

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 cárdeno 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

de agobio, pero también una gran penetración psicológica en su captación del carácter de sus inúmeros figurantes.

Coincidiendo con dos de sus años de trabajo en la Secretaría Nacional de Educación, realizó Rivera en 1926 y 1927 su obra maestra. Es la ornamentación de la antigua capilla de la hacienda de Chapingo, erigida a unos cuarenta kilómetros de distancia de Ciudad de Méjico y convertida actualmente en salón de actos de la Escuela Nacional de Agricultura. La bóveda, en la que cada elemento de fondo azulenco, se halla enteramente ocupado por una figura humana desnuda, de cromatismo y rasgos entre africanos y prehispánicos, es de una grandiosidad digna del mejor Miguel Angel, pero no tanto del de la Capilla Sixtina, pintor, como del más recio y cabal del David o del Moisés, escultor. Los desnudos de Rivera flotan en la gloria de la bóveda como esculturas gigantes y se integran a la perfección en el espacio arquitectónico. Nunca Rivera consiguió una adecuación tan perfecta entre arquitectura y pintura como en este conjunto de Chapingo. Sus aciertos no se limitaron a la bóveda, sino que cabe destacar también la magnífica alegoría de *La tierra dormida*, pintada en un luneto, bajo un arco carpanel que la envuelve sin oprimirla, así como los frescos sobrios del pasillo y de la escalera del edificio, realizados para darle forma plástica al hermoso lema revolucionario: «Aquí se enseña a explotar la tierra, no a los hombres».

La tierra dormida, símbolo materno, se halla encarnada en un prodigioso desnudo cuyo modelo fue Lupe Marín, una de sus esposas y mujer de severa hermosura y empaque. Es un desnudo tan miguelangelesco como los de la cúpula y hace pensar en algunos de los esclavos del maestro renacentista. El fondo de cielo o de mar impoluto, el rigor palpable del modelado, la delicia de las carnaciones, la sensación de peso muelle que no oprime, pero que es carne de vida, fruto de una herencia y de milenios de espera callada, la manera maestra —¿velazqueña?— como el pelo tapa la mitad del rostro y multiplica el misterio de la imagen fecunda y las alusiones felices, convierten este desnudo alegórico en uno de los más prodigiosos y mejor ambientados de ambas Américas. Otro fresco, titulado *Germinación*, nos parece igualmente importante en su calidad pictórica, pero no tanto en su intención alegórica. Rivera lo pintó sobre una pared, rota por un ojo de buey, y salió airoso del problema compositivo que esa servidumbre obligada a las necesidades arquitectónicas le había impuesto. Otros dos frescos notables en ese conjunto son *Los explotadores*, buen ejemplo de su manera narrativa, pero con una movilidad sobria y bien estudiada, y *La sangre de los mártires*, modelo de serenidad ritual y heroica.

Cuando Rivera se hallaba trabajando con todo entusiasmo en sus últimos frescos del Secretariado Nacional de Educación y en los de la capilla de Chapingo y había evolucionado desde una visión plana de las figuras hasta un modelo sumamente rico, pero conciso en su capacidad de expresión, hubiera sido lo lógico que sus correligionarios se hubiesen congratulado de este perfeccionamiento de su factura y de su ya magistral dominio de los recursos de su oficio. No sucedió, no obstante, así, y Rivera fue violentamente acusado por algunos de los dirigentes del Partido Comunista al que pertenecía. Su manera de pintar no se adaptaba, según los comunistas mejicanos, a la ortodoxia del realismo social. La discusión se agrió y para resolverla ambos oponentes aceptaron a la URSS como árbitro. El Gobierno soviético pidió a Rivera que viajase

a Moscú y explicase allí a los programadores oficiales sus puntos de vista. Rivera aceptó la propuesta soviética, se presentó en Moscú con varios centenares de fotografías y tuvo un éxito apoteósico. La academia lo eligió como miembro del Grupo Octubre, se le ofreció una plaza de profesor honorario y se le pidió que pintase algunos frescos en Moscú, pero prefirió regresar a Méjico, por creer que su presencia, tanto en el aspecto pictórico como en el político, era útil allí. A su regreso terminó en 1927 y 1928 su colaboración en el Secretariado y empleó con máxima perfección su clásica gama de azules ultramar, azules vinosos, azules cobalto, verdes esmeralda, sienas tostados, óxidos de hierro, tierras rojizas y múltiples ocre.

