

DIEGO RIVERA. ANTES Y DESPUES *

P O R

J U S T I N O F E R N Á N D E Z

TAL y como quedó instalada en el Museo Nacional de Artes Plásticas (Palacio de Bellas Artes) la exposición nacional de Diego Rivera, o sea cincuenta años de su labor artística, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, por medio del Departamento de Artes Plásticas (agosto-diciembre, 1949), constituye una gran enseñanza y una oportunidad excepcional para estudiar la obra de pintura de caballete, dibujos, acuarelas, etc., de ese gran artista mexicano.

Diversas significaciones puede tener, y de hecho tiene, una exposición de esta naturaleza, que dependen del espectador y del punto o puntos de vista de donde se enfoque. Desde luego hay que anotar que se justifica por todos motivos, puesto que viene a tener lugar en un cierto momento de la vida del pintor en que ésta cuenta con una enorme producción, no

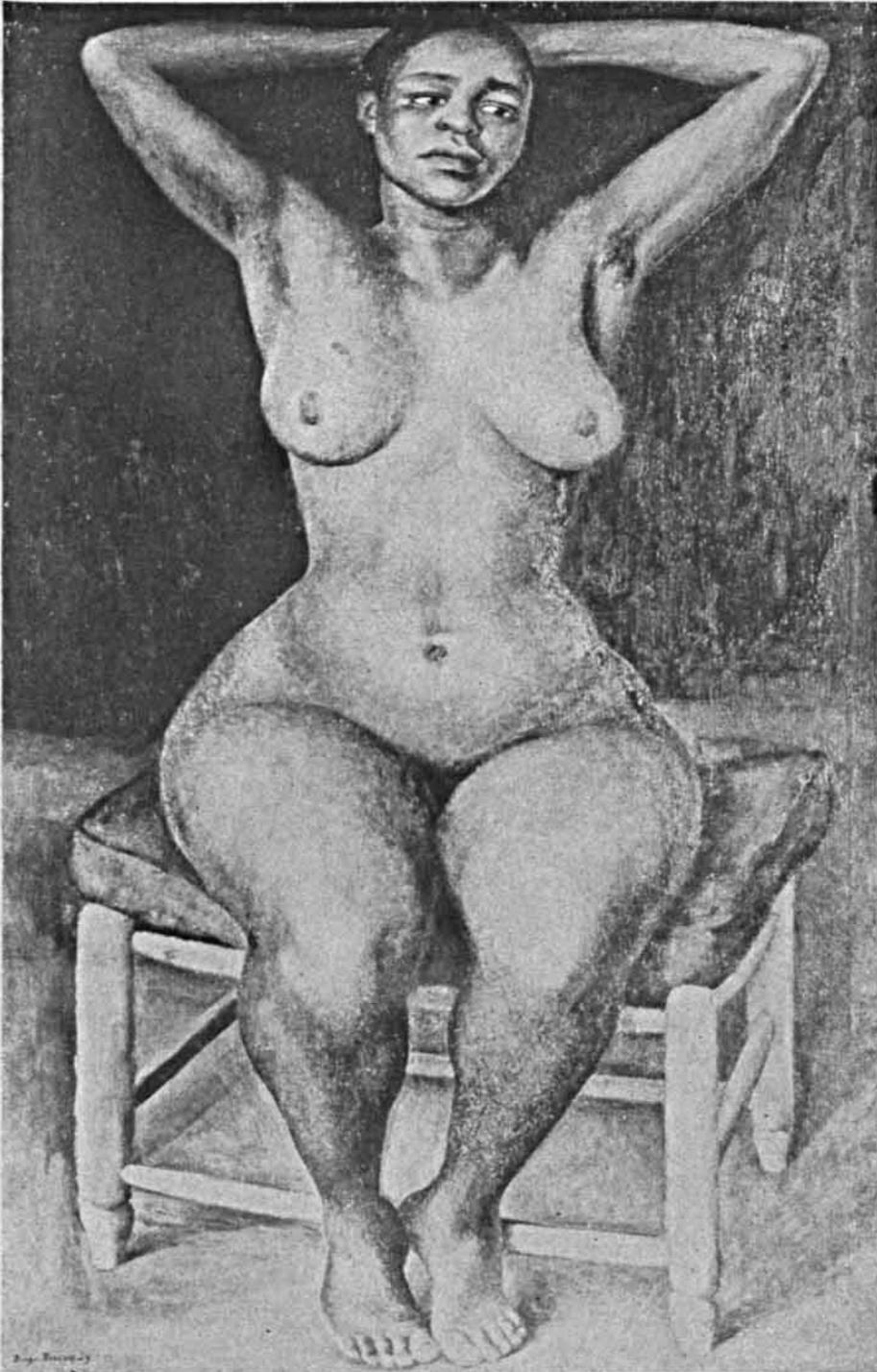
* Con objeto de divulgar esta crítica mientras la Exposición Nacional de Diego Rivera se encontraba abierta en el Palacio de Bellas Artes (agosto-diciembre, 1949), fué publicada en el suplemento dominical, del periódico "Novedades", titulado *México en la Cultura*, Nos. 40 y 41, del 6 y 13 de noviembre de 1949.

toda ella, naturalmente, de pareja calidad, tanto de pintura mural, la más importante, como de caballete. Pero, además, viene a tener lugar en el espinazo mismo de nuestro siglo, cuando las grandes novedades de la expresión artística, muchas de las cuales ha absorbido Rivera en definitiva, empiezan a dejar de ser novedades para el público, pasando a ser pasado.

