

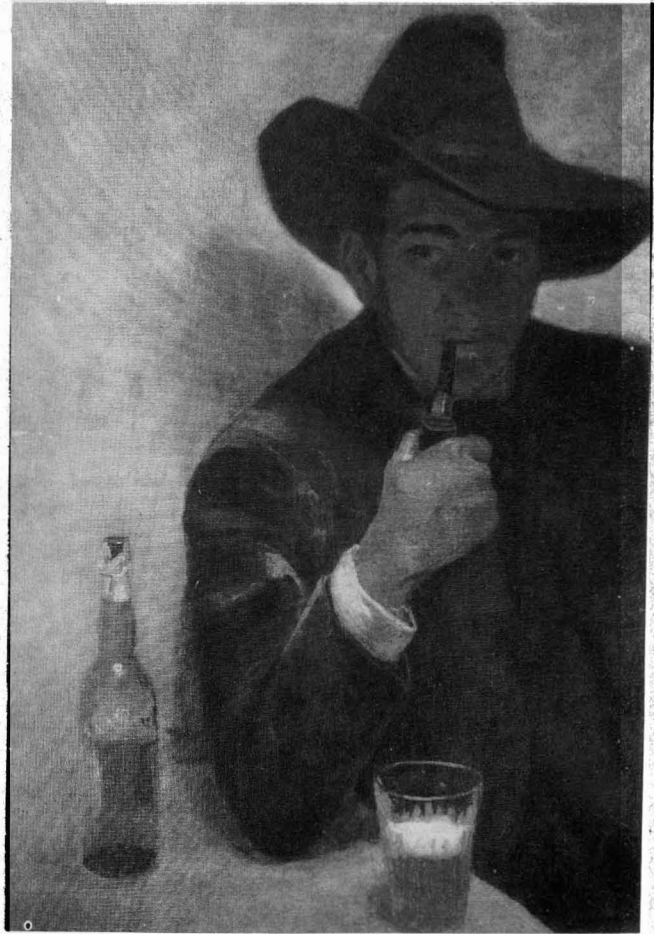
LELIA DRIBEN

# DIEGO RIVERA Y SU LEGADO A LA HISTORIA DE MÉXICO

“Él ya se va a dormir, linda”. Con estas palabras Diego Rivera (Guanajuato, 1886) se despidió de Dolores Olmedo el 24 de noviembre de 1957. La frase, en su parquedad, denota esa serena aceptación que suelen poseer los grandes hombres en el momento de su muerte. Pero hay algo más: ¿quién es el que va a morir y quién el que lo anuncia? ¿Es la figura pública la que alude a ese otro hombre íntimo vencido por la enfermedad, o viceversa? O bien: ¿es simultáneamente uno y otro? Responder a estas preguntas no es la clave de la cuestión. Lo interesante, en cambio, es que al acercarse al final Diego Rivera toma distancia para hablar de sí mismo, para verse a sí mismo, para nombrar su propia muerte. Y el uso de la tercera persona significa el último acto en esa cadena de actos similares que pueblan muchos muros, telas y papeles dibujados y pintados por él; vale decir, se enlaza a la práctica de la autorrepresentación a través del autorretrato. Incapacitado para tomar el lápiz o el pincel, Rivera utiliza el habla como el único instrumento posible para “dibujarse” en las últimas horas de su vida.

Asimismo, ese uso de la tercera persona es permeable a otra interpretación, en tanto posee vínculos con cierto tratamiento del autorretrato. Recuérdese, por ejemplo, el panel titulado “Día de muertos”, de la Secretaría de Educación Pública. Allí, distinguiéndose apenas entre la multitud que ocupa los primeros planos de la composición, aparece el rostro del pintor. Él y otras dos figuras masculinas un tanto alejadas entre sí, son los únicos que miran directamente al espectador; es decir, los únicos que proyectan su vista fuera de la escena hacia un punto bien definido con el que, de alguna manera, pueden establecer un cierto tipo de proximidad, de tácito diálogo con quien se encuentra frente a la pintura. Un cuarto protagonista ubicado de frente, tiene sus ojos borrados por un par de lentes. Unos pocos más dejan perder su mirada en dirección oblicua e indefinida, y los demás concentran su atención en el interior de la estructura. Pero de los tres rostros que nos observan, el único levemente separado del resto es el de Diego: los otros dos están parcialmente cubiertos por otros perfiles. O sea, entre Diego y el nutrido conjunto de personajes que lo rodea hay una diferencia, acrecentada para nosotros, espectadores, por el hecho de saber que se trata del pintor. Y esa diferencia, esa sutil lejanía, ese pertenecer y no pertenecer simultáneos al espacio de la ficción, guarda semejanzas con el distanciamiento que produce el uso de la tercera persona. Diego es, en efecto, en ese festejo del “Día de muertos”, alguien que está y no está. Está como una tercera persona, familiar y distinta, ajena y próxima a un tiempo.