3. El momento polémico-narrativo

Terminado su conjunto de la Secretaría, tuvo Rivera nuevos problemas con los dirigentes del Partido Comunista y en 1929, tras haber sido sometido a juicio, fue expulsado del mismo. En ese mismo año se casó con la pintora Frida Kahlo y recibió la visita del embajador estadounidense Dawght W. Morrow, quien lo comprometió para que pintase una serie de frescos en el palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca. Rivera aceptó encantado la propuesta del citado embajador de USA y decidió pintar, en dominante rosa y azul y con acopio de figurantes, la historia del estado mejicano de Morelos, desde los días de la conquista hasta los de la revolución. Los personajes que con más frecuencia aparecen en los murales son Cortés, Morelos, Zapata y varios religiosos franciscanos, entre los que uno de ellos, el padre Motolinia «el buen monje», está —rara excepción en Rivera— representado con notoria simpatía en el instante en que le da su clase de lectura a un nutrido grupo de indios de mirada atónita.

En 1929, asimismo, inició Rivera sus frescos del palacio Nacional de Méjico, enclavado en la plaza del Zócalo, a escasos metros de la catedral y de la iglesia del Sagrario, pero los interrumpió para hacer un polémico viaje a los Estados Unidos. Volvió a trabajar en ellos en 1935, 1945 y 1952 y no llegó a terminarlos. Nos ocuparemos de ellos en el lugar oportuno.

Desde 1930 hasta 1933 trabajó Rivera en los Estados Unidos. Primero realizó en la gran escalera del «Stock Exchange», de San Francisco, una gigantesca figura que representaba a Miss California y que complació a los socios de la institución. La prensa elogió la labor de Rivera y éste recibió un nuevo encargo de mayor entidad: la realización de un mural de más de cien metros cuadrados en la «California School of fine arts», de San Francisco. En el panel central, un canto al trabajo, se representó Rivera a sí mismo monumental y de espaldas. A su lado aparece Frida Kahlo en calidad de ingeniero. La obra siguiente —camino ya de Nueva York— se la encargó Edsel Ford para el patio cubierto del «Institute of Arts», de Detroit. El conjunto abunda en figuras de obreros que tienen más aspecto de mejicanos que de norteamericanos y en suntuosos desnudos que, en su grandiosidad y aplomo, hacen pensar en los de Chapingo.

El más delicado de los murales de Detroit es el de *La vacuna*. Compuesto en bien contrapesada pirámide, con figuras de animales en el primer plano; con la madre, el niño y el médico que lo vacuna en el intermedio, y con un equipo de investigadores

en el último, es una obra de caligrafía finísima y serena armonía. Mac Kinley Helm dijo de este mural que Rivera llegó a considerarlo en aquel entonces como el más importante de todos los suyos y que «es una composición de enternecedora hermosura en su simpático recuerdo de las Navidades de los primitivos, pero fue esta deliciosa y nada pretenciosa pieza la que le sirvió de pretexto a los aguafiestas».

El citado mural fue denunciado violentamente en varios libelos periodísticos y en las homilias de varios eclesiásticos de confesiones diversas. Parece ser que lo que les molestaba —según recordó asimismo Mac Kinley Helm— «no era ningún detalle en concreto, sino simplemente su general falta de bonitura». Por fortuna para Detroit, Edsel Ford, que había pagado 25.000 dólares por el mural, era más objetivo y tenía una más fina sensibilidad que quienes intentaban destruirlo y afirmó que «se hallaba personalmente muy satisfecho del esfuerzo que Rivera había realizado para expresar el espíritu de Detroit». Y así —contra viento y marea— pudo ser salvado el mural.