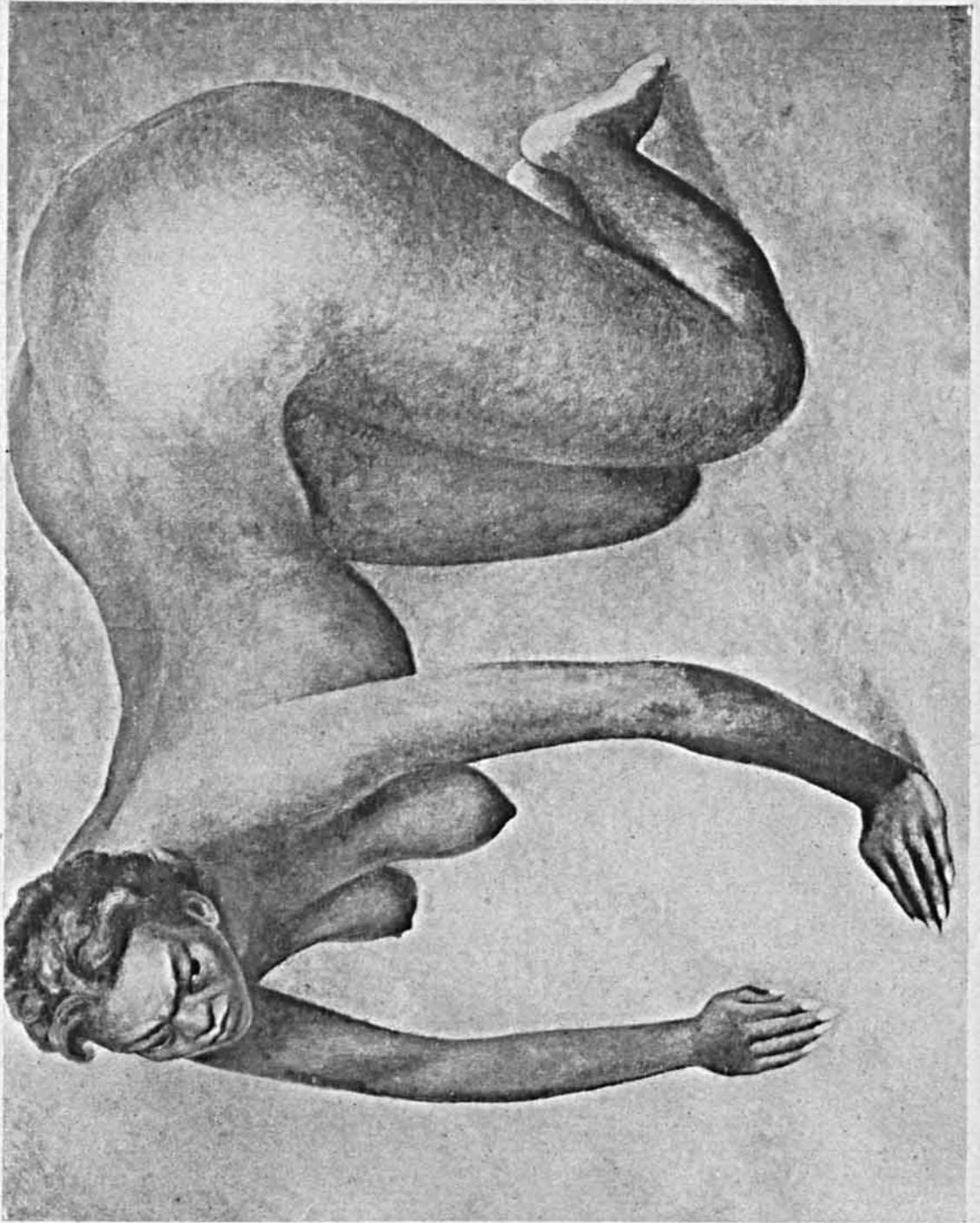
Es el momento, como ha dicho un poeta, de las "reconstrucciones", de la reconstrucción, en este caso, de la vida y la obra de uno de los grandes pintores de nuestro tiempo; de uno de los que mayormente han contribuido a la renovación del arte de la pintura y, sin duda, de diversos modos a su popularización. El lugar que venga a ocupar Rivera en la historia, deberá justificarse por medio de un cuidadoso estudio crítico de su obra, ya de proporciones tales como para que sea difícil abarcarla por entero en un breve ensayo. Por eso conviene prestar especial atención, por ahora, a lo que constituye propiamente la exposición: su pintura de caballete, dibujos, acuarelas y litografías. El estudio, interpretación y crítica de sus murales, de los cuales también se han exhibido reproducciones y dibujos, ya lo he intentado en otra ocasión;¹ mas ha de tenerse presente en todo momento esta parte de su actividad creadora, que significa una de las grandes expresiones de México y del arte contemporáneo.

Sorprende, desde luego, en una primera visita a la exposición, el conjunto positivamente brillante de obras reunidas, así como el número de ellas; no obstante que, con buen juicio, se han seleccionado y presentado en forma que pueda seguirse más o menos cronológicamente el desarrollo de la actividad de Rivera. Más, cuando repuestos de la impresión inicial y despejados los salones del gentío que se ha volcado en ellos, por curiosidad malsana o por positivo interés, nos acercamos a los cuadros, nuestra propia selección se impone y espontáneamente nos dirigimos a aquéllos que opacan por su brillo y calidad a los muchos que, digamos, explicitan cómo Rivera ha llegado a ciertas imponderables creaciones. Ya que, sólo la detención de la mirada, la contemplación y el análisis valorativo pueden prestar apoyo a nuestras opiniones, vengamos a fijar la atención en las obras individuales, siguiendo el orden cronológico, único capaz de irnos revelando los distintos pintores que ha venido siendo este pintor cuyo nombre, a lo menos, es mundialmente conocido y cuya obra da lustre a México.

1 *Prometeo*. Ensayo sobre pintura contemporánea. Justino Fernández. Edit. Porrúa. México. 1945.



Diego Rivera. *Bailarina en reposo*. Oleo, 1939. Col. Ing. Lavín
(Fot. Luis Márquez)



Diego Rivera. Danza de la Tierra. Oleo, 1939, Col. Ing. Morillo Saffa. (Fot. Luis Márquez)

ANTES

¿Antes de qué? se preguntará el amable lector, mas la contestación ha de buscarla en el propio artista, pues él mismo ha dicho que en un cierto momento de su vida surge, en definitiva, su personalidad al cobrar nuevo contacto con su país, en 1921. Nada más exacto, por eso en el período que abarca las dos primeras décadas del siglo hemos de presenciar más bien el interesante espectáculo de su vejez y cómo poco a poco va rejuveneciéndose hasta el grado de nacer por fin para el arte. Mas no se crea que sólo después ha de producir obras valiosas, porque ya encontraremos antes algunas con que contribuye a enriquecer la pintura de nuestro tiempo.

Todo artista, todo hombre, en su sentido humano, nace viejo, inmerso como está en una circunstancia y en una tradición, la que sea, la juventud ha de conquistarla, si tiene cualidades para ello. No todos lo logran, la mayoría se quedan nonatos para el arte, porque sólo cuando se empieza a tomar posición personal frente al futuro conscientemente se toma también alguna frente a la tradición, y tanto mejor si es renovadora. Rivera es de éstos.

Los dos óleos y seis dibujos más viejos de Rivera que se han presentado (1899-1903), sin considerar dos dibujos de infancia que sólo son curiosos, no enseñan más que al estudiante cuya habilidad le facilita los problemas. La tradición es académica y clasicista, y así lo es también el estudiante que tiene que empezar por absorberla. Y la absorbe rápidamente, no digamos por las copias de yeso, sino por aquella *Cabeza de Virgen*, (1899) a lápiz, que posiblemente es copia de un dibujo de Rebull, o aun, quizá de Flores, de todos modos un Rafael.

El impresionismo hizo presa de Rivera desde un principio; en dos óleos: *La Castañeda* y *Paisaje de Mixcoac*, (1904), empieza a haber algo personal, pero es un impresionismo duro, de contrastes de luz y sombra, un tanto a la Clausell, cuyas obras, sin duda, conoció a tiempo. Pero ¿de dónde sacó ese cuadro distinto, *La Era* (1904), en el que la simplificación de formas son casi del sintetismo o como se llamó por aquí, el modernismo? posiblemente, por el claro colorido y la montaña azul, de Sorolla, y por el lado de la estilización, de la misma fuente de donde Saturnino Herrán tomó su manera de expresión, de Zuloaga, o quizá fué una inspiración personal, puesto que el cambio estaba en el ambiente; el tema es la mañana fresca y el trabajo que espera más allá de la puerta.