Es innegable, por otra parte, el parentesco que existe entre esta introducción del autorretrato que realiza el célebre autor mexicano y la que a su vez opera Velázquez en la

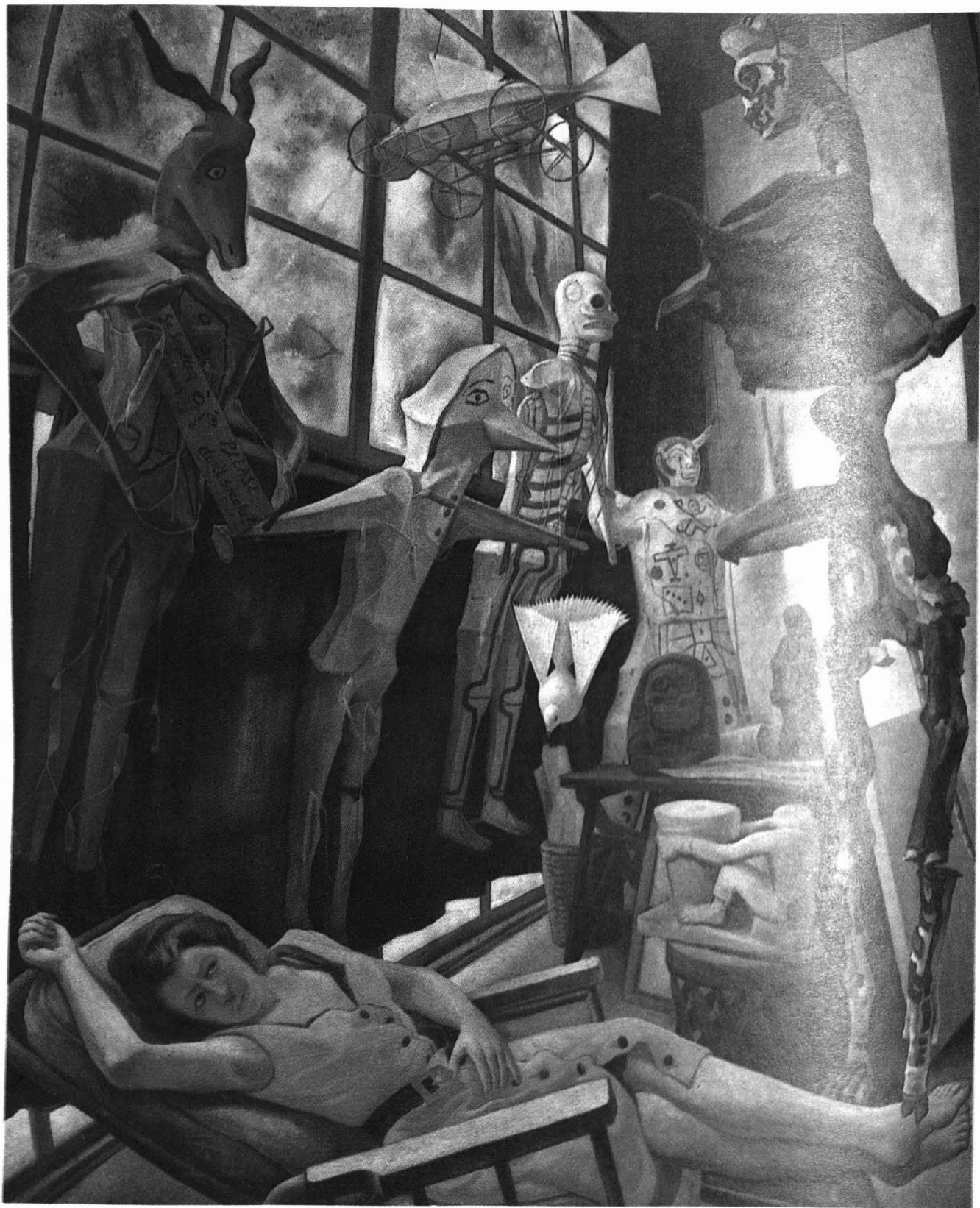


Autorretrato, 1916

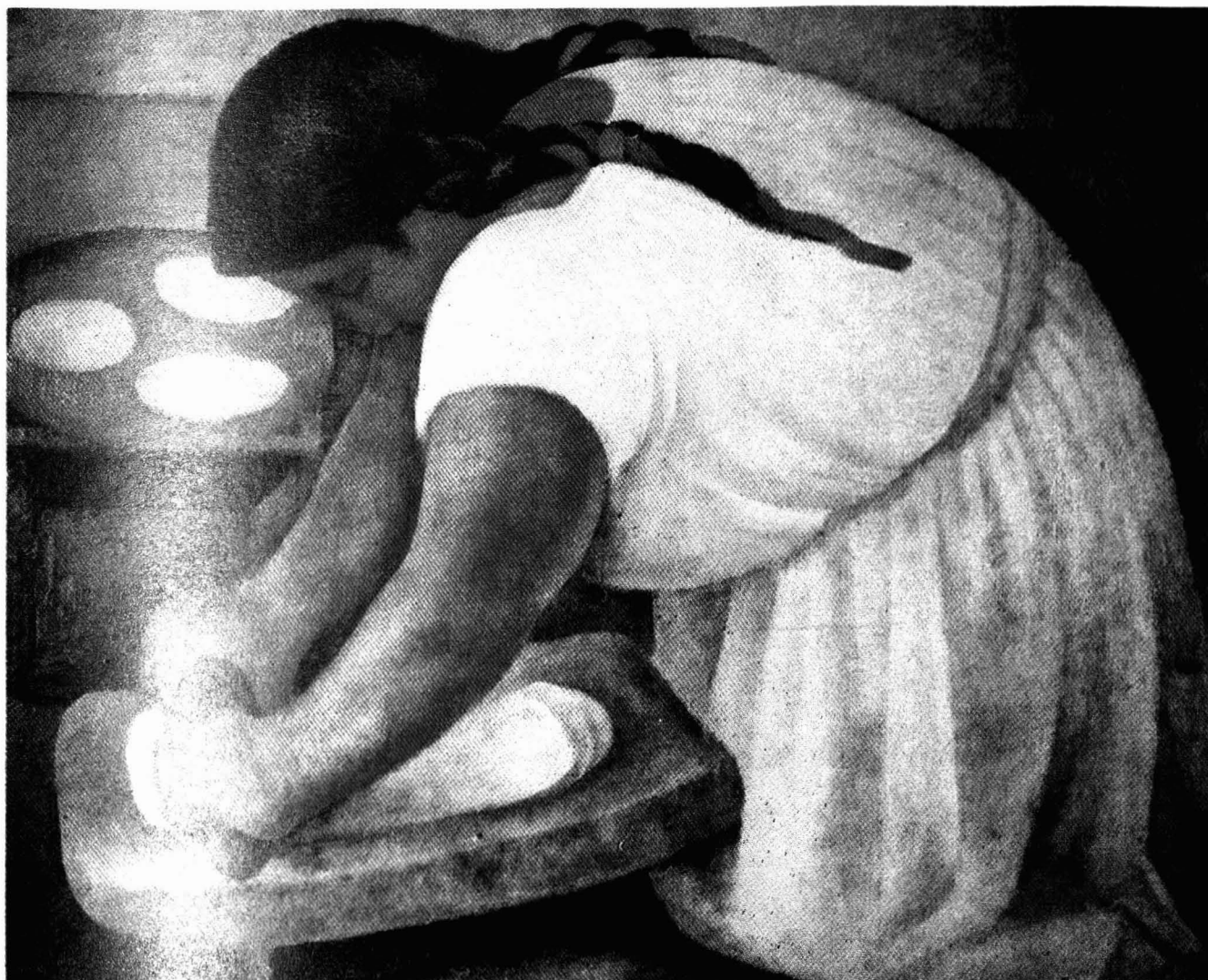
“Rendición de Breda”. Ambos, uno dentro del fresco, el otro desde el gran lienzo, miran al público; ambos lanzan una línea recta y perpendicular a la superficie pintada que unifica sus dos roles: el de protagonista y pintor colocado fuera del cuadro; ambos, como personajes incluidos en el ámbito de lo creado, se yerguen cual observadores internos, cómplices ambiguos de aquellos que permanecen en el exterior de la estructura.

