

BAJO EL REFLECTOR DEL CENTENARIO:

Primer Tiempo Riveriano

Por Raquel Tíbol

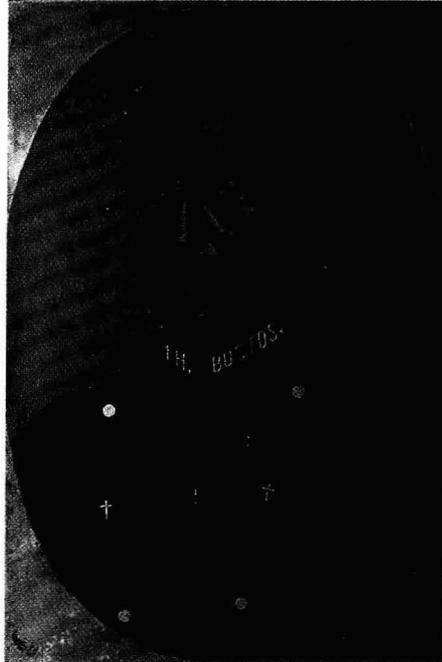


Diego Rivera nació en Guanajuato en 1886. En ese año salió de la fundición la estatua de Cuauhtémoc para el Paseo de la Reforma. La había hecho Miguel Noreña, escultor académico y de muy buen oficio aprendido con el español Manuel Vilar, gran entusiasta del dibujo anatómico y del clasicismo. Las personas adineradas se hacían retratar preferentemente por artistas españoles.

En 1886 Leopoldo Batres, arqueólogo y conservador de los monumentos arqueológicos durante el gobierno de Porfirio Díaz, comenzó sus excavaciones en Teotihuacán. En 1886 el periódico *Foro*, de Tampico, denunciaba el robo de piezas arqueológicas llevado a cabo por estadounidenses. El ingeniero Francisco Jiménez, autor del proyecto para el monumento a Cuauhtémoc, del que formaría parte la estatua de Noreña, había hablado de la necesidad de impulsar un renacimiento de los valores estéticos contenidos en los vestigios del pasado prehispánico: Tula, Uxmal, Mitla, Palenque. Había de demostrar cuán adelantados habían sido en las artes los antiguos pobladores.

En 1886 Leopoldo Batres documentaba sus hallazgos arqueológicos con fotografías. Sólo en Oaxaca, en su trabajo de campo, había tomado en diciembre de 1886, mes del nacimiento de Rivera, cincuenta fotografías en la zona de Mitla. El estado de Oaxaca, gracias al entusiasmo de Leopoldo Batres, se abría en su riqueza arqueológica y pervivencia de culturas aborígenas al interés nacional, interés que no tocaba a la Escuela de Bellas Artes.

Rivera todavía no llegaba al año de edad en la humilde casa de su familia en Guanajuato, cuando el *Diario del Hogar* celebraba la habilidad del alumno José Inés Tovilla para pintar una *Adriana abandonada* y un *Bajorrelieve*. Este no era



Hemenegildo Bustos, *Autorretrato*

copia de ninguna estela de Palenque sino de los yesos traídos por Manuel Tolsá a la Real Academia de San Carlos.

El año en que los Rivera-Barrientos se instalan en la capital de la República (1892), en busca de un ambiente menos hostil para las ideas liberales del maestro de escuela Diego Rivera Acosta, un periódico italiano celebraba que en Florencia el joven pintor mexicano Luis Muñoz representara en un dibujo, con gran propiedad, al tribuno y filósofo ateniense Demóstenes.

