

El pintor Diego Rivera

1. Desde los orígenes hasta la plenitud de los murales de Chapingo

Los padres de Diego Rivera (Guanajuato, 1886-Ciudad de Méjico, 1957) eran mejicanos, pero el creador mestizaje de Iberoamérica se dio en grado notable en ambos y enriqueció así al futuro pintor con una herencia múltiple que no siempre consiguió armonizar totalmente en su compleja y desbordada personalidad. El padre, maestro de escuela, tenía ascendientes españoles, portugueses y judíos. La ascendencia materna era exclusivamente española e indígena americana. Fue de su madre, por tanto, de quien heredó Rivera unas características mestizas que lo integraron radicalmente en la mitad de la entrañable realidad de su pueblo, pero que no llegaron a identificarlo plenamente con la otra mitad. Había, por tanto, una disociación interior en Rivera que dejó honda huella en la temática de su obra pictórica. En dicho aspecto era el antípoda de José Clemente Orozco, el más genial pintor de ambas Américas, quien se enorgullecía por igual de las dos sangres que habían creado el ser de Méjico y exaltaba con idéntica aceptación a los misioneros españoles y a Cortés, Cervantes, El Greco o Felipe II, que a todos sus antepasados prehispánicos o a los héroes de la revolución. Rivera, enfrentado consigo mismo en su inconsciente y en su conciencia, fue totalmente europeo —sienés y español ante todo— en su manera de pintar y tan sólo indígena en parte de su temática. Su vocación pedagógica se relacionaba también con el progresismo europeo y pudo haber influido en ella el ejemplo de su padre, robustecido luego por su indiscutible amor a su pueblo. En algunos de sus murales hay incluso un auténtico espíritu misional —laico, sin duda, pero no por ello menos redentorista e hispánico en última instancia—. Es un espíritu en el que casi todos los habitantes de la península Ibérica hemos coincidido con los musulmanes y los judíos con los que nos hemos mezclado a lo largo de toda la Edad Media y que en Rivera se robusteció a través de su herencia paterna. Era, por tanto, en el fondo de su ser un buen ejemplo de entusiasmo y de hombría ibérica, pero tenía también (cuando no se empeñaba en negarlo polémicamente) ese certero gusto ultradelicado del que habían hecho gala los mayas y una soterrada vocación de colosalismo de origen inequívocamente nahuatl.

Cuando contaba tan sólo diez años de edad, inició Diego sus estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Su primer profesor fue el extraordinario paisajista, injustamente mal conocido en Europa, José María Velasco, el gran precursor decimonónico de la pintura mejicana del siglo XX. Recién cumplidos los veintún años realizó, con relativo éxito, su primera exposición de temática social y factura a medias posimpresionista. El Gobierno de Veracruz le concedió entonces una beca de ampliación de estudios en España. El doctor Atl, otro de los precursores, le dio con dicho motivo una carta de recomendación para el pintor español Eduardo Chicharro, quien en 1907, recién llegado Rivera a España, lo admitió como alumno.

Fue, por tanto, la de Chicharro la primera influencia que recibió Rivera en Europa y —por mucho que ambos maestros se diferencien— cabe detectarla incluso en épocas

bastante avanzadas de su evolución. Es especialmente perceptible en esa tendencia al abigarramiento y al agobio compositivo, de la que abusó a menudo Rivera con contradictorio entusiasmo.

Las obras más representativas de la primera etapa española de Diego Rivera son algunos retratos que se hallan en la línea chicharriana del «typical Spanish», varios rincones urbanos y una interpretación de la catedral de Avila, cuyo cromatismo nos indica que Rivera era ya entonces Rivera en algunos atisbos.

Terminados sus estudios con Chicharro hizo Rivera un viaje rápido por el norte de Europa y se estableció luego en París, en donde permaneció hasta 1914. Había entablado allí una estrecha amistad con los pintores españoles Juan Gris y María Gutiérrez Blanchard. Cuando en 1914 estalló la guerra europea, Juan Gris permaneció en Francia, pero María Blanchard regresó a España y se instaló temporalmente en Madrid. Rivera hizo lo mismo. Al no poder hallar un estudio a su gusto, lo invitó María Blanchard a utilizar el suyo, en el que pintó casi todos los cuadros de su segunda etapa española.