Esos tonos claros convenían al temperamento clasicista, si bien nuevo de Rivera. Así pinta un paisaje, la *Hacienda de Chiconquiahuitl* (1906), un poco a lo Velasco, bueno de composición y de valores, pero muy debilón, tanto como un pequeño *Paisaje de Querétaro* (1906) al pastel. Con más personalidad y bajo la sombra de Velasco, pinta una *Barranca de Mixcoac* (1906), suave de formas y con luz cálida, pero en tonos apagados; más vigoroso resulta otro *Paisaje* (1907), con rocas y una cascada, que al llegar a un remanso tiene efectos impresionistas de gruesas y distintas pinceladas; pero no se trata ni de impresionismo ni de modernismo sino a medias; Rivera apenas si asoma entre las rocas y en el buen manejo de las formas.

Lo que viene después ya es otra cosa. El pintor se encuentra en España bajo el signo del realismo español, un naturalismo en verdad tirando a lo moderno, peculiar del siglo XIX; trabaja en la Academia y en el taller de Chicharro. De esa dirección de la pintura es buena muestra, aunque existen otras no exhibidas, *El picador* (1908), figura bien plantada y ejecutada con notable soltura, aunque podría ser casi de cualquier otra mano. *La Puerta de Avila* (1907), dedicada a don Teodoro Dehesa, quien había pensionado a Rivera, es monumental, bien totalizada, con sabor añejo y con esos tonos amarrotados peculiares del artista. Buen efecto de luz tiene la *Iglesia de Leiquitic* (1907), Vizcaya, en donde brotan espléndidamente los morados en el árbol florecido, que en primer término ayuda a establecer los planos de profundidad. Es también de Vizcaya el mejor cuadro, a mi entender, del grupo en que me ocupó y que tiene por título *La casona* (1907), superior a *Calles de Avila* (1908); por su simplicidad, a la vez que bien compuesto y delicadamente entonado en finos grises y verdes, tiene carácter y ambiente sereno, y es un Rivera completo, con su alma clasista, su romanticismo y su exquisito sentido para el color.

El pintor va ensanchando su horizonte: Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra. Dos cuadros, *Muchacha bretona* y *Cabeza de mujer bretona* (1908), aunque no muy originales, dan idea de cómo iba cuajando Rivera; sobre todo el segundo es interesante por el tratamiento en tonos claros sobre claros de la cabeza y sus adornos, destacada sobre fondo oscuro. Y ahora vienen tres obras en secuencia de importancia. *Na. Señora de París* (1908), pintura impresionista en que el ambiente creado es lo principal, gracias a las entonaciones, pero en la que una grúa en los primeros términos destacada con vigor, da un sentido de contraste entre la tradición y la modernidad; no sé hasta qué punto haya sido consciente

entonces el artista de este simbolismo, pero encuentra justificación en la pintura misma y se reafirma en la obra posterior de Rivera, en los muros de Detroit, por ejemplo.

Después de la tormenta (1908), es un cuadro romántico de expresión modernista, rico de colores, bien armonizado, en el que el celaje es unificador, y en el que el toque sentimental y evocador está en la vieja barca abandonada en la playa.

Por último, o mejor dicho, por ahora, o por entonces, *La casa sobre el puente* (1908), marcó una culminación en la obra del artista, correspondiente a su primera estancia en Europa. Y es un tema romántico una vez más, modernista, más bien que impresionista, sin faltarle sus toques de esto; aquellos tonos ocres y rojos sobre un ángulo de la casa lo dicen todo, lo demás no es sino un marco de ambiente. Es, por cierto, una obra medida, equilibrada, sugestiva, monumental, y un primer Rivera importante. Se explica el buen éxito que tuvo el cuadro cuando fué conocido en México y cómo pudo verse ya en el pintor algo más que una esperanza.

Hay un cuadro fechado en 1910, es un *Paisaje* al óleo, de amplias y lechosas pinceladas, de tema reducido a unos troncos de árboles sobre los que la luz mortecida produce el efecto de misteriosa intimidad en un bosque; la riqueza del color y el sabio sentido de su manejo, la expresión misma, todo muestran lo que Rivera era entonces y cómo era capaz de animar con su inconfundible sensualidad un trozo de naturaleza que a no ser por el pintor carecería de interés. Este cuadro anuncia otros posteriores de expresión más actual.

Cuando Rivera regresó a México por breve tiempo (1910-1911), tenía en su haber lo que era la pintura moderna más conocida entonces: modernismo-impresionismo, éste un tanto incipiente; todavía no se trataba del puntillismo (Seurat), ni del post-impresionismo en serio (Gauguin-Cézanne), ni del fauvismo (Matisse-Rousseau-Dufy), ni del "período negro" de Picasso, ni del cubismo, aunque ya todo eso existía en la línea nueva del horizonte de la pintura. Todavía le faltaba mucho por recorrer ¿qué hubieran pensado en México si en vez de *La casa sobre el puente* (1908) hubiera enviado algo a manera de *La joie de vivre*, de Matisse (1906), o a la manera de *Les madmoiselles d'Avignon*, de Picasso (1907)? Pero no había peligro, todavía no estaba en esas.

España le había dado casi todo; al volver a Europa, Rivera se instaló en París. Primer tropezón con el puntillismo y absorción del mismo en

unos paisajes de Cataluña (1911); el que se encuentra expuesto es a medias impresionista, en los planos bajos, y puntillista, en el cielo que recuerda a Signac, pero, como sucede siempre con Rivera, rico en calidades y tonos; el valor de unas montañas, a la derecha, es un poco pesado; la composición con su juego de tendidas diagonales es interesante; el tratamiento de "puntos" no es de la fina factura de Seurat, sino de aquélla otra gruesa, de otros.

De París toma las nuevas expresiones de la pintura, pero se va a pintar a España. Pinta *El cántaro* (1912), óleo de grandes dimensiones a lo Zuloaga, a lo Zubiarre, con algunos tonos a lo Greco, es lo último que toma de España; un trozo del fondo, a la derecha, con la vista de un pueblo, ya es de un cubismo incipiente. En este trocito de pintura empezó algo nuevo que desarrolla el mismo año en la *Vista de Toledo* (1912). Es cubismo pero no del mero bueno del momento, del analítico, sino de aquél que Picasso llevó a París en unos paisajes de Tarragona (1909) y que le dió nombre a un movimiento que empezó por la extrema simplificación y geometrización, de manera que las casas de un pueblo venían a ser solamente unos cubos; fué una de las derivaciones de Cézanne. Así, más o menos, está tratada la *Vista de Toledo*, en tonos claros, vivos y ricos, con el Alcázar culminando la composición y con un árbol rojo en primer término, abajo —de donde parte y a donde llegan todas las líneas—, que hace más fantástico el paisaje. Ya, por fin, no se trataba de la *representación* de cosas, sino de *expresar una visión personal*, y personalísimamente se expresa Rivera; es su primera aventura, en verdad novedosa, y le salió bien, pues el cuadro es excelente, en lo que es.