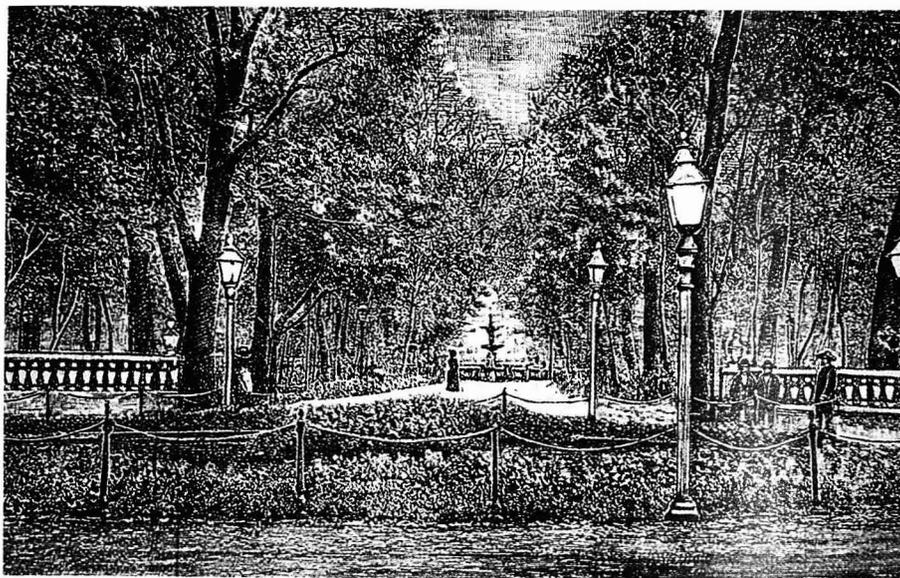
En 1891 se produjo un acontecimiento artístico de significación simbólica y patriótica. En el Departamento de Hacienda del Palacio Nacional, donde aún continúa, fue colocada la magnífica escultura de Benito Juárez sentado en la silla presidencial, obra de Miguel Noreña. Esa estatua fue fundida con metal de

cañones tomados a los conservadores y a los invasores franceses.

Por ese tiempo los artistas mexicanos comenzaron a buscar mercado para sus trabajos más allá de las fronteras. El *American Mail*, en diciembre de 1891, comentaba que el público afecto al arte en los Estados Unidos aplaudía la intención de algunos pintores de México de poner una galería, ya fuera en Nueva York o en Chicago. Los cuadros de costumbres y paisajes mexicanos eran muy apreciados por los estadounidenses. Cosas indias, escenas de la Conquista, rincones de calles coloniales, mercados característicos, arreglos de flores tropicales tenían, según el periódico, mercado seguro en un medio que vivía una nueva prosperidad.

En la exposición anual de 1891 en la Escuela de Bellas Artes, entre muchas copias mediocres, sobresalían los paisajes de quien poco después sería maestro de Diego Rivera: José María Velasco. Sobre su trabajo, en las páginas de *El Siglo XIX*, escribía Daniel Eyssette: "El señor Velasco es un notable pintor entre nosotros, y no sin un poquito de temor me atrevo a señalar un defecto que para mí tienen sus cuadros: es, a saber, la falta de juego y de frescura de las tierras y follajes que pinta. Hay sequedad, aridez en todos los cuadros del señor Velasco, y no es ésta, en mi concepto, la nota predominante y verdadera en la vegetación de nuestros campos americanos. Por lo demás, el señor Velasco, detallista minucioso hasta la nimiedad, cosa que también perjudica un poco a la belleza de sus lienzos, es artista concienzudo y de exquisito gusto". Andrés Ríos, quien sería el primer maestro de Rivera en las clases nocturnas de la Escuela de Bellas Artes desde 1896, despertaba en la misma crónica de *El Siglo XIX* la indignación del crítico: "¡Dios mío! ¿Es posible que el decoro artístico se haya

