



*Mtra. Ana Lilia
Dávila Jiménez*

**Del centro a chapultepec:
un recorrido técnico por
la obra de Diego Rivera**

En 2017 se conmemora el 60 aniversario luctuoso de Diego Rivera. Durante estos años han proliferado las publicaciones que dan cuenta de su extensa obra y su controvertida personalidad, la motivación para sumar un escrito más a esta basta producción surgió a partir de la presentación de un proyecto interdisciplinario que devela algunos de los procesos que siguió el maestro en la ejecución de sus murales, lo cual aprovecho para hacer un seguimiento de su evolución como pintor y de esta manera tener una aproximación más real y humana del artista.

Comenzaré por un acercamiento a su primer obra mural realizada en 1921 en el Anfiteatro Simón Bolívar de lo que actualmente es el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Es importante señalar que en este año, después de una estancia prolongada en Europa realizando exclusivamente obra de caballete, Rivera no tenía ninguna experiencia como muralista a pesar de ser conocedor y admirador de los grandes maestros renacentistas. Su incursión en el muralismo inició investigando las principales técnicas para pintar obra mural: pintura a la cera o encausto y el fresco; para realizar su primer mural decidió experimentar con encausto. Rivera explica a continuación la manera en que procedió.

[...] una vez establecida la composición y dibujadas sus partes sobre el aplanado seco de cemento de los muros, se hizo una incisión a cincel afirmando los

contornos. En seguida se preparó el muro con una capa de copal puesta a fuego, calentando la superficie con el soplete y frotando sobre ella en caliente los tejos de copal mexicano. Se pintó sobre esta preparación usando los pigmentos molidos con una emulsión de volúmenes iguales de cera disuelta al baño de María en esencia de espliego a calidad pastosa, y mezclada a igual volumen y densidad semejante de resina de Elemi, igualmente disuelta en esencia de espliego y copal, disuelto en petróleo esencial a 50% una y otras resinas. Los colores se pusieron sobre una paleta de lámina de hierro que se mantenía caliente por medio de un soplete encendido continuamente durante el trabajo. Se trabajaba sobre el muro con pincel e inmediatamente se cauterizaba con la flama del soplete. Usando este procedimiento se llegaba al acabado con el empleo del fuego sin retoques en frío. Para realizar los retoques, cuando éstos eran indispensables, se usaban estiques metálicos calientes, pero fueron muy poco empleados en todo el desarrollo del trabajo.¹

Después de esta experiencia Rivera decidió abandonar esta técnica por costosa, lenta y de difícil ejecución y recurrió al fresco, método que algunos de sus ayudantes empezaron a experimentar con magníficos resultados en los muros que les fueron concedidos en el patio de San Ildefonso para pintar sus propias obras.

1 Diego Rivera, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El colegio Nacional, 1993, p.19.

Cuando Rivera fue criticado por reproducir en su primer trabajo mural cánones y temáticas europeizantes que ponían en duda su protagonismo como iniciador del movimiento, argumentó que:

...su intención era la de pintar toda la historia de la filosofía, comenzando, en este mural, con una alegoría del pitagorismo y del humanismo, para terminar, en otras paredes, con el materialismo dialéctico. El pintor llegó, incluso, a afirmar que elaboró todo el plan de la obra en un escrito que habría sido publicado, según declaraciones suyas, en un boletín de la Secretaría de Educación Pública que nadie ha visto. Tan a pecho llevó Diego Rivera la defensa de su hipotético proyecto que no pudo perdonarnos nunca el hecho de haber señalado (en la propia monografía que el Instituto Nacional de Bellas Artes editó con motivo del cincuenta aniversario de su carrera artística) aquel titubeo ideológico, propio de un movimiento que apenas comenzaba.²

En estos primeros trabajos se puede apreciar claramente que la gestación de la temática muralista no surge de los trabajos de ninguno de los tres grandes, corresponde a los ayudantes de Rivera, principalmente a Jean Charlot, Fernando Leal y Fermín Revueltas los cuales retratan sin disfraces ni atributos europeos el sentir del pueblo mexicano. Quedó para la