El camino estaba abierto, el pintor se lanzó por él: era el "cubismo". En el *Puente de Toledo* (1913), construye un ingenioso rompecabezas en tonos claros, pero sucios, sujetando las formas, según la teoría, a dos dimensiones, de manera que el conjunto da la sensación de un trozo de tapiz.

Más dueño de su nueva manera, pinta *El viaducto* (1913), cuadro pequeño pero significativo, tanto por el tema: maquinismo, industrialización, cuanto por su expresión cubista restringida en el color, cafés o sepías; abajo, claros grises, arriba, sol y ráfagas uniéndose en curioso consorcio con el paisaje urbano, sobre el que se destaca una erecta chimenea. Es la vida y la expresión moderna; la vida mecanizada, el progreso, muy del gusto de Rivera, y la expresión cubista, muy del temperamento clasicista del pintor; todo eso junto va muy bien.

Y con lo anterior se cierra una etapa, (1899-1913), de la formación del artista en la que hay obras ciertamente estimables, pero ninguna todavía que sea en verdad excepcionalmente importante en la vanguardia.

Aun hay dos cuadros de 1913, pero estos sí son de pleno cubismo, en que Rivera ha de contribuir con algunas originalidades. *Hombre del cigarrillo*, con sus variados grises, y pocos ocres y rojos, tiene los tonos más claros, cremas, sobre la cara, un recuerdo de la luz, y tiene el interés, entre otros, de mostrar una sección de la cara, que termina en la oreja, desplegada en geometral, en un plano. En el *Retrato de un pintor* domina el color café en variedad de tonos; la simultaneidad de visiones es bien patente en el rostro, de frente y de perfil a la vez; es una obra excelente, la primera "cubista" de importancia que ejecutó Rivera. El *joven con sweater gris* (1914), es pariente cercano del *Hombre del cigarrillo*, uno de esos armónicos picadillos en grises; mas presenta el interés de introducir algo que parece un trozo de un sarape de Saltillo, un detalle mexicanista que debió, quizá, pasar inadvertido entonces. Otro cuadro más de interesante composición, centrada en un punto, y de no menos interesante color, tiene el mismo detalle mexicanista que el anterior, combinado ¿quién lo creyera?, con una balalaika, un abanico, unas cartas, unas palabras en ruso y un reloj; se llama *El despertador* (1914), y es quizá, la única "naturaleza muerta" del período "cubista" que pintó Rivera, pues le interesaban más las figuras humanas y el paisaje.

De unos *Techos* (1914) muy abstractos, finos y equilibrados en formas y color, pasamos a un *Fusilero marino* (1914), que es algo así como un resumen de la teoría "cubista", bien entendida y expresada, en que las líneas curvas hacen competencia a las rectas; es el cuadro más francés de Rivera. Y ahora, una *Marina de Mallorca* (1914), de fuerte color, de trazos angulosos en la que el pintor combina las calidades gruesas y ásperas, como el mar, con las delgadas y tersas. Por fin, una obra que es positivamente una preciosidad: *Paisaje de Mallorca* (1914), en que Rivera hace estallar, con medida, toda su ansia de color, en que el paisaje tropical podría ser mexicano; no se trata del "cubismo analítico" ya, en él que el pintor nunca fué muy ortodoxo, sino más bien del "sintético"; pero con qué buen sentido ha combinado palmeras y nopales, un poco teatralmente, y con qué lirismo ha armonizado el color. Rivera había aprendido ya todo, y daba su personalidad a todo también; puede decirse que este cuadro es "cubista", pero inconfundiblemente mexicano

y un Rivera de verdad. Junto con el *Retrato de un pintor* y *El despertador*, forma la primera aportación interesante del artista al movimiento entonces en voga. Hasta aquí todas sus composiciones obedecen a un clásico estatismo con ejes verticales al centro.

No siempre hace vibrar el color Rivera, también lo hace sordo aunque rico, como en un *Paisaje cubista* (1915) y en la *Plaza de toros* (1915), con una sección de la misma, abierta en abanico y con formas moriscas que hacen pensar en Sevilla; el tema es original, recuerdo sólo *El torero* (1913) de Juan Gris; de todos modos se nota la lucha de Rivera, como en el *Paisaje de Mallorca* ya mencionado, por expresar algo propio. En el *Retrato de Martín Luis Guzmán* (1915), seco y fuerte, reaparecen los mexicanos: un "equipal" y un sarape de Saltillo bien identificado.

Pero aquello propio que el pintor quería expresar, triunfa al fin en el *Paisaje zapatista* (1915), gran cuadro y excelente obra, cuya originalidad de elementos, de color y tratamiento, lo hace excepcional dentro de todo el movimiento cubista. ¿A quién si no a un mexicano se le podría haber ocurrido meter un sombrero de charro, un fusil, un sarape de Saltillo y otras cosas —o ideas, perdón—, por el estilo en un cuadro cubista?, ¿y por qué nó?, ésto es lo que le da originalidad, la actitud, la intención y la ocurrencia, pero además, todo ello puesto sobre un fondo de paisaje, en finos tonos grises de paisaje mexicano, con un picudo volcán en la parte alta, y en la baja un fondo azul a todo meter, sobre el que está clavado un papel en blanco, pintado tan naturalmente que se antoja desprenderlo del lienzo; una originalidad más, que después otros han usado, y una especie de sátira a los *papier collé*, tan socorridos entonces. Por lo demás, el cuadro está, como si dijéramos, firmado, en un cinturón de cuero gris en la parte baja, en el que Rivera, ya simplemente Rivera, aparece, y eso en medio de imitaciones de madera, de repujados en cuero y de toques puntillistas.

Después, una serie de obras de pareja calidad, alguna mejor que otra: *Retrato de Mme. Marcoussis* (1915), *Bertha Kritoser* (1916), *Mujer en verde* (1916), *Retrato de M. Volonchine* (1916), y la mejor, *Maternidad* (1916), con graciosas líneas quebradas y rico color, pleno de carácter y sentimiento; los anteriores tienen todos ejes de composición chuecos, a la Cézanne, hasta la *Mujer sentada en una butaca* (1917), menos interesante.

Quedan aún tres cuadros cubistas grandes y dos chicos, todos de 1916, el año más activo, al parecer, de Rivera en el cubismo. *El arquitecto* es una de las mejores obras: finamente compuesta en colores claros, salvo algunas zonas más fuertes, está entonada con sabiduría; la cabeza del personaje, en plan de "simultaneidad", se organiza con distintas visiones en abanico, y recuerda, de lejos, *El fumador* (1913) de Juan Gris, con quien sin duda tiene Rivera puntos de contacto. *El pintor en reposo* (1916), sentado, sobrio, con su gran mano izquierda sobre la rodilla, es simple y magnífico; pero a donde lleva el artista esas mismas cualidades al extremo es en *El retrato de un poeta* (1916), al que la sencillez de las formas y la sobriedad de color dan una elegancia suprema. De los dos cuadros de tamaño pequeño el primero, *Desde mi azotea* (1916), tiene el interés, una vez más, de la variedad de calidades, pero el segundo el más pequeño de todos, *Aceite de olivo* (1916?), pintado sobre corcho, es exquisito, fino como ninguno, con sus ejes áureos, el atinado empleo del puntillismo y unos colores bien graduados que completan la excelente armonía.