Tras el encargo de Ford vino el de Rockefeller, pero esta vez el resultado de la polémica fue lamentable. Lo terrible en este caso es que, aunque tanto Rivera como Rockefeller tenían sólidas razones para defender sus puntos de vista, la destrucción de una obra de arte es, en todo caso, inadmisibles, y hubiera debido haberse encontrado alguna solución menos drástica.

El encargo de Rockefeller debía figurar en «Radio City», en el Rockefeller Center. Cuando el millonario lo vio por primera vez a medio hacer le dijo a Rivera que «aquella era la primera pintura moderna que le había gustado verdaderamente». El problema empezó cuando Rivera, que había sido admitido de nuevo en el Partido Comunista, introdujo en la parte inferior derecha un retrato de Lenin, en calidad de símbolo del conductor de masas. Semejante inclusión no fue del agrado de Rockefeller y menos todavía del de los restantes miembros de su imperio económico. La realización del mural le seguía interesando personalmente, pero para que pudiese complacer a todo su equipo, le pidió a Rivera que lo modificase. Hubo con dicho motivo un cambio de notas. La de Rockefeller a Rivera, fechada a 4 de mayo de 1933, decía exactamente:

«Mientras estaba ayer en el edificio num. 1 del Centro Rockefeller observando los progresos de su conmovedor mural, noté que en la parte más reciente de la pintura usted ha incluido un retrato de Lenin. Este trozo está hermosamente pintado, pero me parece que su retrato, al aparecer en este mural, podría muy fácilmente ofender seriamente a muchísimas personas. Si estuviera en una casa particular sería otra cosa, pero este mural está en un edificio público y la situación es, por tanto, completamente diferente. Aunque me desagrada profundamente hacerlo, siento tener que pedirle que sustituya por el rostro de algún hombre desconocido la cara de Lenin que aparece actualmente. Usted sabe cuán entusiasmado estoy por el trabajo que ha estado haciendo y que hasta ahora en ninguna forma hemos restringido su tema o procedimiento. Estoy seguro de que usted comprenderá nuestro sentir en esta ocasión y le agradeceríamos mucho hiciera el cambio insinuado.»

Rivera respondió con una nota más larga, en la que explicaba que suprimir el retrato de Lenin equivaldría a cambiar la concepción general de su obra. En los

últimos párrafos dejaba, no obstante, un resquicio que podría conducir a un arreglo satisfactorio para ambas partes. Reproduzco dichos párrafos:

«Me gustaría —proponía Rivera—, hasta donde sea posible, encontrar una solución aceptable para el problema que presenta e insinúo que podría cambiar la parte que muestra la gente de sociedad jugando “bridge” y bailando y poner en su lugar, en perfecto equilibrio con la figura de Lenin, una figura de algún caudillo histórico norteamericano, tal como Lincoln, que simboliza la unificación del país y la abolición de la esclavitud, rodeado por John Brown, Nat Turner, William Lloyd, Garrison o Wendel Philips y Harriet Beecher Stowe, y tal vez alguna figura científica, como McCormick, que contribuyó a la victoria de las fuerzas antiesclavistas al proporcionar trigo suficiente para mantener los ejércitos del Norte. Estoy seguro de que la solución que propongo aclarará completamente el significado histórico de la figura del líder, representada por Lenin y Lincoln, y nadie podrá objetarlas sin objetar los sentimientos más fundamentales de solidaridad y amor humanos y la fuerza social constructiva representada por tales hombres.»