2 Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas; historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hodson, 1970, p.182.

posteridad, en los muros del Anfiteatro Simón Bolívar *La creación*, mural ajeno a los postulados del movimiento. Desafortunadamente después de la experiencia en San Ildefonso el trabajo se interrumpió para la mayoría de los pintores, no así para Rivera, para él, se abrieron no sólo las puertas de la naciente Secretaría de Educación sino también las de la Escuela Nacional de Agronomía de Chapingo. Ahí, Rivera pintó de manera paralela a la SEP 700 metros² de fresco. A partir de este momento Rivera hizo suya la técnica del *buon fresco* que Max Doerner describe en las siguientes líneas:

Sólo se denomina pintura al fresco la pintura sobre revoque de cal húmedo (fresco buono=fresco bueno). En la pintura al fresco el agua se evapora y al mismo tiempo la cal absorbe anhídrido carbónico del aire formando carbonato de cal. Así, sobre la superficie de la pintura se forma una película cristalina y fina de carbonato de calcio que une los colores con el fondo, haciéndolos insolubles y dándoles aquel esplendor fino y genuino de las pinturas al fresco.³

El trabajo intensivo que realizó Rivera de 1923 a 1928 lo llevaron a formular una manera propia de hacer fresco, en la cual sustituye la arena por polvo de mármol y la cal por cemento blanco en las primeras capas del aplanado, así lo dejó asentado en la conversación con Juan O’Gorman:

3 Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverté, 2001, p.229

Después de varias experiencias, establecí el procedimiento que actualmente empleo y en el que elimino totalmente la arena, para sustituirla con polvo y grano de mármol de diferentes gruesos en las diferentes capas del fresco, usando cemento blanco para el primer repellado y sólo cal y polvo de mármol para las capas finales. Esto da mayor homogeneidad al material, pues cuando la carbonización llega a su máximo el fresco se convierte de hecho en una lámina de mármol, naturalmente más resistente que el fresco de tipo cal y arena.⁴

Es evidente el proceso de maduración de Rivera durante este tiempo, no sólo desde el punto de vista técnico sino conceptual. Hay notables diferencias entre sus primeros murales y los últimos que realizó. En los muros de la SEP quedaron plasmados errores de forma y proporción y en Chapingo se hizo evidente la inexperiencia en el manejo de la técnica del fresco, sobre todo en el edificio de la dirección en el cual se observa obscurecimiento y opacidad de los colores, una de las explicaciones a este fenómeno podría ser la oxidación del mucílago de nopal que se sabe Rivera empleó por recomendación de Xavier Guerrero, uno de sus ayudantes, para hacer más plástica la argamasa. Es notorio en este recinto su emulación a los grandes pintores renacentistas, sin embargo, es claro también el cambio de paradigma en sus representaciones; es ya la población indígena con sus

4 Diego Rivera, *Sobre la encáustica...*, op. cit., p. 22

vestimentas y proporciones las que muestra en sus pinturas, los escorzos de las bóvedas y pechinas de la capilla son congruentes con el fenotipo mexicano. Hacer alusión a estos detalles, no tiene otro objetivo que destacar que la maestría que adquirió fue producto de un trabajo arduo de jornadas de 12 o más horas continuas durante muchos años. Además, mostrar que fue en México, nutriéndose del intercambio de ideas y propuestas tanto de colegas como de intelectuales y políticos de esa efervescente época. Rivera no inició siendo maestro, el maestro se hizo y se hizo en México.



