriana con rasgos definidos.

* * *

Pero, ¿cómo es esa vida? Enunciada en sus etapas fundamentales, es como sigue: Diego Rivera nace en Guanajato el 8 de diciembre en 1886. En 1892 la familia se instala en la capital mexicana. Cuatro años más tarde ingresa el joven Diego, consciente ya de su vocación, en la Academia de San Carlos. Sus maestros hasta 1902 serán Parra, Velasco y Rebull. Velasco es un extraordinario paisajista que capta el valle de México en sus amplias perspectivas. Rebull, un pintor español de excelente dominio del oficio. Había sido discípulo de Ingres.

El mismo año de su ingreso en la Academia, es decir, en 1896, Rivera descubre al primero de los maestros que iban a señalar el camino de su destino: José Guadalupe Posada, grabador singular que fue recogiendo en sus estampas la compleja vida del México porfiriano. Tenía una imprenta en la cual editaba en papeles modestísimos y multicolores sus grabados hechos directamente sobre planchas metálicas. Los charlatanes, los cantores de mercados, los recitadores ambulantes difundían con la venta de tales pliegos las noticias y los hechos importantes. Posada hacía así el "periodismo" que convenía a una clientela que no sabiendo leer se enteraba por los grabados y por el complemento de la recitación, generalmente en "corridos".

Este fue el maestro admirado por Rivera en aquellos años cuando descubrió los "pliegos de cordel" en la vitrina de la imprentita cercana a la Academia.

En 1902 es expulsado del centro en que se forma. Realiza su

primera "muestra" en 1907. Esa expulsión por haber tomado parte en un motín estudiantil fue favorable a su pintura. Rivera, lejos de considerarse ya un artista formado, empleó los cinco años que van de la salida de la Academia a esa primera exhibición de obras en trabajar intensamente. Pintó el paisaje mexicano y tuvo un primer encuentro con la naturaleza bravía y espontánea de su pueblo.

Pero era pronto aún para hallar el estilo definitivo. Le quedan otras experiencias. En 1907 marcha a España gracias a una beca del gobernador de Veracruz. Entra en la Academia de San Fernando en la que tiene de profesor a Eduardo Chicharro. En alguna obra de este tiempo es evidente la huella de Zuloaga (*Retrato de un español*, Madrid, 1912). Pero la permanencia de Rivera en España le es sobre todo decisiva en la contemplación de los grandes maestros del seiscientos: Zurbarán, Ribera, Velázquez. El mismo ha confesado el efecto que le produjo la arquitectura peninsular. En esos años tuvo contacto con el inquieto anarquismo ibérico. 1909 es un año de intensa actividad. Va a París, a Londres. En la capital francesa exhibe sus obras. En Londres conoce la pintura de Turner. En 1910 regresa por breve tiempo a México en donde realiza una exposición. Vuelve a París y allí reside hasta 1921. 1920 ha señalado una de las experiencias decisivas y fundamentales para la dirección que tomará en seguida el arte del pintor. Rivera va a Italia y estudia los frescos de los grandes maestros. Frente a las obras de los bizantinos, de los sieneses, de Miguel Angel, comprendió la clase de pintura que de un modo más directo golpearía la sensibilidad de las masas.

1921. Regreso definitivo a la patria. Rivera se adscribe en seguida al Sindicato Revolucionario de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, y empieza sus primeros murales (Escuela Nacional Preparatoria, 1921-22).

Desde 1922 hasta su muerte, la vida del artista será un camino contradictorio, agitado, con peleas, como la sostenida en torno a los frescos del *Rockefeller Center* (1933), posteriormente destruidos. En esa etapa hizo numerosos viajes a diversas ciudades de los Estados Unidos. Frescos en el edificio de la Bolsa y en la Escuela de Bellas

Artes de California (1931), en la residencia de Mr. Stern (1931), en el Instituto de Arte de Detroit (1932-33), en la *New Workers' School*, Nueva York (1933), en el edificio del *Socialist Workers' Party Headquarters*. N. Y. (1933), *Junior College*, San Francisco (1940).

En 1927 había sido enviado como delegado del Partido Comunista a Moscú. Más tarde abandonaría el partido aliándose a Trotsky, que residía en México, como se sabe. Al final de su vida Rivera retornó al lado de sus viejos camaradas.

Los frescos pintados en México constituyen lo más importante de su obra, especialmente los de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo (1923-27), Palacio Nacional (1929-1947), Palacio de Cortés, Cuernavaca (1937), Secretaría de Salubridad (1928). Siqueiros afirma que la perfección suma la logra Rivera en los frescos de los Estados Unidos.

En 1929 es nombrado director de la Escuela de Bellas Artes, cargo del que es despojado en seguida casi en forma semejante a como salió de esa misma escuela en 1902 cuando era estudiante.