perdido? ¿Y el que ha pintado este escorzo sabe dibujar? Alguien me ha dicho que sí; pero en vista de este San Juan (tema del cuadro entregado al Salón de 1891), me permito ponerlo en duda". Otro de los cuadros de Andrés Ríos en esa exposición fue *Un paseo de Santa Anita*, cuadro de costumbres que el crítico encontró sin gracia. Me permito confiar en el juicio de Daniel Eyssette por la opinión que le mereció el cuadro *El velorio* de José Jara. "El asunto —observaba— está bien entendido; las figuras están bien distribuidas"; pero le molestaban los efectos de luz, cuando quizá la manera enfática de usarla se hubiera podido considerar como novedosa para las atildadas concepciones académicas. Sin grandilocuencia José Jara había desarrollado el sencillo asunto de tres generaciones de una familia campesina velando a un muerto. *El velorio* se inscribe en los esfuerzos de la academia por tratar, enalteciéndolos, asuntos indígenas; José Jara se sumaba a este esfuerzo con una composición realista y menos pomodosa que la mayoría. Esto lo supo ver Manuel Revilla. En el periódico *El Nacional* escribió: "Lienzo original, verdadero, sentido y que agrada". Pero tampoco Revilla escapó a un concepto atildado de los elementos representados en una composición; le chocaban en *El velorio* los pies del muerto. No había necesidad de que figurasen en escena, se quejaba, con el cajón mortuario hubiera bastado. El interés demostrado por la crítica por el Salón de 1891 se debía a que era el primero que se presentaba después de cinco años de interrupción. Si quienes escribían de arte expresaban en las suyas las ideas de algún sector del público, puede pensarse que no faltaban los mojigatos. Eduardo Gibbons, por ejemplo, se quejaba de que al premiado Leandro Izaguirre, ganador del certamen del año con su cuadro sobre el arribo de Colón al Convento de la Rábida, se le hubiera ocurrido enviar otra pintura representando a un borracho. "En vez de darle al pueblo una lección de moral —se quejó— parece más bien darle el apoteosis de un vicio a la puerta de una pulquería". Gibbons consideraba que al mostrar hechos negativos el arte caía al abismo; pero lo cierto es que Izaguirre no hacía otra cosa que tomar un tema muy frecuente en la ciudad. Entre sus cuatrocientos mil habitantes de entonces eran muchísimos los borrachos. El ochenta por ciento de la población era analfabeta, y quizá por eso mismo estaba muy desarrollado el gusto



José Guadalupe Posada, *Alameda de México*

por la narrativa en imágenes. Pocos años antes de los Rivera-Barrientos, quien había abandonado el estado de Guanajuato en 1888 fue José Guadalupe Posada, afincado en León. En la ciudad de México se convertiría en el máximo proveedor de imágenes de consumo masivo. El pueblo consumía academia sólo en las iglesias. Fuera de ellas su alimento visual lo encontraba en calendarios, cancioneros, hojas volantes, cuentos, recetarios, modelos para cartas de amor, anecdóticos, ejemplos, juegos de mesa, silabarios, carteles de teatro y circo, naipes, anuncios comerciales, programas de corridas de toros, corridos ilustrados, calaveras. En medio de las desigualdades y amarguras finiseculares, el sarcasmo en forma de esqueleto era un recurso inagotable de precaria reafirmación individual y colectiva. Las hojas de colores volaban de mano en mano, de ojo en ojo por todo el país. El 31 de mayo de 1892 Posada publicó en el periódico *El Fandango* el siguiente anuncio: "José Guadalupe Posada tiene el honor de ofrecer al público sus trabajos como grabador en metal, madera para toda clase de ilustraciones de libros y periódicos. Igualmente ofrece sus servicios como dibujante de litografía". La gráfica europea romántica y realista, y la producida en México en décadas anteriores, más la incipiente fotografía fueron asimiladas, transformadas y reinterpretadas por Posada para impregnarlas de urgencia y comunicabilidad. Sus imágenes eran para el día, para una función inmediata. Esta