## El picassiano papel de Diego Rivera

Todo acercamiento a la obra de Diego Rivera implica reconocer, una vez más, una verdad indiscutible y general: Rivera ocupó en el arte mexicano del siglo XX un rol análogo al de Picasso en el arte contemporáneo del mundo occidental.



*El estudio del pintor, 1954*



*La molendera*, 1924

Ello es así por dos motivos fundamentales: 1) el de concentrar, sintetizar, hacer de su producción el escenario de las principales tendencias que conoció la plástica en los primeros años de la centuria presente, tal como sucedía en la pintura temprana del artista español; 2) el de ubicar, también como Picasso, a su obra en el punto de confluencia entre la tradición y la modernidad.

A propósito: vale la pena reproducir algunas afirmaciones hechas por Justino Fernández, en el capítulo dedicado a Rivera de su *Arte Moderno y Contemporáneo de México*: "En verdad, cuando Rivera mencionó (1925) a Picasso como a su maestro, debe haber sido por una conciencia de reconocimiento de su valor, y no debe entenderse como que Rivera fue su discípulo, pues ambos son dos maestros del arte contemporáneo con sus bien definidas personalidades, siempre coincidentes de algún modo por ser de un mismo tiempo".

De este comentario del gran historiador mexicano nos interesa en especial la alta valorización que hace de la obra de Rivera, aunque, según lo apuntado en párrafos anteriores, creemos que no sólo coinciden (Picasso y Diego Rivera) en la contemporaneidad de sus respectivas producciones. Igualmente, si bien Rivera no fue discípulo directo de Picasso, sí lo fue de hecho por haber asimilado las enseñanzas cubistas.

De paso, cabe señalar que el maestro mexicano supo enmarcarse de una manera espléndida en dicha corriente en sus dos etapas, la analítica y la sintética, como lo corroboran los cuadros insertos dentro de tal estilo que ahora exhibe el Museo Tamayo. Por el dinamismo de sus resoluciones formales, la sabia distribución del color y de la línea y el acierto total en la composición, telas como "Grande de España" (1914), "El rastro" (1916) y "El hombre de la estilográfica" (1914), confirman sobradamente esta conclusión. Permiten, asimismo, discutir cierta idea que de tanto en tanto barajan los aficionados; nos referimos a la opinión de que Rivera toma del cubismo lo más superficial y obtiene resultados esquemáticos.

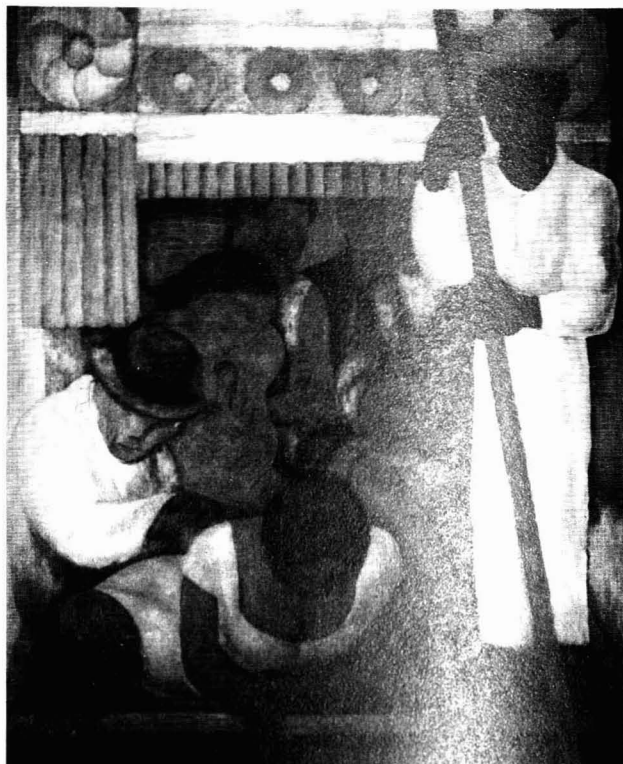
Y, como reflexionábamos más arriba, no sólo el cubismo atraviesa el trabajo que Rivera ejecuta en las primeras décadas del novecientos. Se sabe, por el contrario, que en esa decisiva estadía en Europa (desde 1907 hasta 1921), el artista consagra sus esfuerzos a incorporar todas las lecciones posibles. De este periodo, la exposición del Tamayo cuenta con una primera sección que aglutina, a modo de brillante ejemplo, óleos de múltiples filiaciones estéticas. Así, entre un bastidor y otro, asoman recuerdos de Cézanne ("Paisaje de Toledo", 1913), de Gauguin y del "fauve" ("Paisaje de Piquey",