1. Diego Rivera
Fresco sobre muro
(fragmento)
SEP 1923-1928
Foto: Ana Lilia
Dávila J.

2. Diego Rivera
SEP Fresco sobre
muro (fragmento)
SEP 1923-1928
Foto: Ana Lilia
Dávila J.



3. Diego Rivera
Fresco sobre muro (fragmento)
Techo del primer intercolumnio
de la nave, Chapingo 1923-1928
Reprografía tomada de:
Los murales de Diego Rivera.
Universidad Autónoma de
Chapingo, p. 35



Muchos críticos de arte como Raquel Tibol, consideran que su participación en Chapingo es su obra más lograda, en este recinto Rivera puso en práctica uno de los más caros anhelos de los artistas plásticos de esa época, que consistía en integrar pintura, escultura y arquitectura en una sola obra tal como podemos apreciarlo en las obras artísticas más notables del pasado. Al respecto Rivera consideraba que “... una verdadera pintura mural es necesariamente una parte funcional de la vida del edificio; una suma sintética y expresiva de sus funciones humanas... un elemento de unión y amalgamamiento entre la máquina que es el edificio y la sociedad humana que lo utiliza.”⁵

La integración plástica tuvo numerosos detractores pero también fueron múltiples las posturas de arquitectos e intelectuales que defendieron y apoyaron la naciente iniciativa. No se puede dejar de mencionar que existe gran polémica sobre la aplicación del término ya que algunos autores señalan que la planeación de los conjuntos arquitectónicos no se realizó de manera grupal puesto que la participación de los artistas plásticos fue posterior a la etapa de planeación, como lo confirma el arquitecto Enrique Yáñez en el siguiente párrafo:

En el empeño de lograr en mis obras la síntesis de las artes he experimentado la imposibilidad de hacer par-

5 Diego Rivera, “Arquitectura y pintura mural” publicado originalmente en *The Architectural Forum*, New York, enero de 1934, y tomado de Louise Noelle, “Integración plástica y funcionalismo. El edificio del Cárcamo del Sistema Hidráulico Lerma y Ricardo Rivas” en *Anales del IIE*, Vol. XXIII, núm. 78.

ticipar a los artistas desde el primer momento, en la fase creativa del diseño arquitectónico, tanto porque en esa etapa no se cuenta aún con la aprobación de los funcionarios que encargan las obras, cuanto porque los artistas generalmente no están entrenados en los medios de representación... muchas de las obras artísticas pretendidamente integradas han sido concebidas en la etapa de terminación de los edificios.⁶

El señalamiento anterior pone al descubierto la desvinculación de los planes de estudio de las dos áreas. Hay que destacar, como lo señaló la historiadora del arte Louis Noelle, que son los arquitectos los que "...detentan una posición de poder en las cuestiones de la integración".⁷ La manifestación de rechazo por parte de un grupo de poderosos arquitectos a la Integración Plástica fue determinante en el número de obras que bajo este concepto se realizaron.⁸ La adhesión a la tendencia Racionalista que predominaba en Europa y que se manifestaba en contra de cualquier forma de ornamentación en las obras arquitectónicas, además de un marcado rechazo a los postulados muralistas y a los muralistas mismos, determinaron el destino del proyecto "integracionista".

6 Enrique Yáñez en "Diego Rivera, la arquitectura y la integración plástica", *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, México, SEP, 1986, p. 127

7 Ver el artículo de Louise Noelle "La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia" en *XXII Coloquio internacional de historia del arte. (In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, México, UNAM-IIE, 1999, pp.537-551.

8 Enrique del Moral en *El estilo. La integración plástica*, México, Seminario de cultura mexicana, 1966, pp. 31 y siguientes.

A pesar de esto, considero que hay obras que alcanzan una verdadera comunión entre sus elementos, como es el caso de dos relieves de Diego Rivera: el Cárcamo del Río Lerma y el Estadio de Ciudad Universitaria.

El primero fue construido en 1950 y combinó arquitectura, pintura y escultura. Desde su planeación se consideró la participación de Rivera para unificar forma y función del edificio. Invitado por el arquitecto Ricardo Rivas, Rivera propuso, como en muchas de sus obras, combinar elementos del pasado indígena con la representación de los avances tecnológicos. El relieve es una representación del dios Tláloc construido para ser visto desde arriba; la deidad se encuentra cubierta de piedras de colores y azulejos. Su forma ondulante, de la cual sólo aparece la cabeza y parte del cuerpo, conduce al espectador hacia el interior del Cárcamo, depósito que fue pintado de piso a techo narrando la génesis de la primera célula, la cual tuvo lugar en un medio acuoso y posteriormente se agrupó para dar origen a formas pluricelulares hasta la conformación del hombre, que en la representación de Rivera hace posible la distribución del agua.