mezcla nada frecuente, hecha con refinadísimo talento, no la producía por entonces ningún artista adscrito a la Escuela de Bellas Artes. "Mano de obrero —precisaría años después Diego Rivera—, armada de un buril de acero, hirió el metal ayudado por el ácido corrosivo para arrojar los apóstrofes más agudos contra los explotadores". Pero el avispado niño entre humilde y catrín que comenzó a frecuentar la Escuela de Bellas Artes en 1896 no se inclinó para nada por esa manera de hacer arte; sus precoces ambiciones fueron otras. Tenía que emular a los maestros: Velasco, Santiago Rebull, Félix Parra. Pero que Rivera conoció la producción de Posada y sus congéneres es indudable porque en un área de unas veinte cuadras a la redonda de la Escuela de Bellas Artes estaban las imprentas donde se tiraban: *La Patria Ilustrada*, *El Almanaque del Padre Cobos*, *El Hijo del Ahuizote*, *El Centavo Perdido*, *El Teatro*, *Don Chepito*, *La Gaceta Callejera*, *El Boletín*, *El Fandango*, *Juan Lanás*, *El Popular*, *El Colmillo Público*, *El Chamuquito*, *El Diablito Bromista*, *El Argos*, *La Guacamaya*, *El Hijo del Fandango*, *Mefistófeles*, *El Moquete*, *El Moscón*, *El Padre Eterno*, *El Padre Padilla*, *El Chile Piquín*, *El Pinche*, *La Palanca*, *El Perico*, *La Tijera*, *El Papagayo*, *El Gil Blas*. Esa fertilidad periodística se desarrolló paralela a la construcción de los ferrocarriles hecha por ingleses. Para introducir los ferrocarriles, abrir minas, pozos petroleros explotados por ingleses y norteamericanos, establecer plantaciones

de algodón, hule, maguey, henequén, eran necesarias enormes extensiones de tierra. El saqueo de tierras a los campesinos se llevaba a cabo brutalmente. Poderosas compañías deslindadoras operaban al compás de una desenfrenada corrupción, coludidas por ministros y personajes cercanos al gobierno. La usurpación de tierras enriqueció a Porfirio Díaz, a sus familiares, a sus amigos, a sus gobernadores, a los favoritos extranjeros y a su grupo financiero, en medio de la inexistencia de los más elementales derechos democráticos.

Exactamente cuando los Rivera-Barrientos se aprestaban a dejar Guanajuato para venir a la ciudad de México, se creó el club de obreros antirreleccionistas que se propuso desenmascarar el mito de la supuesta popularidad de Porfirio Díaz. El gobierno dictatorial respondía clausurando periódicos obreros que reflejaban influencias del socialismo utópico de Fourier y de Owen.

Lejos de estos ruidos, en el natal Guanajuato de Rivera, exactamente en el pequeño pueblo de Purísima del Rincón, un pintor humilde, nevero y hortelano, Hermenegildo Bustos, pintaba su autorretrato y al reverso de la lámina plantaba esta orgullosa inscripción: "Hermenegildo Bustos, indio de este pueblo de Purísima del Rincón, nació el 13 de abril de 1832 y me retraté para ver si podía el 19 de junio de 1891". El "para ver si podía" equivalía a una advertencia por parte del autor de que era "aficionado", que tenía afición pero no academia. Para 1891 Hermenegildo Bustos, a quien Rivera aprendió a admirar después de su regreso de Europa en 1921, tenía una abundante producción iniciada en 1850. La muy notable y del todo excepcional pintura de Bustos, y la de otros pintores populares muy activos en esa zona del país, es fruto de una cultura europea que a lo largo de tres siglos se abrió paso, se infiltró, se injertó, se aclimató y, al fin, brotó como respuesta a específicas necesidades espirituales de una comunidad aldeana en el centro de México. La circulación de esa obra se correspondía con las funciones impuestas por los consumidores, quienes accedían a ella por medio de un trato muy directo entre el productor y el depositario final. La gente del centro de México usó de manera frecuente y extendida retratos, exvotos y copias de imaginería religiosa. Durante mucho tiempo se copiaron en México estampas religiosas y profanas