*A las afueras de Toledo, 1913; 1914*

1918), de Seurat, de Signac, de la escuela realista española ("El cántaro", 1912, y "A las afueras de Toledo", 1914) y pausas cubistas en "El matemático" (1919) y en las dos interpretaciones de "Cerca de la fuente de Toledo" (1913).

En esa primera sala de la muestra que motiva esta nota —como acontecerá a lo largo de todo el recorrido— se encuentran grandes obras del maestro Rivera. Dos de ellas, que quizá abarcan un circuito pequeño si las imaginamos en el paisaje parisino, son "Nuestra Señora de París" (1908) y "La casa sobre el puente" (1912). En ambas telas, virtual y concretamente, está presente el Sena, en ambas también es fuerte la presencia de la Escuela de París. En la claridad de un mediodía invernal la bruma y la distancia suavizan los contornos de Notre Dame, sus terribles aristas colmadas de ángeles y disimulados demonios, de ángulos y relieves sin fin. Por su lado, la casa que se eleva sobre el puente encenderá pronto sus luces, en tanto que un intenso color sepia anuncia la proximidad de la noche. Con perfiles más marcados y una atmósfera cercana al drama propio del naturalismo español, "El cántaro" y "A las afueras de Toledo" se exhiben verticalmente en gran formato. De acuerdo al academicismo hispano de la época, el paisaje sirve de fondo a las figuras de gran tamaño; en "El cántaro" un cielo casi encendido, amenazante, surcado por manchas oblicuas recuerda los cielos del Greco (ver "El Cristo en la cruz adorado por dos donantes" del artista peninsular); mientras tanto, los tres ancianos que platican a las afueras de Toledo, con sus mantos oscuros y llenos de pliegues, la fuerte angulosidad de sus rostros, el efecto de luz y sombra en el traje a cuadros de la figura que se halla de pie, su misma postura tensa y levemente encorvada, las arrugas de sus botas, el generoso espacio de sombra que crean sus cuerpos en contraste con la claridad natural del fondo, otorgan a este cuadro una intensa expresividad. Y en la margen opuesta, sobrio y sereno, otra vez en el seno de la escuela francesa, con un vigor de mesurado tono que brota de una extremada síntesis estructural, casi



*La canoa, 1931*

monocromo en sus sepias y reflejos dorados, con la luz cayendo en suave diagonal sobre la cara, las manos y la mesa, invadido totalmente por una fina texturación, "El matemático" mira absorto hacia un tiempo sin tiempo. Faltaría comentar entre lo más destacado de esta zona de la muestra, las dos secuencias en las que un grupo de mujeres rodean a la fuente de Toledo ("Cerca de la fuente de Toledo" I y II), con las colinas quebradas en suaves áreas geométricas de nítido contraste tonal; en uno de estos bastidores la hilera de árboles y las figuras humanas han sido sólo dibujadas, por lo cual conservan un interesante nivel de abstracción. Entre paréntesis: la inclusión junto a estas obras de la etapa europea, de varios paisajes autóctonos pintados por Diego en los años treinta y en 1947, resulta inexplicable museográficamente.

### **Tradición y modernidad, una confluencia constante**

Cuando, en 1907, Diego Rivera parte a España, es Teodoro Dehesa, gobernador del Estado de Veracruz, quien le concede la beca que posibilita la experiencia. Trece años después, desde su puesto en la Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos llama al artista para que contribuya al movimiento revolucionario desde el espacio de la actividad plástica. Antes de emprender en 1921 el regreso, Rivera decide hacer previamente un viaje por Italia (entre 1920 y 1921). Por entonces, a medida que desarrolla esa particular experiencia visual, se hace consciente de que su observación y sus apuntes de los primitivos, las pinturas bizantinas y los prerrenacentistas (Justino Fernández, op. cit.), serían decisivos en su arte mural. Se sabe, además, que tuvo que aprender en Italia la técnica del fresco.