Cuando el arquitecto Ricardo Rivas, con quien Rivera tenía coincidencias ideológicas y plásticas,⁹ lo invitó a participar en la planeación y construcción del acueducto, Rivera

9 Ver artículo de Louise Noelle “Integración plástica y funcionalismo...”, *op. cit.*,

señaló “...conceptúo la ocasión más interesante de trabajo hasta ahora en mi vida, puesto que en una edificación de función absolutamente social y popular completa, tendría yo ocasión de realizar la integración plástica de la pintura y la escultura...”¹⁰ Y así lo hizo. El Cárcamo es sin duda una obra de madurez en la que puede apreciarse al artista íntegramente, en esta obra confluyen todas las preocupaciones intelectuales de su persona: estéticas, ideológicas, políticas, históricas, científicas, tecnológicas.

Desafortunadamente después de dos años de estar en funciones el acueducto, se hizo evidente que la elección de los polímeros que se habían empleado, no había sido la más adecuada, el daño que presentaban las pinturas con la humedad y la fricción del agua habían prácticamente hecho desaparecer la pintura del piso. Cuando Rivera se enteró del deterioro pensó en la posibilidad de rehacerlo con mosaicos, sin embargo, su pronta muerte lo impidió.

El daño de los murales continuó hasta 1992 que el INBA intervino para restaurarlos, no obstante, la indeterminación por la custodia entre el INBA y el Bosque de Chapultepec lo mantuvieron en el abandono sin ningún tipo de mantie-

10 Diego Rivera, “Integración plástica en la cámara de distribución del agua del Lerma. Tema medular: El agua, origen de la vida en la Tierra”, en *Espacios*, núm. 9, México, febrero de 1952.

nimiento. Fue hasta el año 2010 que se restauró nuevamente como parte de un proyecto más amplio denominado Museo Jardín del Agua el cual integraba la arquitectura, la ingeniería, la música y la escultura revalorando no sólo el aspecto plástico sino también científico, histórico y social del lugar.¹¹ Actualmente es uno de los lugares más atractivos e interesantes del Bosque de Chapultepec.

La segunda obra, que Rivera definió como “un cráter arquitectonizado” pero que también podría mirarse como una construcción prehispánica con relieves policromos (inacabados según el proyecto original) cubiertos con mosaicos vidriados y piedras de colores naturales. La construcción del estadio tiene como finalidad, según la representación de Rivera, promover la práctica deportiva entre las nuevas generaciones.

En estas dos obras postreras, Rivera retoma la técnica que el arquitecto Juan O’Gorman empleó en los techos del museo Anahuacalli integrando en el colado diseños prehispánicos realizados con piedras de colores como el tezontle, el mármol, el basalto, etcétera.

11 En 2012 Arquine editó el libro *El agua, origen de la vida en la tierra. Diego Rivera y el sistema Lerma*, que documenta e ilustra con profusión la historia de este emblemático lugar, de aquí retomo algunos datos para este artículo.



4. Conjunto del Cárcamo del río Lerma

Reprografía tomada del libro:

El agua, origen de la vida en la tierra.

Diego Rivera y el sistema Lerma, p. 25



5. Restauración de los murales del Cárcamo del río Lerma

Reprografía tomada del libro:

El agua, origen de la vida en la tierra.