provenientes de Bélgica, más que de otros países europeos. En 1926 Rivera conocía y admiraba la obra de Bustos sin saber todavía su nombre. La conoció en la colección del escritor y diplomático Francisco Orozco Muñoz, también guanajuatense. Admiraba el oficio amoroso y sabio, conocedor de los materiales y los medios que emplea, seguro siempre de los resultados de sus combinaciones. Rivera señalaba con toda justeza que tanto esa pintura popular como la académica, de la que él provenía, estaban ligadas a la producción pictórica extranjera, con la ventaja para el pintor no académico de que al supeditarse a ejemplos extraños transformaba el modelo, y a fuerza de imprimirle e imponerle su propia personalidad y carácter lo convertía en algo realmente mexicano. En artículo publicado por Rivera



Santiago Rebull, *Las bacantes*

en el número 5 de *Mexican Folkways* de febrero-marzo de 1926, decía: "Allí donde la incompreensión sin límite ni fondo de los oficiales de la Academia al servicio de la pedantería y servilismo de la sociedad metropolitana no llegó, el genio del pueblo y su gusto innato hicieron maravillas". En 1895 habían acudido a México unos quinientos delegados al Congreso de Americanistas, y resulta muy ilustrativa la lista de los cuadros que se presentaron en la Escuela de Bellas Artes para homenajearlos: *El tormento de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre, *La prisión de Cuauhtémoc* de Joaquín Ramírez, *Visita de Cortés a Moctezuma* de Juan Ortega, *El Senado de Tlaxcala* de

Rodrigo Gutiérrez, *Fray Bartolomé de las Casas protector de indios* de Félix Parra, *La reina Xóchitl ofreciendo el pulque al rey azteca* de José Obregón, *Episodios de la Conquista* de Félix Parra y dos paisajes de Velasco.

En el medio finisecular había otro espacio de respiración para los artistas: el de la bohemia, descrito por Jesús Urueta desde las páginas de la *Revista Moderna* en noviembre de 1898. Se refiere a una cantina húngara de la calle de la Palma, donde ve "artistas alegres y alegros, de testas enmarañadas y sombreros exóticos, que beben cerveza, recitan versos, dislocan paradojas, cascabelean chistes y desmigajan su buen humor sobre el mármol tapizado de tabaco y de ceniza. Barbas puntiagudas, bigotines rizados, cabelleras de grandes mechas, desaliño con coquetería, empolvados chambergos de pelo. Guasa atolondrada, charla lengüirrota, gritos, piroetas. La bohemia, carro dorado, lleno de músicas, de estrofas, de carcajadas".

Temprano acercamiento a la conciencia artística tuvo Rivera gracias a Santiago Rebull, pintor académico nacido en 1829. Rebull estableció para el arte mexicano los primeros nexos entre el romanticismo y el naturalismo. Fue pintor predilecto de la corte de Maximiliano. El retrato del Archiduque de cuerpo entero le había valido la condecoración de Oficial de la Orden de Guadalupe. Fue por encargo de Maximiliano que Rebull pintó las bacantes que decoran las terrazas del Castillo de Chapultepec. Rivera admiró sinceramente a Rebull y solía contar que un cierto día entró a la clase de pintura, recorrió pupitres y caballetes mirando los ejercicios de los muchachos; de pronto le llamó la atención la forma de trabajar del adolescente de unos doce años, se detuvo y le advirtió que había comenzado el trazo del modelo vivo por donde no debía; pero interesado en lo que su dibujo denotaba le dijo que se presentara en su taller personal al día siguiente. Recordaba Diego que el pintor de setenta años le dijo: "Lo único importante es que le interese el movimiento y la vida de las cosas. En nuestro oficio todo corre paralelo con esta vida vulgar que nos ata. Esas cosas que llamamos cuadros y bosquejos son sólo tentativas para poner en una superficie plana lo que es esencial en el movimiento de la vida. El cuadro debería contener la posibilidad del movimiento perpetuo; debería ser una especie de sistema solar encerrado en un marco". Si en verdad Rebull le dijo esto, fue un gran maestro.