Sería imposible resumir en una breve reseña la serie de acontecimientos y sucesos de mayor y menor importancia que ilustran la vida agitada de Diego Rivera. En mayo de 1953 vino a Chile. Quienes frecuentaron al pintor en aquellos días saben hasta qué punto su naturaleza tumultuosa, sus desbordamientos, sus hervores, estaban a tono con el agitado multitudinarismo de una obra condicionada por su estilo peculiar de vida.

* * *

Las pinturas de Diego Rivera han tenido y tienen gran difusión. No están encerradas en museos y galerías inasequibles o esquivas a quienes no van deliberadamente a estos lugares.

En la etapa más importante ha preferido el fresco a cualquier otra técnica. Estos frescos se hallan en lugares muy frecuentados: vestíbulos, galerías, escalinatas, anfiteatros, salas de conferencias, claustros, patios de edificios oficiales, centros docentes, hoteles, etc., a don-

de acude un público muy diverso no siempre atraído por las obras mismas, sino por otras variadas razones.

La acción es así más lenta, pero a la larga más eficaz. Era lo que quería el pintor. Hacer de modo tal que sus ideas revolucionarias plasmadas en los muros se impusieran paulatinamente a todos, pese a que, como dice Cardoza y Aragón, su arte es tímido, sentimental y burgués.

Rivera ha sido muy discutido en los últimos años. Un gran sector de pintores, críticos y especialistas en la historia del arte destituyen a su obra de toda condición valiosa y estiman que se ha producido una especie de psicosis, una exaltación apoyada en razones extrapictóricas, en motivaciones de ideología. Se ha podido asistir a ciertos cambios violentos en la estimativa y validez, según los cambios del voluble pintor. No, por cierto, mutaciones en el dominio estético, sino en el político.

Recientemente se ha publicado un estudio en el cual se advierte la continuación de la polémica. En *Mexican in Our Time*, Bernard Myers trata, en efecto, a Rivera como el elemento negativo de la para él importantísima escuela de pintura mexicana. Resulta curioso comprobar que los defectos en este pintor son vistos en Siqueiros, por Myers, como virtudes.

Lo que nadie puede negar al gran fresquista es su fabulosa capacidad de trabajo, su facundia, su poderosa inspiración cuando trabaja libre de prejuicios y se entrega a un tema que condice con su sensibilidad.

La producción casi exclusiva de grandes epopeyas —lo que Cardoza llama el “periodismo pictórico”— ha hecho olvidar el camino estilístico seguido por su obra.

En Madrid el arte del mexicano parece impregnarse de los sombríos tintes zuloaguescos y de sus deformaciones expresivas. Ya en París, en *La casa sobre el puente* afloran los préstamos recibidos del postimpresionismo. Algo de Bonnard, en lo que permite discernir la reproducción fotográfica, hay en esta tela. Pero el francesismo no ahoga cierto tono de melancolía e intimismo.

Rivera vivió también la aventura del arte de vanguardia en sus días parisienses. *El retrato de Ramón Gómez de la Serna* (1915), hoy perdido, puede ser una clave. Por el modelo y por la franca adhesión al cubismo Rivera no desmiente el clima que lo envolvía en el París de la primera guerra mundial. Aun cuando el retrato del autor de *Pombo* fue pintado en Madrid, el espíritu está tras los Pirineos. A esta misma corriente pertenecen *El hombre con el cigarrillo*, 1913; *El arquitecto*, 1914; *La terraza del café*, 1915, y el *Retrato de Martín Luiz Guzmán*, 1915. Las rige el cubismo analítico, con menos fragmentación de la forma que lo visto en Picasso en esos mismos años.

En 1917, en el París hosco de los meses finales de la guerra, Rivera ve en Angelina, su compañera, el modelo de unas obras distintas entre sí. El fino purismo ingresco del retrato de 1918 contrasta con los tres anteriores (1917) resueltos por influjo de Gris, Picasso, María Blanchard y Delaunay, en grandes planos sintéticos. Este período de Rivera alcanzó relativa importancia y sus obras tenían frecuentes compradores.

Anteriormente el contacto con la lección de Cézanne se ve sin disfraz en *La adoración de los pastores* (1912-13). La figura del pastor que lleva la hogaza de pan exhibe reminiscencias grequenses.

La serie de naturalezas muertas y el espléndido *Retrato de Elie Faure* (1918), señalados por una fuerte voluntad constructiva —regreso de Cézanne—, deben considerarse junto a *La operación* (1920) como el punto de contacto o, acaso con mayor propiedad, el puente por el cual se accede al período ilustrativo que va desde el regreso definitivo a la patria hasta 1957, año del tránsito ineluctable, definitivo.

A Diego Rivera se le conoce casi exclusivamente por la larga etapa final, siendo ella la que constituye la base de su nombradía. En estas obras al fresco se explaya la facundia del maestro, luce su espíritu comprometido en las luchas sociales y triunfa su poderosa capacidad compositora.