En resumen, pues, diré que el conjunto de sus pinturas cubistas constituye una verdadera aportación al movimiento, ya que por su personalidad y antecedentes supo apartarse Rivera en buena parte, y en sus obras más originales, del repertorio de temas propio de los pintores cubistas, e introduciendo francos mexicanismos, y en ocasiones un colorido y calidades propias, dió un matiz diverso a la pintura del "cubismo", que hay que tomar en cuenta para la historia de éste; lo que más a fondo, o más sutilmente se percibe, es que el artista, no obstante pasearse por las altas esferas del idealismo, tendía a lo concreto y objetivo y quizá por eso se cansó, e hizo bien, y abandonó la *nueva escuela* (1917), justamente cuando empezaba a dejar de serlo, si bien la obra cumbre no había de producirla Picasso, sino hasta 1921 con *Los tres músicos*.

El año de 1918 fué de nuevo enriquecimiento para la expericneia de Rivera. Paisajes de Francia a la Cézanne, pero sin fuerza, y a la Rivera; selvas, como aquel *Paisaje de Piquet* de clásica composición y rico colorido, vagamente a la Gauguin y a la Cézanne; un *Bodegón con flores y frutas* a la Renoir, de lejos, como también lo es aquel *Niño escribiendo*, (1920) que tiene el verde, blanco y colorado sobre la mesa. A la Renoir son asimismo: *La viñadora* y *Los viñadores* (1920), y aquella *Mujer frente al espejo* (1919), pequeño cuadro con ricos verdes, es un maridaje

curioso de Renoir, Cézanne y Rivera (!), y es precioso. El magnífico *Retrato de Levedeff* (1918), es una escapatoria por otros rumbos, hacia los "primitivos" flamencos, tan cerca del artista; dibujo, factura y expresión no dejan nada que desear.

Ahora Cézanne es tomado más en serio. Una *Naturaleza muerta* (1918), sin terminar, queda manchada en café sobre el fondo gris de la tela y otra *Naturaleza muerta española* (1918), con ejes verticales áureos, es Cézanne pero muy flojo. La obra importante de este momento, y una de las mejores del Rivera de *antes*, es *El matemático* (1918). Aquí sí que la lección de Cézanne está bien comprendida y expresada, desde luego obviamente en la composición con eje vertical inclinado y equilibrado por el valor de los planos al fondo, especialmente por el de la derecha en oscuro, que atrae la mirada y compensa el "desequilibrio", junto con los libros en la mesa. Todo lo aprendido y toda la finura y elegancia de que Rivera es capaz, están allí y aunque el colorido general es cezariano, la solidez de la cabeza del matemático, el empaste, la suavidad de los tonos, el paso de una tinta a otra, son de Rivera. Curiosa y fina mezcla de dos personalidades que dió por resultado una obra de primer orden.

Hay que tomar en consideración ahora unos cuantos dibujos a lápiz, que son obras de maestro. Primero que otros el *Autorretrato* (1918) que no sólo por la sabia, exquisita y precisa ejecución embelesa, sino por la forma de modelar, por la intención que pone el artista en cada trazo, en cada línea, en el pelo, en la boca, en la nariz, en la mirada, en la oreja; este es el Rivera que ha de ser en la pintura y que lo fué primero completamente en este dibujo. El *Retrato de Mrs. Fisher* (1918), es menos original, pero no menos fino que un dibujo de Ingres y si de finura se trata, ésta la lleva al límite en su *Retrato de niño* (1918), de tratamiento más al día. Y dos retratos más, el de Vigne y el del Doctor Lubott (1918), ambos dibujados como ya ni el mismo Rivera dibuja, creo. Con este grupo de dibujos nuestro artista se salva de toda maledicencia, porque en la línea clasicista a que pertenece, a que pertenecen, no se puede pedir más; desde Ingres hasta el retorno al clasicismo de Picasso, por estos años, y hasta el Rivera de estos dibujos no creo que se encuentre nada de semejante calidad y grandeza, pues no se trata sólo de la ejecución.

Otros dibujos son bien interesantes: *Mujer en un sofá* (1917), neoclásico; *Mujer desnuda* (1919), que anuncia la bailarina negra sentada, de muchos años después; tres dibujos cubistas, uno de ellos *Naturaleza muerta*

con *botella de anís* (1914), que tiene una composición semejante a la del cuadro *Paisaje zapatista* (1916) y otros más secundarios.

Con *La operación* (1920) y la *Mujer del chal rojo* (1920), ya está en puerta el Rivera de los murales, pero le faltan unos toques finales. Estamos a principios de 1921. Grupo de cabezas de mujeres, dibujo a la manera "expresionista", con gruesas y libres líneas plenas de carácter, entre los que se encuentra un excelente *Retrato de Siqueiros*. Último viaje a Italia antes de regresar a México. Dibujos a línea de cuadros "primitivos" italianos; otros de Paolo Ucello, que más tarde recuerda el artista en Cuernavaca y la escalera del Palacio Nacional; cabeza y figuras bizantinas y urnas etruscas.

Este era pues el Rivera de *antes*, el que tenía por delante una gran empresa, el que no había perdido el tiempo, como otros, en su larga estancia en Europa, el que supo absorber cuanto había hasta entonces de nuevo y de viejo. El pintor se había tragado, en una forma o en otra, buena parte de la historia de la pintura y había encontrado en ella sus afinidades, lo que convenía a su temperamento; en términos generales, el clasicismo. Es curioso que Breughel el viejo y Gauguin no aparezcan todavía, menos aún, Modigliani; Rivera se había reservado muchas experiencias para después.

¿Y qué se nos queda de cierto peso entre las manos, algo de lo que sea realización en su medida y no sólo estudio? Un cuadro o dos del primer período: *La casona*, *La casa sobre el puente*; dos o tres cuadros cubistas: *Paisaje de Mallorca*, *Paisaje zapatista*, *Retrato del poeta*; un gran cuadro cezariano: *El matemático*; unos cinco dibujos a lápiz, pero sobre todos el *Autorretrato* (1918), y basta.

Rivera había luchado honradamente por aprender a ser, tenía 35 años de edad, estaba maduro, lo que había de venir... vendría a ser.

DESPUES.

Cargado de experiencias en Europa, enriquecido con el nuevo contacto directo con México, a su regreso en 1921, Rivera pinta el primer gran mural del siglo, en el Anfiteatro Bolívar (1922), con el tema de *La Creación*, única obra suya de sentido explícito trascendente, en la que se encuentran trozos de profunda emoción, pese a su intelectualismo. Los

dibujos relativos a este mural, de manos y cabezas, en carbón y sanguínea, pueden verse en la exposición y prueban la grandeza del artista.

Antes había vistado el sur del país y había recogido las coloridas visiones de la vida del trópico. Hay una acuarela: *Cabeza de tehuano* (1921?), que pertenece por completo al Rivera que sabe modelar con suavidad y fuerza, y en el cual está todo el sentido de su expresión personal, y es espléndida. De 1921, son también tres pequeñas obras muy finas: *Retrato de Xavier Guerrero*; *Joven yucateco* que recuerda un poco el "período negro" de Picasso, y *Balcón en Yucatán*, de oscuros tonos y de sabor popular del siglo XIX.