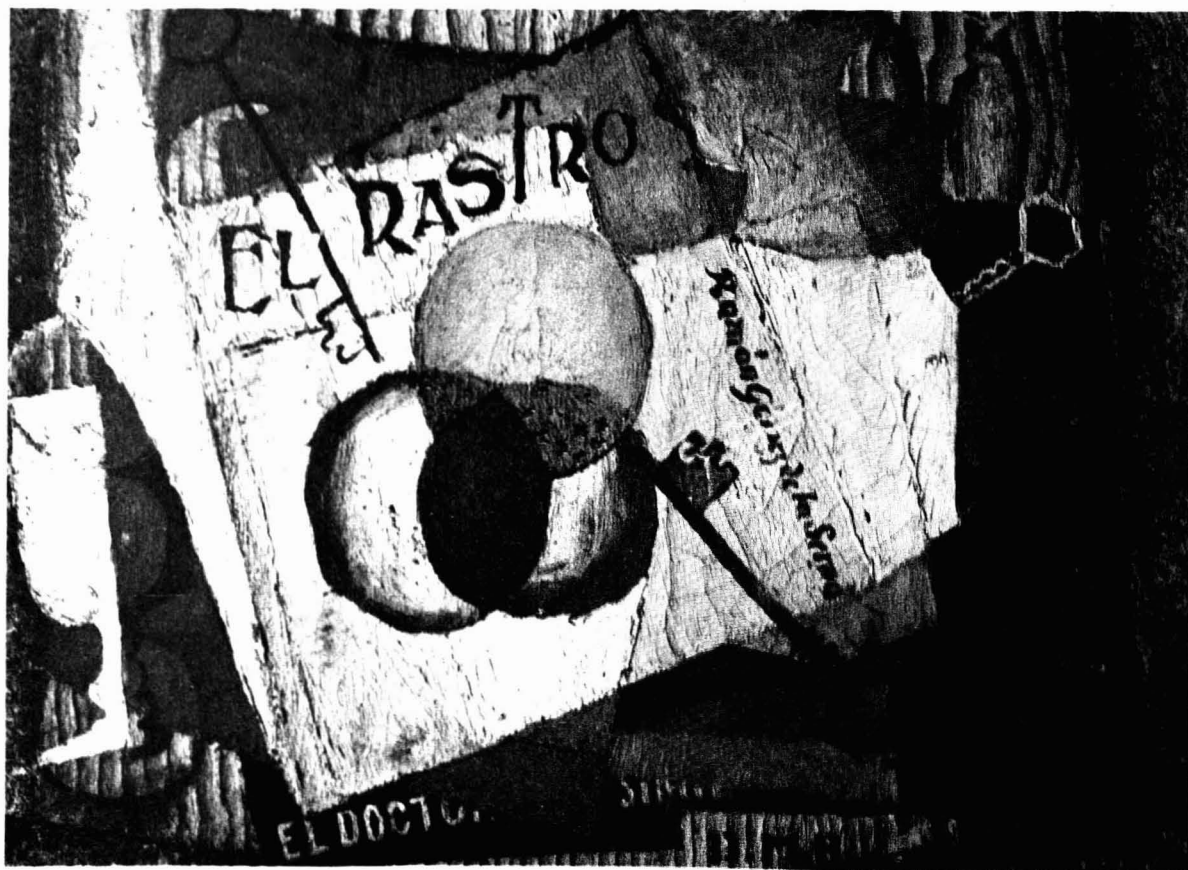
En su práctica anterior dentro de las escuelas del siglo XX y del academicismo decimonónico (recordemos que en San Carlos sus maestros fueron Rebull, Parra, Pina, Velasco y Fabrés, a quien pronto criticará), Rivera absorbió un tipo de

composición que en términos amplios podemos denominar clásica, bien europea, donde es evidente la estructuración en base al sistema áureo. Ahora focaliza su atención en el arte previo al alto Renacimiento. Y, más que la perspectiva espacial, le interesa la perspectiva simple que le permite distribuir las figuras en un colmado primer o primeros planos: dicho en otros términos, sin renunciar del todo a la tercera dimensión prefiere la bidimensionalidad.