Los rectores de Radio City y del Rockefeller Center no aceptaron la solución propuesta por Rivera y el mural permaneció tapado hasta el momento en que, tras ocho meses de deliberaciones, se lo destruyó el día 8 de febrero de 1934.

Desde el punto de vista de Rivera es indudable que el pintor tenía razón en defender la integridad total de la concepción de su obra. Desde el de Rockefeller, es comprensible que, después de las polémicas habidas con motivo del mural de Detroit, no quisiese exponerse a deteriorar su imagen y a hacerse impopular en su medio. Cabía, no obstante, la solución de trasladar el mural a otro emplazamiento en el que no le causase problemas a Rockefeller (a Méjico, por ejemplo).

Con parte de los 21.000 dólares que cobró Rivera por su inconcluso mural, decidió pintar gratuitamente otro en veintiún tableros cambiables en homenaje a los obreros norteamericanos que le habían manifestado su simpatía durante la polémica del Rockefeller Center. Su destino era la «New Workers School», en la calle 14 de Nueva York. El título era «Retrato de América». Trece de los veintiún tableros, todavía no emplazados en el lugar para el que habían sido hechos, fueron destruidos por un incendio el día 5 de julio de 1969.

Desde 1934 hasta 1936 trabajó Rivera en el palacio de Bellas Artes de Ciudad de Méjico. Primero rehizo (con una única modificación), el mural destruido en el Rockefeller. No hay acuerdo entre los críticos sobre cuál es su verdadero título. Se le ha llamado, en diversas ocasiones, *El hombre socialista*, o *El hombre en el cruce de los caminos* o *El hombre domina el mundo mediante la técnica*. La composición, con una figura central que maneja una máquina de la que emergen cuatro enormes aspas diagonales (luz y símbolos) es un modelo de equilibrio clásico. En los cuatro triángulos que se forman entre las aspas y los límites del mural, abundan las imágenes de dibujo sólido, cromatismo típicamente riveriano y enorme rigor compositivo. En el triángulo inferior hay una tupida y delicada vegetación que hubiera complacido a Fra Angélico. En el superior, una máquina gigante, con un ejército en acción a un lado y manifestantes enfervorizados al otro. En el derecho Lenin, con expresión de profeta y dignidad calma, conversa paternalmente con sus secuaces. En



Diego Rivera: La colonización anglosajona (Fresco. Instituto Independiente del Trabajo. México).

el izquierdo —es la modificación que antes anticipé— una escena de la vida de la buena sociedad, uno de cuyos figurantes es Rockefeller, incluido allí en recuerdo de la reciente polémica. Fue éste, posiblemente, el último gran mural que realizó Rivera antes de dejarse ganar definitivamente por su abigarramiento instintivo y por su excesiva facilidad.

4. Los años de decadencia y el reproche de Rafael Alberti.

Los restantes murales del palacio de Bellas Artes nada añaden a la gloria de Rivera. *La dictadura*, de 1936, se desgaña en colores chirriantes y aglomera en desorden descompensado a sus generales con cabeza de cerdo y a sus vendedores ambulantes con cabeza de asno. El simbolismo, que había sido digno y dramático en Chapingo, se convierte aquí en chocarrero e indiscriminadamente injurioso, pero sin dejar por ello de resultar rebuscado y blandengue. Igualmente, falto de garra profunda y sobrado de efectismo superficial y «sin músculo», es el mural *México folklórico y turístico*, pintado en ese mismo año. Hace, no obstante, honor a su título y constituye un señuelo para turistas pudientes y ávidos de novedades, pero Rivera se limita en él a una triste repetición de soluciones pictóricas, sin que llegue a plantearse un solo nuevo problema. Vista una obra así (o las todavía más turísticas que pintó en 1935, 1945 y 1952 en el palacio Nacional), es posible comprender, en toda su profundidad, el reproche que el poeta Rafael Alberti, comunista como Rivera, le hizo a su polémico correligionario en su poema *México (El Indio)*. No era, en efecto (la revolución lo había demostrado), tan «sin músculo» el indio como lo veía a menudo Rivera. Reproduzco, a continuación, dos fragmentos del poema, en el primero de los cuales alude Alberti a esa «blandura», en tanto en el segundo le recuerda sin acritud a su correligionario el pintor, que ser hoy mejicano, es ser simultáneamente indio y criollo y que las tierras de los chicanos siguen separadas de la otra mitad de la patria:

