

EL OJO DEL FULGOR

La pintura de Arturo Rivera

Arturo Rivera: *Demónio* (detalle), acrílico y óleo / cartón; 40 x 80 cm., 1993.

En la obra de Arturo Rivera, “el diálogo de la vista descansa en una posibilidad: la del pájaro-ojo, la del espejo que lo enfoca y la del hombre del antifaz que, tal vez, cruzan las miradas”, y sostiene Lumbreras que “ese juego de ojos” en el pintor, “entraña una fuerza magnética perturbadora, exasperante. Las aristas de este triángulo de observadores-observados corresponden, aumentando las connotaciones del lienzo, a la mirada animal, a la mineral y a la humana”.

Ernesto Lumbreras

*sino como del ojo en el que refleja
la nave que por el río desciende.
Dante, Paradiso XVII 42-43*

Para algunos especialistas, el arte moderno no comienza en 1907 con la presentación de *Las señoritas de Arignon*, de Picasso, ni con el estreno de *La consagración de la primavera*, de Stravinsky, en 1911, ni siquiera con la publicación del poema “Zona”, de Guillaume Apollinaire, en 1912. Si se reconoce que la modernidad no es estrictamente un marcaje temporal sino una categoría cultural que revela una conciencia, el cuadro de Velázquez *Las doncellas de la corte* —mejor conocido como *Las meninas*— inaugura una visión nunca antes manifestada en la cultura, que casi trescientos años después, los filósofos y antropólogos del siglo XX denominaron como *otredad*. El hallazgo del pintor español, más allá del mecanismo de reflejos —el artista dentro del arte, la pintura enmarcada en sí misma, la representación de lo ausente—, revela con impar magisterio la conciencia del ojo plural: la conciencia que sabe que ve pero, también, que se sabe vista. Desde esa óptica de lo múltiple y diverso, Velázquez estableció la luminosa indagación del espíritu crítico moderno.

Para Arturo Rivera la obra de Velázquez es, antes que modelo pictórico, una conciencia crítica. Dentro de esas coordenadas, cuadros como *La dulce espina dorada*

(1990), *Homenaje a Velázquez* (1991) y especialmente *El veador* (1990) repelen la unidireccionalidad de la lectura visual. En este último, el diálogo de la vista descansa en una posibilidad: la del pájaro-ojo, la del espejo que lo enfoca y la del hombre del antifaz que, tal vez, cruzan las miradas. Ese juego de ojos, para decirlo con palabras de Elías Canetti, entraña una fuerza magnética perturbadora, exasperante. Las aristas de este triángulo de observadores-observados corresponden, aumentando las connotaciones del lienzo, a la mirada animal, a la mineral y a la humana; por supuesto que desde cada uno de esos tres ángulos se expresan diferentes formas de estar y de ser en el mundo. Por lo tanto, cada uno de estos tres puntos de vista congregan una *summa* de visiones; es decir, establecen en su dinámica una cosmovisión. Apunté que tal cuadro se apoya en una posibilidad, pues entre la incertidumbre de que el metálico objeto circular contenga un espejo, de que la careta esté provista de orificios para ver, la única certeza está en el ojo del culo del ave. Con inusual intensidad, desde ese foco (el maltrecho pájaro suspenso del nervio óptico) surge el dramatismo de la pintura; el fulgor de la perplejidad ocular del ave, ciega e ilumina, en tanto que la expecta-

ción manifiesta en las manos del hombre desconcierta, ofusca, confunde, turba hasta la incandescencia.

En 1991 se publicó el catálogo *Historia del ojo*, donde Arturo Rivera reunía 24 cuadros; ahí el ojo desarrolla, como imagen y metáfora, un rol hegemónico no sólo en la narratividad objetiva que la pintura evidencia sino que cataliza como personaje central procesos más complejos: el ojo a modo de introspección, el ojo como nacimiento dentro de lo real, el ojo como una suerte de corazón, el ojo como umbral de lo invisible y de lo enigmático. El poeta venezolano Rafael Cadenas reconoce los infiernos y los paraísos de la vista, lo provisional de la observación como método científico, el dogmatismo de la lógica pero también de la subjetividad. Consciente de tales conflictos y limitaciones escribe estos dos breves poemas: “Deja que los ojos / se recuperen de ti.” y el segundo, ostensiblemente perturbador: “¿Qué hago / yo detrás de los ojos?”. Tanto el pintor y el poeta, lejos de responder a esta última pregunta, prolongan su contestación no como demora sino como intensidad; la interrogante entonces se abisma todavía más, se multiplica como la cabeza de la hidra, se torna impenetrable a semejanza del corazón de un glaciar. En *La dulce espina* (1990), Arturo Rivera comprende que la certeza sólo está en lo mutable, en lo fugitivo; así, la desnuda adolescente emprende su metamorfosis de pájaro, su brazo comienza a brotar plumas, mientras el ojo atónito, atravesado por un rayo rojo mira, más que al observador, a la realidad del cambio. La serenidad del rostro de la muchacha, variante femenina de Ícaro, se corresponde a la liviandad, como si fueran copos de nieve la caída de las peras. Visto desde esa perspectiva, la polaridad del deseo es lo que se proyecta prodigiosamente en este cuadro: la asunción y el descendimiento de las pasiones humanas.