Diego Rivera, *Sueño dominical de una tarde en la Alameda*

Diego comprendería después cuánto debía a Ingres el pintor mexicano.

Fuera de Rebull y Velasco, Rivera recordaba a los profesores de la Escuela de Bellas Artes como flojos, mediocres, pedantes y melindrosamente dictatoriales. Aunque después contaba la molestia que le producía copiar moldes de yeso, los trabajos de ese tipo no sólo demuestran habilidad sino empeño y hasta gusto en el esfuerzo.

En 1902 murió Rebull, en 1903 llegó a la Escuela de Bellas Artes, llamado por Justo Sierra, Antonio Fabrés, pintor catalán conocedor de su oficio, disciplinado y trabajador, buen representante de un academismo en decadencia. Aunque en 1904 ganó medalla en la clase de pintura de Fabrés, Rivera comenzó a rebelarse contra la artificiosidad y a salir al aire libre a pintar por su cuenta. Su habilidad, su temperamento diferente, levantisco, comenzó a llamar la atención del medio cultural. Se dedicó a probar diversos materiales; del óleo pasó al pastel, del lápiz a la tinta. Se mezcló con la bohemia y la farándula. Pronto despuntó lo que sería su norma de vida: trabajar arduamente, hasta el agotamiento.

Hacia 1905 ya no se daban becas o

residencias en Europa por intermedio de la Escuela de Bellas Artes. De todas formas Diego quería salir de México y se lo hizo saber a su padre, quien entonces se desempeñaba como inspector en el Departamento Nacional de Higiene Pública. Sus deberes lo llevaban a muchas partes de la República; no fue excepción el estado de Veracruz, donde gobernaba desde 1892 Teodoro Dehesa, hombre muy cercano a Porfirio Díaz, pero con iniciativas más democráticas. Repartió latifundios, proyectó una ley obrera que el Congreso de la Unión no le aprobó, introdujo el agua a muchos poblados, fomentó los hospitales públicos, hizo progresar la educación en el estado y se mostró abierto para becar a jóvenes artistas. En el primer año de su gobierno entre quienes recibieron becas del gobierno veracruzano estuvo Rivera. Tras la huelga de Río Blanco y el sangriento encuentro entre las tropas federales y los obreros, Dehesa condenó públicamente las medidas represivas oficiales. Diego Rivera siempre tuvo orgullo de que hubiera sido un hombre de ideas democráticas quien lo becara en 1906 para estudiar en Europa.

¿Dónde mostró Rivera sus trabajos antes de partir hacia Europa? En 1906

Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón decidieron presentar a los nuevos pintores, a los rebeldes del momento. Sería una actividad sobresaliente de la recién fundada revista *Savia Moderna* que ambos habían fundado y una manera de fortalecer su presencia pública. Hay que recordar que Cravioto, abogado, político y escritor, militaba en la oposición a Díaz con suficiente agresividad como para haber sido encarcelado. Pero, además, era un entusiasta de la pintura. Los pintores nuevos de aquella hora fueron: Francisco de la Torre, Diego Rivera, El Dr. Atl (que todavía firmaba como Gerardo Murillo) y Rafael Ponce de León.

Rivera ya había llegado a España cuando Cravioto ofreció en la Sociedad de Conferencias, en 1907, una plática sobre Eugéne Carriere, el pintor amigo de Rodin. Cuando Rivera volvió a establecerse en México en 1921 consideró indispensable erradicar la influencia de Rodin. Pictóricamente hablando su primer tiempo mexicano había sido anacrónicamente europeo. Debió vivir casi quince años en Europa para darse cuenta de ello y sumarse a un movimiento iniciado sin él, en 1911, para producir un arte contemporáneo reconocible y necesariamente mexicano. ♦