*«Se sabe, se comprueba que no eres
esa curva monótona y sin músculo
que por los anchos muros oficiales
cierto pintor ofrece a los turistas».
... » Tu eres el indio
poblador de la sangre del criollo.
Si él y tú sois ya México, ninguno
duerma, trabaje, llore y se despierte,
sin saber que una mano lo estrangula,
dividiendo su tierra en dos mitades».*

En el Palacio Nacional pretendió relatar Rivera toda la historia de Méjico. La calidad de los diversos murales es muy desigual. El proyecto era ambicioso y no siempre lo llevó a feliz término. Hay, no cabe duda, fragmentos dramáticos, pero el folklore y el abigarramiento se imponen sobre la amplitud del espacio y hacen imposible la reciedumbre que muchos de los motivos requieren. Es, no obstante,

pintura a menudo agradable, pintoresca y brillante y le permite a Rivera hacer algunos alardes compositivos en el apretujamiento inconexo de centenares de personajes. Rivera (a diferencia de Orozco) se hallaba en aquellos años en prematura decadencia, pero no por ello dejaba de trabajar con tesón, ni de acometer de tarde en tarde con éxito algún nuevo mural de gran empeño. Así acaeció en su serio y un tanto surrealista mosaico de vidrio al aire libre del teatro de los insurgentes, en Ciudad de Méjico. Es una de sus más espectaculares obras y el más digno mural de su última etapa. La realizó, además, sin apresuramiento y trabajó en ella desde 1951 hasta 1953.

Esta relativa decadencia final de la extraordinaria labor muralista de Rivera, no tuvo, por fortuna, equivalente en su obra de caballete. En esta última dedicación no sólo hubo altibajos, sino que sus exquisitos lienzos neofauves del quinquenio final de su vida, son, en cierto sentido, tan importantes desde el punto de vista de la calidad pictórica como sus más revolucionarias investigaciones cubistas de la primera etapa de París y de la segunda de Madrid. Rivera volvía a ser en estas pinturas finales al óleo más que nunca Rivera. El color era limpio y fragante y el dibujo tan aligero como firme. No había, por añadidura, comprensión del espacio —uno de sus talones de Aquiles— ni repetía sin modificaciones su ya consabida legibilidad. A esta gloria suculenta de sus últimas pinturas de caballete, a la grandiosidad épica de los murales de Chapingo y al descubrimiento de unos puentes sintéticos entre futurismo y cubismo, aportación máxima de sus años mozos, es obligado añadir que Rivera fue, inmediatamente después de Orozco y Siqueiros, el más grandioso y completo pintor mejicano de todos los tiempos. Inventó, además, una nueva mitología no siempre bien documentada, pero siempre asequible al pueblo de una manera más que directa que la hacía apasionante y que se adaptaba, desde su propio punto de vista, a las directrices didácticas que había elegido en los años iniciales de su aportación muralista.

CARLOS AREÁN
Marcenado, 33
MADRID-2

La influencia de la tradición hispano-católica sobre las pautas de comportamiento socio-político en Bolivia

En el área latinoamericana se ha discutido intensamente, desde el fin de la segunda guerra mundial, en torno a los caracteres específicos de los diferentes tipos de colonización europea y a los resultados divergentes para el desarrollo a largo plazo que se desprenden de la diversidad de los sistemas que las metrópolis europeas implantaron en los países del ahora llamado Tercer Mundo. Esta actividad trae