Entre 1923 y 1936, Rivera se ocupó en los murales de la Secretaría de Educación, y de 26 a 27 en esa obra cumbre que es el *Salón de Actos de la Escuela de Agricultura en Chapingo*. Por estos años se encuentran algunos dibujos, *Mujer ebria* (1926), de excelente expresión; alguna acuarela, *Luz hilando* (1924), *Cargador de ollas* (1926), en que sintetiza aspectos de la vida del pueblo, además de los dibujos mismos de los murales, de los que se exhibe el fino trazo de *La tierra dormida* (1927) para Chapingo.

De 1927 son los dibujos a color para el ballet "H. P.", con música de Carlos Chávez.

En estos años se encuentra la cosecha de Rivera en Moscú, aquel *1º de Mayo* (1928), precioso óleo en que el artista no se aguantó las ganas de pintar una serpiente sobre las caravanas de manifestantes en la Plaza Roja, y el *Album de Moscú* (1927), con cuarenta y cinco apuntes a la acuarela.

No hay que olvidar otro cuadro importante, que no figura en la exposición, aquella *Molendera* (1924), que en su rígido geometrismo contiene excelencias de factura y de color de que casi sólo Rivera es capaz, a la vez que un carácter bien aprehendido y un sentido monumental. Es una obra positivamente valiosa.

Pues bien, al año siguiente de la terminación de los murales de Chapingo, encontramos la primera gran obra de caballete de Rivera: *Baile de Tehuantepec* (1928), cuadro de grandes dimensiones, superior a otros semejantes que pintó después, todos de 1931: *La ofrenda*, *Fiesta en Santa Anita* y *La casa enflorada*, y todos como consecuencia o desprendimientos de sus murales en Educación. Pero si en éstos su manera decorativa y vibrante de color pierde finura, en el *Baile de Tehuantepec*, por el contrario, auna a su decorativismo monumental la excelencia de la factura, de la

riqueza de encendidos tonos; de manera que todo en él es luminoso, con luz que sale de la entraña del cuadro, recordando por este efecto a Renoir, más, en lo general, a Gauguin; sin embargo, no son sino digeridos recuerdos, porque se trata de una obra original en todo, especialmente en el manejo de las tintas y el dibujo. Compuesta con un eje vertical, la estructura arquitectónica del recinto se engalana y se transforma en arquitectura vegetal, con grandes hojas verdes como de plátano, que hace de marco a las figuras de los danzantes. Las mujeres, a la izquierda, levantan suavemente sus enaguas, y el ritmo de sus formas y de sus colores rojos, rosas, naranjas, se equilibra en el lado derecho con las figuras de los hombres, de una elegancia sin igual, dibujadas con ondulantes líneas y pintadas con una suave y rica variedad de tonos en que se encuentra, en forma patente, la sensibilidad del pintor. Así, la estructura, el ritmo de formas, el carácter y la embriaguez del color producen un efecto lírico —es decir, medido— que hacen que esta obra sea toda una renovación del post-impressionismo y que incluye la novedad del tema.

Los murales de Salubridad y los de Cuernavaca (1929-1930), vienen después, y a continuación la estancia de Rivera en los Estados Unidos: San Francisco, Detroit, Nueva York. En 1932 ejecuta un espléndido grupo de litografías: *Zapata*, *El sueño*, *Muchacho con perro* y *Maestra rural*, cuyos temas y formas provienen de sus murales.

Un retrato excepcional, el de la Sra. Kathaleen Burke Sherwin, fechado en 1935, es de una sencillez y unidad, y de una expresión tan característica de Rivera que no puede uno sino admirarlo; recuerda de lejos la finura de Modigliani, pero no tiene relación directa con él, sólo es de sentido, pues ni las formas ni la entonación dejan de ser de Rivera. Tan es de excepción que ha tenido consecuencias, y algunos de los recientes retratos de señoras, pintados por Tamayo —en que la influencia de Rivera es patente—, parecen provenir de él. Es el nuevo clasicismo a la *siglo xx*, de límpidas líneas, estático y grandioso.

Por entonces Rivera había pintado el mural del Palacio de Bellas Artes (1934), excelente muestra de su arte y de su pensamiento, y había terminado su monumental decoración en la escalera del Palacio Nacional (1935), comenzada años antes. Al año siguiente, 1936, el escándalo de los murales del Hotel Reforma vino a marcar el principio de un paréntesis en su pintura mural, que se cierra en 1940 cuando el artista va a San Francisco, Cal., una vez más, a dar expresión a su idea de las raíces y el futuro de la cultura americana.

Ese paréntesis de las actividades de Rivera en la pintura mural fué benéfico a su producción de caballete y en él hemos de encontrar sus obras más importantes de esta clase.

En 1937, dos retratos, el del Doctor Ignacio Chávez, debilón, con puesto con eje inclinado a la manera de Cézanne, y el del doctor Gustavo Baz, que es más bien retrato de sus manos, manos de hábil cirujano, con ricas tintas y matices; ambos, por sus colores y un "no sé qué" son cezarianos.

El pintor vuelve a la naturaleza, pero no ingenuamente, sino para darle sensuales y aun sexuales significaciones, como en una acuarela: *Raíces* (1937), y en un óleo *Coahuatl* (1937). Mas son las costumbres, los tipos, el hombre, lo humano, lo que le interesa, así como los sucesos notables. En *Asesinato de Altamirano* (1936), intenta un camino que no le es propio, la tragedia, y el resultado es poco efectivo, no llega al drama ni al horror. En cambio, qué finamente pinta un *Hombre fumando* (1937), de Tehuantepec; ésta sí que es una de sus venas. El costumbrismo vernáculo queda recogido en un *Album de acuarelas* (1935-45), publicado en finas reproducciones, algunas en color. Lástima que no fuese en él incluída aquella acuarela *Baile de Tehuantepec* (1935).

Como el retrato ha sido un arte practicado constantemente por Rivera, en él da el artista su máxima creación con el de Lupe Marín (1938); aún hasta aquí resuenan las composiciones cezarianas, pero el cuadro es el Rivera más puro que pueda encontrarse, y quizá el mejor. Sus formas ondulantes, mas sin debilidades; la actitud y el carácter bien definidos; unas manos vigorosamente dibujadas y con el valor preciso como para que interesen sin restarle atractivo a la espléndida cabeza; el traje blanco con tintas grises, azules y pálidos reflejos amarillos, es delicioso. A todo lo anterior hay que añadir el tronco de la figura, sobre un eje inclinado y compensado con el espejo que, detrás, refleja la imagen, dando así una mayor significación al retrato, puesto que sugiere una meditación que va "más allá" y que sin embargo vuelve sobre sí misma. Es ciertamente una obra maestra con la cual se puede presentar a Rivera frente a la historia; porque es poética en verdad y de primerísimo orden.