Diego Rivera y el sistema Lerma, p. 44

La personalidad de Rivera fue sin duda un elemento determinante en la asignación de sus proyectos, la simpatía que políticos y funcionarios gubernamentales le tuvieron se tradujo en la adjudicación de obras en los recintos más relevantes de la época. Rivera agradecía el gesto y correspondía como él sabía hacerlo, pintando. Es así como se explica la aparición de múltiples personajes de la época en sus obras, en algunos casos admirados, otros odiados o, en ocasiones, simplemente como un gesto de agradecimiento o congratulación hacia ellos; cito a continuación dos ejemplos contrastantes: en 1946, Rivera fue nuevamente invitado por el exdirector de Chapingo y en ese año secretario de Agricultura, Marte R. Gómez, para restaurar los murales que había realizado veinte años atrás y pintar sobre los espacios que se habían generado al hacer algunas modificaciones en el edificio principal. En los nuevos muros, Rivera decidió retratar a sus benefactores: del lado derecho pintó a Ramón P. Negri (Secretario de Agricultura y Fomento) y al presidente Álvaro Obregón; por el izquierdo a Marte R. Gómez (Director de Chapingo en el periodo que le asignaron la obra) y a Manuel Ávila Camacho (Presidente de la República hasta ese año). Cabe señalar que dichos retratos son totalmente ajenos a la composición y a la temática abordada no sólo del muro sino de todo el conjunto.

Por otro lado, Rivera realizó algunos años después en el Cárcamo del Río Lerma, el retrato del arquitecto Ricardo Rivas y su equipo de colaboradores, quienes aparecen captados durante el proceso creativo del conjunto. La pertinencia y vinculación de los retratos con la obra es innegable.



6. Vista de uno de los murales del Cárcamo del río Lerma

Reprografía tomada del libro:
El agua, origen de la vida en la tierra.
Diego Rivera y
el sistema Lerma, p. 62



7. Cubo de la escalera en Chapingo

Reprografía tomada de:
Los murales de Diego Rivera.
Universidad Autónoma
de Chapingo, p. 35

En los años cincuenta Rivera contaba con gran prestigio, se difundían numerosas historias sobre su persona, unas reales y otras ficticias que involucraban su éxito en amores así como sus grandes dotes de pintor fuera de serie, lo cual él disfrutaba y contribuía exagerando sus méritos o inventando situaciones increíbles, entre ellas se decía que su destreza era tal que no requería calcas ni sinopias para realizar un fresco, sus jornadas extenuantes que se prolongaban a altas horas de la noche o durante la madrugada no daban pie para que alguno de sus ayudantes siguiera el proceso de principio a fin de alguno de sus murales. Él aseguraba que le bastaba tener una idea clara de la composición para dibujar de manera directa sobre el muro fresco,¹² lo cual requiere de un talento y destreza extraordinarios tratándose de pintura al fresco, técnica que no permite correcciones.

Fue durante la presentación de los avances del proyecto que estudia el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, obra realizada en 1947 y albergada en el hotel Del Prado hasta el sismo de 1985, que se develaron algunos detalles del procedimiento que siguió el maestro para realizar el mural. Quedó demostrado que hubo un trazo previo antes del definitivo, el cual no necesariamente coincide con la versión final de la pintura; las incisiones preparatorias algunas veces continuas y otras utilizando una carretilla para proceder a la sinopia se hicieron evidentes con el equipo de

12 Información proporcionada en conversación con la pintora Rina Lazo, ayudante de Diego Rivera, en agosto de 2006.

alta tecnología que se utiliza para estudiar el mural. También se puede observar que en algunas ocasiones la corrección se hizo sobre la marcha ignorando los trazos previos que quedaron esgrafiados sobre el enlucido, lo cual denota una gran destreza por parte del maestro, el cual evitaba al corregir pintando que se desprendiera toda la tarea y se preparara nuevamente el muro para rehacer el dibujo preparatorio.

Tal vez cuando Rivera empezó a construir el mito Diego Rivera, el maestro exageraba sus atributos como pintor, sin embargo, con el tiempo alcanzó el virtuosismo que le permitía ignorar bocetos y reconstruir las imágenes para mejorar composición o proporción tal como lo muestran los estudios que se hacen actualmente en *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. En los años cincuenta el maestro estaba hecho.