No es casual esta elección para la nueva obra que llenaría tantos tableros y muros de México, si se piensa que el arte primitivo y el arte bizantino, por ejemplo, en sus modos de estructuración formal guardan oscuros vínculos con el de las culturas prehispánicas, con los antiguos códices. Así, el artista efectúa una vuelta de elipsis; conoce bien cómo se construye el espacio pictórico renacentista pero lo deja en parte a un lado; prefiere, por el contrario, en una extraña y osada conjunción, aunar la memoria de los códices, el arte clásico, las antiguas escenas del mundo occidental y las pautas aprendidas en la estética moderna. No se trata, está claro, de una fusión de influencias directas, sino de algo mucho más sutil, que se va dando a través de mínimas y transformadas pautas. A propósito y a modo de digresión, en el panel ya comentado que lleva por nombre "El día de muertos", entreverada en la multitud, una figurita de perfil contiene un ojo que mira de frente y que parece precisamente una juguetona digresión del pintor. En cuanto a los temas, su primer fresco —ese que realizara para el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria y titulara "La Creación"— significa un momento de transición a los temas nativos y a los de contenido social. Como lo indica el nombre de dicho fresco, Rivera recurre a un motivo universal pero delineando los rostros con un nítido corte mexicano. Composicionalmente no es aventurado emparentar a este trabajo con algunas obras de

Giotto y Cimabue. A propósito de "La Creación", he aquí parte del análisis que hace Justino Fernández en el libro citado: "La idea de no engañar al espectador pretendiendo crear un espacio tridimensional, sino de conservar el plano, las dos dimensiones, y sugerir la tercera solamente por el valor de los tonos y del juego de planos, es una idea renovada por Cézanne y usada desde él con nuevo sentido: porque los "primitivos" también tuvieron un concepto semejante de la pintura, pero por otras razones (...). En la pintura mural del Anfiteatro no es la manera de Cézanne lo que prevalece, sino solamente aquel principio, ya que las formas amplias, sensuales y a base de curvas que usó Rivera son personales y recuerdan, quizá, la pintura bizantina: por otra parte, el artista introdujo, más a la manera de los "primitivos", formas sugerentes de la tercera dimensión y aun modelados, sobre todo en los rostros de las figuras, que rompen la extrema idealización geométrica del esquema, vitalizándolo. Puede decirse entonces que, prácticamente, la historia de la pintura desde el arte bizantino hasta Cézanne quedó resumida y renovada por Rivera en este mural, en el cual no sólo empleó el color sino las áreas doradas que recuerdan a Bizancio".

No es objetivo de esta nota analizar la producción mural de Diego Rivera en detalle, pero sí es preciso decir que el acento en el uso de la perspectiva simple, siempre será una constante y determinará una secreta tensión que cruzará toda la obra: Rivera renuncia parcialmente al ilusionismo que crea la perspectiva renacentista; de ese modo intercala un artificio, un reciclaje desde el punto de vista formal en el aspecto "artístico" de la pintura: unido a ello, la necesidad de dar testimonio, de ser verista, de narrar, será —sin altibajos— de primera importancia. No en vano alguna vez el autor expresó: "El tema es al pintor lo que los rieles a la locomotora: no puede pasarse sin él".



El rostro, 1916



Retrato de Lupe Marín, 1938

### La figura humana y su milenaria memoria de formas

Se analizó, párrafos atrás, cierto espectro de preocupaciones coincidentes entre Rivera y Picasso, siempre considerados en la dimensión que corresponde a cada uno, vale decir, Diego en el panorama de la plástica mexicana, Picasso en el del arte contemporáneo, lo cual no invalida al maestro local como uno de los mayores artistas de este siglo, a escala universal. Aclarado esto, cabe agregar, así se haya dicho muchas veces, que la búsqueda en el pasado remoto lleva a Picasso hacia el arte africano y su anhelo por reencontrar las raíces occidentales da como resultado ese periodo de los años 20 en el que recupera la figura de corte casi grecorromano. Después, sus formas geométricas responderán a un carácter muy distinto del que registraban las primeras. Ambos artistas, el español y el mexicano, dirigen su mirada en un movimiento simultáneo hacia el pasado y lo contemporáneo para fundirlos en la obra. Pero mientras Picasso continuará trabajando casi siempre los temas universales, Rivera dirigirá su atención principalmente a su país y la historia del mismo, dentro de ese realismo muy propio, discutiblemente llamado etapa expresionista. En el costado llamémosle privado de esta producción obtendrá retratos de amigos y figuras conocidas en su época, además de sus excelentes autorretratos. La muestra que actualmente presenta el Museo Tamayo posee un conjunto nutrido de ellos, entre los que sobresale el de Lupe Marín, considerado con justicia una de sus magistrales pinturas de caballete. Habrá, asimismo, altibajos con resultados tan pobres como "El hichol" (1950), por esa vehemencia