Lo que más deslumbró pictóricamente a Rivera en París fue el cubismo. En Madrid ese deslumbramiento se mantuvo intacto. De ahí que su primera etapa de París y la segunda de Madrid se parezcan enormemente y que Rivera, por mucho que fuera de Méjico se lo olvide a veces, tenga pleno derecho a que se lo considere —igual que al argentino Pettoruti, también en Europa aquellos años— como uno de los más importantes y originales —diferenciales, más bien— pintores cubistas. La etapa cubista de Rivera fue una de las más importantes de toda su evolución, pero existe sobre ella mucha menos bibliografía que sobre sus murales. En un primer momento, lo influyeron (nunca demasiado) Picasso y Juan Gris, pero pronto encontró su versión personal del cubismo, en la que, igual que había ocurrido en el caso de Pettoruti, incorporó ocasionalmente algunos elementos inspirados en el futurismo italiano, lo que hizo más dinámica su estructura.

El más personal de todos los lienzos cubistas de Rivera es, posiblemente, su *Paisaje zapatista*, de 1915. Es muy rico de color y posee solidez y empaque en la tectónica. El guerrillero con fusil se yergue piramidalmente sobre un fondo esquematizado de volcanes y montañas. La calidad microrrealista de algunas zonas, con sabor a láminas de madera, es típicamente picassiana, pero las concesiones a la calidad experimental no llegan mucho más lejos. A pesar de la neutralidad ideológica del cubismo, Rivera se comprometió políticamente en esta obra que parece un anticipo polémico de algunos de sus murales. *La naturaleza muerta con botella de licor*, de ese mismo año, es, en cambio, un bodegón en la línea estricta de Juan Gris. Se halla excelentemente pintado, pero libre de todo compromiso extraplástico. Igualmente, descomprometidos son el *Fusilero marino*, de 1914, bastante en la línea de los *Papeles encolados*, y la *Mujer sentada en una butaca*, densa de color y en la que la influencia de Braque sustituyó a la de Picasso y Juan Gris. Más personal nos parece otra de las piezas fundamentales de la manera cubista: *El arquitecto*, de 1916, con excelente dominio de la tectónica del color y el volumen y con la particularidad —innovación de Rivera— de que el rostro, sin dejar de ser cubista sintético, es, al mismo tiempo, bastante expresionista y más bien irónico. Esta aparentemente

detonante mezcla de expresionismo y cubismo no lo es en Rivera. El rigor compositivo cubista atempera las tensiones expresionistas y dota a la imagen de una extraña armonía un tanto ambigua, que no suele ser habitual con esos mismos ingredientes en Europa, pero de la que cabría citar algunos otros muy originales ejemplos en Iberoamérica.

Regresado Rivera a París, abandonó pronto y de manera bastante sorprendente el cubismo, al que tan importantes aportaciones había hecho, e inició una etapa que no sólo era marcadamente tradicional, sino que se adaptaba incluso a los condicionamientos comerciales del mercado no vanguardista. Entre las obras incursas en esa discutible mentalidad, cabría destacar el *Retrato de la pintora Angelina Beloff*, una de las esposas del pintor, iniciado en 1917, y *La mujer del chal rojo*, intenso de color y tímidamente expresionista. Este último cuadro data de 1920, pero en ese mismo año decidió Rivera realizar algunos cuadros relacionables con esa temática lacrimosa que tuvo vigencia en Europa a finales del siglo pasado y a la que incluso el joven Picasso rindió pleitesía en su anecdótico *Ciencia y Caridad*. La más importante obra realizada por Rivera en ese camino fue *La operación*, datada en 1920, pero no cabe negar que a pesar de su dibujo sólido, su composición densamente apiñada y su evocadora entonación azulena, no dejaba de ser anacrónica en aquella fecha.

En 1921 el filósofo José Vasconcelos, ministro de Educación en aquel entonces, le pidió a Rivera que regresara a Méjico. Así lo hizo, y bajo los auspicios de Vasconcelos pintó en 1922, en colaboración con el guatemalteco Carlos Mérida y el mejicano Xavier Guerrero, su primer mural. En aquella ocasión, utilizaron los tres maestros en su obra conjunta la técnica o procedimiento de la encáustica, pero la casi totalidad de los murales posteriores de Rivera fueron realizados al fresco y a la manera sienesa. La excepción a esa regla la constituyen algunos realizados en diversas variedades de mosaico o en técnicas mixtas.