También es fino el retrato de Dolores del Río (1938), en el que los morados de Rivera lucen, como también un sabio tratamiento de la carne en el pecho y en el cuello, y que culmina en la cabeza, tratada más decorativamente. Parece mentira que un pintor capaz de hacer obras así caiga, en ocasiones, en otras que recuerdan hasta a Romero de Torres, como el

retrato de la señora Mercedes Ayala (1937). Y no es que le falte gracia cuando quiere, ni ternura como lo prueban: *Niña sentada con muñeca* (1939), en azul, y *Niña vestida de rosa* (1939); un par de pequeños pero preciosos cuadros que resumen todo lo que sobre niños ha pintado Rivera.

Y ahora, dos obras solemnes, monumentales, admirables: *Bailarina negra en reposo* (1939) y *Danza de la tierra* (1939). La primera, más apegada al modelo, más naturalista, si cabe, es formidable por su concepción y su expresión. No sólo es que, quizá, ya no quedan artistas que pinten así, sino que pinten con ese gusto y esa emoción. Rivera ha elevado con esta obra la belleza negra a la mayor altura clasicista, y por eso tiene una gran significación en la historia de la pintura; porque todos los rompimientos con la belleza clásica vienen a justificarse aquí, de manera que pone de manifiesto la posibilidad de otras bellezas y, sobre todo, la que es propia de la expresión artística. Jamás antes había llegado Rivera a esta fuerza de expresión, a que contribuye no sólo el excelente dibujo sino las calidades y el color; porque poner esas formas duras, esa carne de barro amoratado sobre un fondo azul ultramar es llevar el drama hasta donde es posible en el clasicismo. Que emoción y qué sabiduría hay en el dibujo, en las formas todas, dentro de la absoluta sencillez de la composición; porque no se trata de un naturalismo a secas, ni de una estilización vanal, sino de un naturalismo poético, es decir, hecho "exprofeso", creado por el artista, quien ya en los desnudos de Chapingo, en *La tierra dormida*, especialmente, había demostrado su gran capacidad para ello; ni tampoco se trata de estilizaciones mecanizadas en las que la forma de un pecho se resuelve con un compás, sino de una línea con verdadera emoción, y de unos volúmenes con verdadera densidad. Sólo por esta obra, un artista pasa a la historia; mas para llegar a pintar así se necesita tener, ser, todo lo que tiene en su experiencia y todo lo que es un pintor como Rivera. No solamente es, para mí, el mejor cuadro de la exposición, sino la mejor obra de caballete que ha pintado el artista, y por ser original y tener calidad suprema salva al pintor de tantos pecados de vanalidad que ha cometido. ¿Qué hubiera pensado Winkelmann? ¿Quién hubiera pensado que en el clasicismo pudiera alojarse la belleza negra? Y lo más curioso es que este triunfo haya sido logrado por Rivera, no con la belleza del indio mexicano, sino con esa otra que nos es más lejana; de todos modos el artista se elevó allí a la cumbre de la universalidad. Y que no vengan a de-

cinmos que es pintura atrasada, porque es pintura que está de vuelta de muchos vacuos alaridos y, sobre todo, es auténtica poesía.

La *Danza de la tierra* significa el paso hacia una más libre creación de formas, menos apego al modelo para expresar una mayor intención. La carne oscura, ahora sobre un fondo verde, es otro acierto. Las "ancas", por así decirlo, están reciamente construídas en su ampulosidad, los senos colgantes, la expresión estúpida del rostro, la rica variedad de los tonos de finos matices de la carne, todo, expresa cierta animalidad sensual, pero refinada, controlada, en expectante acecho. Si en la *Bailarina negra en reposo* parece surgir un nuevo Courbet, en esta *Danza de la tierra* se resume buena parte de la pintura contemporánea desde el post-impresionismo, cuya libertad Rivera lleva a un lírico extremo. Es, sin duda, otra de sus grandes obras. En la *Danza al Sol* (1942), el artista intentó el movimiento y si bien en parte, en la sinuosa línea de la composición y en trozos del cuerpo consigue expresar alguna sensualidad, las formas se desflecan o se vuelven abstractas e insípidas, haciendo un contraste que falla en su intención y más bien daña el conjunto del cuerpo, que se destaca sobre un fondo de colores desabridos. Este cuadro es algo así como la degeneración de los enormes aciertos que constituyen los dos anteriores y me resulta vanal.

Un nuevo y espléndido autorretrato, (1939), muestra a Rivera en la plenitud de su madurez; es una litografía de excelente dibujo que sin llegar a las finuras del autorretrato a lápiz de 1918, compite con él en la calidad de la expresión, siendo distinta. Una serie de retratos cierran este período; uno de hombre *Otto Ruhle* (1940); el de *Rosa Rolando* (1940), con una cartela a la Gauguin y en la manera más decorativa del pintor; y el de *Maya Guarino* (1940), interesante por el tratamiento de los encajes blancos sobre fondo oscuro, pero un tanto antipático por los pequeños elementos simbólicos, la telaraña, el esqueletito entre las manos, la arteria ramificada, que no contribuyen en nada a la expresión artística y le restan grandeza.

En 1940 Rivera permaneció por algún tiempo en San Francisco, Cal., como se ha dicho, y entre 1941 y 1942 en que comienza los murales de los corredores del Palacio Nacional, pinta Rivera unos cuadros con girasoles, vagamente a lo Van Gogh; un magnífico retrato del poeta *Carlos Pellicer* (1942); y una *Vendedora de flores* (1942), de carácter decorativo, en que esa flor que ha sido tan del gusto del artista, quizá no casualmente, el

alcatraz, luce su esplendor bien medida; más adelante, en 1949, ha de repetir el tema en nuevas versiones sin superar esta obra.

Los murales para el Salón Ciro's del Hotel Reforma y los del Instituto de Cardiología, ocuparon la atención del artista entre 1943 y 1944; al año siguiente, un cuadro decorativo de grandes dimensiones: *Los hijos de Santiago Reachi* (1945), parece un homenaje en escala heroica al aduanero Rousseau; pero si bien es producto de la combinación de dos personalidades capaces de las mayores exquisiteces, de Rivera, propiamente, no es sino un trozo, el del niño a la derecha sobre un cojín morado, mientras la niña sujetando los globos multicolores tiene su raíz en la pintura popular del siglo XIX, no ajena tampoco, en cuanto al formalismo, a Rousseau.

Día de muertos (1944), es un triste cuadro en que reaparece un impresionismo de mala época, y *La ofrenda* (1947), por su efectismo y debilidad es más bien ejemplo de lo desigual de la producción del artista. En un excelente retrato, *Licenciado Ramón Beteta* (1946), vuelven los recuerdos de Cézanne, la lección tan bien aprendida desde *El matemático*; la combinación de cafés y verdes produce un buen efecto y todo el tratamiento es de calidad. Distinto del anterior retrato es el *Señor Roberto López* (1947), de mayor fuerza y más legítimamente un Rivera.

Tres cuadros, de 1947, vienen a sacarnos de los temas anteriores: *Paisaje nocturno*, en que la luz, la colocación de las figuras entre las ramas y los colores en contraste, producen cierto efecto fantástico; *Copalli* es una obra fina, unos troncos de árbol que sirven para expresarse en términos sensuales, que le son tan propios al artista, y aun apuntar a la sexualidad; ésta se manifiesta dentro de un naturalismo fantástico, a lo renacentista, en *Tentaciones de San Antonio*.