excesiva en el testimonio que, antes que lograrlo lo debilita. Sin embargo, predominan las obras de gran aliento; dentro del trabajo mural la cúspide, sin duda, de la última época, es esa enorme epopeya visual que constituyen los frescos del Palacio Nacional; y en los ámbitos del caballete apuntamos sólo algunos de los bastidores incluidos hoy en el Tamayo: "La molendera" (1924), "El estudio del pintor" (1954), "La canoa" (1931), "Baile en Tehuantepec" (1928) y "Bailarina en reposo" (1939). La presencia de "Baile en Tehuantepec" en las salas del museo mexicano es muy meritoria puesto que, perteneciente a la colección IBM Corporation de Nueva York, nunca antes se había exhibido en nuestro medio; es, por otro lado, una obra de gran importancia.

Aparte: ¿qué es lo que otorga particular grandeza a esas figuras indígenas que abundan en las telas de Diego Rivera? Si se recorre con la mirada el cuerpo grande, redondo, que invade sin escrúpulos casi todo el espacio de fondo y se inclina con gesto humilde sobre la piedra, el cuerpo de "La molendera"; si nos detenemos en los anchos pies de la "Vendedora de alcatraces"; si vemos la línea ondulante y generosa de los paseantes arracimado en "La canoa"; ese concierto de formas siempre redondas, en fin, que habitan tantos lienzos de Diego, ¿no nos recuerdan, acaso, así sea un poco, a las estatuillas olmecas? Y esa figura central, cual una figura madre, que divide casi por completo en dos a la estructura de "Día de la flor", en sus líneas entre curvas y rectas, con su pesada rigidez, ¿no tiene alguna reminiscencia de la Coatlicue? Y en esa cierta desmesura de algunos personajes no existe algo de ese aliento épico que tenían las estatuas clásicas? Pero, al mismo tiempo, esos óvalos perfectos que conforman la espalda de los alumnos conducidos por "La maestra rural" (1932), y el semicírculo que contornea el cuerpo de "La molendera", y esa pugna entre lo volumétrico y lo plano que caracteriza a todas las figuras, ¿no tiene resonancias directas del cubismo? El increíble sincretismo visual que se sospecha en el interior de estas preguntas es quizás la clave que responde a la aludida grandeza.

Concluyendo: vale la pena describir el tablero denominado "Frozen Assets" (Fondos congelados) fechado en 1931. La superficie de enorme formato está dividida horizontalmente en tres partes. La inferior parece la sala de espera de un banco, un hospital o una cárcel; en su zona media una amplia reja es cerrada por un guardián. La parte interminable se asemeja a una cámara frigorífica en la que se hacinan, cual reses o sardinas, innumerables cuerpos humanos; otro guardián vigila. Por último, el área superior descubre un paisaje urbano hecho de rascacielos y grúas. El mensaje de este fresco (293 x 188 cms.) es claro, casi simple en su apocalíptica y terrible visión de la sociedad moderna; pero su frescura, la sabia aunque rígida disposición de sus líneas, el impacto sorpresivo de los signos con toda su dosis de crueldad, hacen del panel una obra particularmente vigorosa.

Este artículo comenzó con una aproximación al autorretrato en el proceso creador de Diego Rivera. Apenas se traspone la puerta de entrada a la exposición que motivó este escrito, un cuadro de mediano formato muestra a un hombre joven acodado en una mesa donde esperan, tan quietos como él, un vaso y una delgada botella de cerveza. El hombre tiene una pipa posada sobre sus labios, la luz ilumina la mano que la sostiene, más no el rostro, osculto a medias por el ala de un sombrero de fieltro, oscuro como el traje. Es Diego Rivera otra vez pintado por él mismo. Más exactamente, es la forma y la imagen que Diego legó de sí mismo a la historia de las formas de México.