Tales obras han constituido el motivo principal de la querrela entre partidarios y enemigos. Estos han considerado las grandes com-

posiciones murales como simples ilustraciones desposeídas de virtudes plásticas, carentes de valor pictórico. Aquéllos han visto en ellas la representación egregia de la historia de un pueblo y de las luchas del hombre por su emancipación.

Se las ha considerado —a la vez— ejemplo ilustre de una comunidad humana, su retrato mejor y más exacto, no sólo en lo externo, sino en esa realidad inasequible y sutil que es a veces la psicología social. Las multitudes turbulentas de los murales de Rivera constituirían, según se ha dicho en todos los tonos, la fijación gráfica del “mexicanismo”.

Se trata sólo una verdad a medias. Sin duda Diego Rivera ha vestido a sus personajes con el indumento peculiar de su pueblo y los ha situado en paisajes que pueden ser los paisajes de la tierra azteca. De mexicanos tienen lo exterior. Es difícil afirmar la existencia de nacionalidades plásticas si nos atenemos exclusivamente a lo puramente formal. No es fácil considerar un gris como definidor de determinada región geográfica, ni hacer que tal estilo de pulcro perfilamiento caracterice a un país. A lo más que puede llegarse es a una imperceptible, tenuísima, relación entre la expresión artística y el pueblo que la hace.

En Diego Rivera el mexicanismo es puramente externo. Y aquí parece convenir aquella expresión de Cardoza y Aragón cuando lo trata de “periodista”. Rivera relata en lo cortical unos hechos y substituye la pluma por el pincel. Ello, no obstante, sin negar los trozos maravillosos de pintura que subrepticamente se introducen en ese diseño descriptivo. Por ejemplo en el fragmento de uno de los frescos del palacio de Cortés en Cuernavaca, el que representa a los conquistadores cruzando la barranca. El colorido resalta por el choque de manchas puras y verdes —lo rojo de los pantalones de los indios, lo verde del follaje—, dando de esta manera el deslumbramiento cromático de dos tonos complementarios. La composición está trazada sobre la trama de ciertos ritmos esenciales: las figuras de los indios se reparten equilibradamente y las hojas de los árboles van repitiendo sus arabescos con insistencia.

Este arte es valioso, pero no original, como se ha pretendido. Las huellas de influjos magistrales no están ocultas en sus obras. En mi libro *Razón y poesía de la pintura*, en el capítulo "Tradición", páginas 25-31, he estudiado los antecedentes del fragmento en que figura el bellissimo retrato de Zapata junto a su caballo blanco, en el palacio de Cortés de Cuernavaca. La composición ha sido tomada casi literalmente de *La lanzada*, tabla primitiva anónima.

Pero tal vez los préstamos mayores derivan de los pintores sieneses del *trecento*, en especial Barna y Bartolo di Fredi. El primero nos ofrece en el cromatismo y en el modo de agrupar a las multitudes un prenuncio de los frescos de Rivera. Esta relación es más acusada en *La Crucifixión*, de la Colegiata de San Gimignano en Siena. El dibujo apretado y sintético parece provenir de Bartolo di Fredi. Véase con referencia a este punto *La adoración de los magos*, Pinacoteca de Siena.

No creemos que la existencia de indudables antecedentes anule el mérito de las pinturas de Diego Rivera. Si los cito es por ver en ellos unos datos necesarios en la filiación de la estética del mexicano tanto como la prueba de que sus obras no nacen sólo de impulsos autóctonos.

Diego Rivera ha señalado al enumerar las etapas por que pasó su pintura una que debe considerarse importantísima para el problema de los influjos: "1920-21. Viaje por Italia. 350 dibujos, según bizantinos, primitivos, cristianos, prerrenacentistas..." Juan de la Encina ha escrito: "eso que él mismo (Rivera) llama "coeficiente mexicano" de su pintura no debió de ser otra cosa que el resultado de la revelación de las formas y estilos del arte de las antiguas culturas o civilizaciones de su país".

De donde llegamos a la conclusión de que el arte del pintor es así la suma de dos factores lejanos, de dos visiones primitivas. Muchos críticos —en especial mexicanos— por no verse obligados a reconocer esa dependencia y reflejos de otros tiempos en la obra de Rivera, lo desestiman viendo en sus frescos una expresión demasiado objetiva y superficial, sin pensar que la relación con aquellos maes-

tros legendarios, confesada por el propio artista, le da jerarquía y la ennoblece y —sobre todo— la justifica.

En cuanto a las implicaciones políticas, cuando transcurra el tiempo y esos hechos queden lejos ya sin memoria posible en las gentes, no serán nada en la pintura y ésta se salvará sólo por sus supuestos plásticos. Entonces se verá que con sus caídas, con sus desmayos, con sus truculencias, la obra de Diego Rivera poseía bastante carga de factores positivos que le permitieron subsistir.