En su última obra mural en el Hotel del Prado (1947-48), Rivera trabajó como en sus mejores momentos, y es más interesante por la calidad y por la desilusión expresada por el artista, lo que la hace excepcional dentro de su obra, que por el escándalo provocado.

El Retrato de Juárez (1948) es un problema, porque no se puede negar que tenga carácter y sentido monumental, al fin y al cabo es un Rivera; pero la falta de unidad de sus elementos desconcierta, tanto como su color; las manos son de un dibujo fuerte y simplificado; la cabeza no es lo mismo, tiene un tratamiento de pequeños planos que le da distinta calidad, y el fondo anecdótico con figuras de pequeño tamaño resta gran-

deza a la obra. Por otra parte el color morado del vestido debilita, creo, el gesto dramático del rostro; mas, sea como sea, es una obra interesante.

Y llegamos así al presente año en que tres cuadros muy diferentes se presentan a la vista. El *Retrato de la Señora E. Dávila*, alambicado, mexicanista a fuerzas y pintando con detalle innecesario. El *Retrato de Ruth*, con un precioso traje blanco tratado finamente con reflejos de pálidos amarillos, en el que la actitud y la cabeza están forzadas hasta lograr el exotismo, que se acentúa en la imagen reflejada en el espejo redondo y amarillo; el pie que asoma, el brazo y la mano son pobres de dibujo y de calidad, y en el conjunto toda la parte superior del cuadro resulta un poco *fin de siècle*; sin embargo, es una obra que sin alcanzar el valor del *Retrato de Lupe Marín*, es muy estimable. Por último, el inmediatamente famoso retrato alegórico de *Guadalupe Amor* (julio de 1949), autora de original obra poética, que se remonta a los más altos planos de la meditación filosófica, que ha calificado Alfonso Reyes, con justicia, de "caso mitológico" y quien con su último libro que lleva por título *Polvo* se ha colocado por propio derecho en una cima. Con tales elementos Rivera concibió el cuadro, de grandes dimensiones, en un colorido de tonos claros. Guadalupe Amor aparece desnuda, de pie, sobre una cima en que graba su nombre con una vara, digamos, mágica; a sus pies su propia piel, cual si estuviera desollada, mas al mismo tiempo renaciente, como si dijéramos se tratase del *tlacaxipehualietli*; la mirada vuelta al infinito, el gesto angustioso; sobre el enorme fondo se levanta una columna de polvo, de ese que tanto ha inquietado a la poetisa, y uno de sus grandes temas. Todo estaría perfecto si la realización artística hubiese estado a la altura de la concepción, mas el cuadro desconcierta desde el primer momento, y por su alambicado intelectualismo así como por otros motivos trae a la memoria aquel movimiento que se llamó "pre-rafaelita", que hasta ahora no había sido tocado por Rivera, pero que va muy bien con su sentido clasicista. El inocente desnudo en pálidos tonos es de dibujo fino, sin gran fuerza; sólo la parte superior recuerda la buena factura del pintor; hasta aquí, estamos en plan clasicista. Y pasamos sin transición a la cabeza, que es de otro origen, de un dramático romanticismo y de factura expresionista, por diferenciarla de algún modo; entonces se explica uno el inicial desconcierto porque la falta de armonía en la expresión aunque, claro está, intencional, falla artísticamente, y es que en raros casos de la pintura se ha logrado buenos éxitos de este tipo, como por ejemplo Goya, en el retrato de *doña Isabel Cobos de Porcel*

(National Gallery, Londres), quién a la inversa de Rivera logró colocar una cabeza neoclásica en un conjunto barroco. Por lo demás, el resto del cuadro de Rivera carece de interés. El pintor lo concibió en forma grandiosa y exquisita; mas, a mi parecer, no logró expresar con tino la disonancia deseada, y a pesar de quedar ésta obviamente expuesta naufraga en el aterrador vacío que la circunda. Y no hay nada más triste que lo grandioso o lo exquisito fallido.

Hemos de considerar, para poner fin a esta incompleta crítica de las pinturas de caballete de Rivera que más han llamado la atención, su último *Autorretrato* (1949), último en verdad de todos los que pueden contarse tanto en su pintura de caballete como en la mural. El gran dibujante y el gran pintor están reunidos, como en sus mejores momentos, en esta soberbia cabeza, y las finuras de los trazos, de los detalles, de las tintas, de las intenciones, se unifican en síntesis magistral. Con su pelo canoso haciendo de marco a la despejada frente; la mirada socarrona de los grandes ojos parece insinuar una advertencia, y toda la vida de Rivera invade el resto, desde las arrugas de la frente hasta la boca sensual y envejecida. Ni se ha tenido piedad el artista, ni a pesar de ser obra tan seria, o por eso, deja de hacer cierta ironía a sí propio. Es Rivera tal como se conoce a sí mismo, y no se conoce mal. El fondo hace contraste con la espléndida factura del retrato; pero se olvida porque todo lo demás se impone y se completa con la camisa azul (¿obrerismo?), y el sarape que le da un toque discretamente mexicanista. Si Rivera es capaz aún de pintar así todavía se pueden esperar de él obras de primera categoría; porque, como decíamos al principio, el artista ha conquistado la madurez que luce en este autorretrato, a fuerza de ejercitar su gran sensibilidad, su enorme talento y su intelecto en el difícil arte de la pintura; a fuerza de enfrentarse a la tradición, de imponerse a las circunstancias, de soñar, de tener a cuestas una obra admirable, de proporciones colosales, con la cual contribuye a la lozanía de México y a la de la cultura del mundo. Todo ello está en su autorretrato, por eso apunta la mirada directamente al espectador, quien queda perplejo, engolosinado, pensativo.

Es necesario hacer notar, por último, que Rivera ha distinguido claramente el sentido de su pintura de caballete del que tiene su obra mural. Si bien en la primera hay temas explícitos importantes, como el costumbrismo de nuestro pueblo, en términos generales podría tomarse como una expresión del "arte por el arte", aunque yo no veo que tal exista, pero la

expresión sirve para diferenciarla de la pintura mural, que llaman “de contenido”, con grandes temas histórico-filosóficos. En todo caso sus pinturas de caballete, salvo raras excepciones, expresan más bien *la joie de vivre* del artista, que es, por cierto, uno de los grandes temas de la pintura europea, desde el último cuarto del siglo pasado hasta nuestros días.

Si se piensa que no son muchas sus obras de caballete de primera categoría, considérese que ha puesto la mayor parte de su energía y de su tiempo en su obra mural; de todos modos, las obras de primera categoría siempre son raras.

Sea como sea, si no se ve el arte con ojos de *snob* nutrido de un mero afán de novedades, y si se atiende a lo positivo de su obra, Diego Rivera ocupa indiscutiblemente uno de los primeros lugares en la pintura mundial contemporánea, en la cual no es el único artista mexicano que se ha elevado a esos planos.