La amplitud de la labor muralista de Rivera es abrumadora. El conjunto de todos sus murales ocupa una extensión de 4.000 metros cuadrados, extensión que no desmerece en una inútil pero frecuente comparación con la de los de Orozco o Siqueiros. La mayor parte de los de Rivera, lo mismo que la de casi todos los restantes maestros de la escuela, responde a un definido compromiso histórico-político, pero abundan también los de carácter estrictamente descriptivo o buscadamente anecdótico. Cabría, no obstante, detectar en estos últimos un compromiso paralelo cuyo trasfondo social se enmarca bajo una hojarasca entre simbólica y folklórica.

Ningún compromiso, aunque sí mucho simbolismo de tipo decimonónico, existía, en cambio, en el antes recordado mural a la encáustica con el que inició Rivera su obra de muralista. Situado en el Anfiteatro Bolívar, de la Escuela Nacional Preparatoria, es de dibujo correcto y se ordena en una apretada simetría bilateral y calma, que contrasta de manera disonante con el gesto dislocado o angustiado de algunas de las figuras. El tema es *La creación*, pero los símbolos carecen de legibilidad inmediata de la iconografía tradicional. La melodía de la línea y el ritmo de las curvas amplias son exquisitos. El color es de una limpieza y una entonación extremadas. Si por algo peca Rivera en este aspecto es por exceso de refinamiento y no por defecto. No conculcó ninguna regla clásica ni en ese aspecto, ni en la ~~forma~~ *forma* y se mostró tan

delicadamente italiano en este primer ensayo mural, como se había mostrado hispanofrancés durante su experiencia cubista.

Rivera era ya entonces un gran clásico y lo seguiría siendo durante toda su vida, incluso en sus temas más anticlásicos. Su clasicismo será, por otra parte, el de las turgencias y los colores amables, más que el de la tragedia en su desnudez más conmovedora. Muy descriptivo en su acercamiento moroso a todo lo popular, y muy cuidado y correcto en su factura de calidad suculenta, se hallaba más cerca de Menandro que de Esquilo, pero no desdeñaba algunas de las pequeñas —o grandes— diatribas de Cratino o de Aristófanes. A este respecto, cabe recordar el juicio de Cardoza y Aragón sobre su ausencia de estro trágico:

«Las tragedias que pintó Rivera —afirmó el conocido crítico— no emocionan. No es un pintor trágico, sino un pintor exuberante, millonario de gozo.»

Semejante exuberancia entraña un riesgo evidente, pero no por ello deja de constituir una virtud en su posibilidad variopinta de relatar todo el ayer y el hoy con vistosidad invariable y clasicismo pulquísimo.

2. El momento estelar de la Secretaría y Chapingo

De la Preparatoria pasó Rivera a la Secretaría Nacional de Educación, en donde tuvo a su disposición los tres pisos de los dos patios. Entre 1923 y 1928 realizó allí 235 tableros, de calidad desigual. No había unidad programática, pero sí unidad a posteriori en su mezcla de descripción costumbrista y de crítica de los abusos sociales. Entre los aciertos más dignos de ese conjunto, destacan varios de sobriedad poco habitual en Rivera. Así acaece en *El obrero y el campesino*, en cuyo abrazo simbolizó austeramente una unidad en la actuación y en la esperanza. Igualmente entonado y sobrio es *Campesinos*, obra en la que el tiempo parece haberse detenido y en la que flota un aire de fatalismo encalmado que surge del interior de la propia tierra. Otras dos obras de cromatismo entre cálido y suavemente atemperado y composición similar —*La liberación del peón* y *La maestra rural*— mantienen ese mismo empaque afable que es perceptible en el mejor Rivera, pero al que renunció en bastantes ocasiones. El aplomo de las figuras evita el abigarramiento y no hay exceso de nada, sino una captación emocionada y sutil del ser último de unos hombres que construyen y luchan, pero que empiezan a tomar al mismo tiempo conciencia ponderada de su poder y de sus derechos. Es éste el Rivera social que no declama, sino que se limita a hacer, sin diatribas, una presentación de situaciones y de esperanzas. Igualmente aleccionadoras son *La unión del pueblo en la paz* y *Alfabetización*, ambos de 1928.

En todas las obras recién recordadas, no sólo se exaltan los logros de la Revolución, sino que hay, además, empaque, y se respira un aire de dignidad calma. Rivera no aglomeró en ellas las figuras, tal como acaecería más tarde en la mayor parte de sus frescos, y utilizó un dibujo preciso que, sin privarlas de su soltura, dotaba a sus formas de un aplomo sereno y lleno de euritmia. Las escenas de tipo costumbrista son igualmente clásicas en su factura, pero no en la organización del espacio. Un buen ejemplo de las mismas la constituye *El día de muertos*, en el que hay ya un principio