En el catálogo general de la obra de este artista, el cuerpo humano (desnudo, “encuerado” o diseccionado) es uno de los territorios esenciales de su visión; a partir de ahí derivan o confluyen las especulaciones, los esbozos, los “métodos de composición” arrojados por la catarsis de la forma del contenido. Sin embargo, la parte del cuerpo que consagra la conciencia crítica en la pintura de Arturo Rivera es el ojo. En una entrevista de 1997, realizada por Minerva Margarita Villarreal, él mismo confiesa que para el ciclo de *Historia del ojo* eligió como hilo conductor, e incluso como personaje, al ojo. Es más, de pronto dice en ese mismo reportaje:

Es maravilloso Tiresias. Lo que pasa es que para el pintor en general y en mi caso en particular, el primer lenguaje que aprendí directa, inmediatamente fue el visual. Yo soy voyeurista. Yo no podía hablar a los tres años, me llevaron a un doctor, no hablaba, todo lo señalaba. Éramos muchos hermanos, entonces, me daban lo que señalaba. Hasta parece mentira pero ciertas presencias filosóficas las he tenido por el ojo.

Por eso Arturo Rivera es un veedor, palabra que él ha acuñado para referirse a una manera menos estigmatizada de mirar. El veedor profundiza, desentraña, dilucida, descifra. El ojo en ese accionar comprende que, como en la práctica analítica, el proceso analógico de

la mirada genera y expresa ideas, discursos reflexivos, tautologías filosóficas; la pintura y otras artes dimensionales reconocen, por lo tanto, en los actos del ojo una forma de la razón y del sentimiento más seductora, más hospitalaria y, en consecuencia, menos autoritaria. Cobra aceptación, entonces, aquello que escribió Gilberto Owen: “Yo llevaba el corazón en los ojos”.

LA VIDA DEL ANATOMISTA

El propósito de la autopsia a un cadáver debería ser, más que el conocimiento de las causas que propiciaron la muerte, el de la revelación de los efectos, en retrospectiva, que significaron la vida. La autopsia, por eso, más que decirnos por qué murió, debería proyectarnos el cómo vivió: el viaje a la semilla. Arturo Rivera nació el 15 abril de 1945 en San Pedro de los Pinos, Ciudad de México. Quince días después de su nacimiento, en Berlín, Alemania, Adolfo Hitler y su mujer Eva Braun ingerían cápsulas de cianuro para, minutos después, darse muerte con un tiro de pistola; diez días antes, el 20 de abril, Hitler había cumplido 56 años. En esas primeras semanas de la primavera, los holandeses, para combatir la terrible hambruna, empezaron a comerse los bulbos de sus adorados tulípanes. En ese mismo abril, un año después de la muerte de Edvard Munch, en Lefevre Gallery, Francis Bacon expone su tríptico *Personaje en un paisaje* junto a obras de Henry Moore y Graham Sutherland. En tanto, al otro lado del Atlántico, en Nueva York, se abrían los dos primeros bancos de ojos.

¿Qué sentido otorga la biografía a la obra del propio autor? Se dice que cuando una creación artística se aproxima a la perfección, borra por completo la existencia misma del artista. Por eso no es nada descabellado decir que la biografía del artista es, sobre todo, su obra. Es desde ahí donde el verdadero artista inventa su tradición, elige a sus maestros y sus filiaciones. El artista como revisor del pasado significa la mejor equivalencia del artista como crítico. Considero que el espíritu de Arturo Rivera corresponde a esta categoría, la del artista como revisor, la del artista como creador de su propia genealogía.

Después de estudiar pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos, en 1970 realiza su primera exposición individual en homenaje al Che Guevara. Los próximos nueve años emprenderá el viaje necesario para todo creador, el impostergable viaje “donde nos perdemos para reencontrarnos”; tiempo de aprendizaje, de búsquedas de vida y de alma, de pruebas, de retornos maléficos, de hechizos y espejismos. Revisando sus catálogos, reconozco que 1979 será el año en el que el pintor encuentre su *porción de epifanías*. Esta frase significa el procurarse —como invención artística— un lenguaje más que referir un objeto o un lugar donde brota y sucede la revelación. Lo que hay, repito, es un lenguaje exclusivo, logrado a pulso, a través del cual se descubre el mundo personal, intransferible del artista. Cuadros fechados en este año, como *La plancha* y *Retrato de una enfermedad*, marcan con claridad meridiana un antes y después en la pintura de

Arturo Rivera. Precisamente, es en 1979 cuando conoce en Nueva York al pintor surrealista Mac Zimmermann, que lo invita a Munich como su asistente en la clase de pintura de la Kunstakademie. Al año siguiente, trabaja con técnicas tradicionales: la caseína, la tempera de huevo, el óleo, la cera, la punta de plata. Además de poseer ya un lenguaje, el pintor ha aprendido a modularlo, es decir, a dominar la dicción, el tono, la variedad del fraseo, el cromatismo y la versatilidad de su lengua.

Con todo lo resbaladizo que es el concepto de generación, el lugar de Arturo Rivera en la pintura mexicana es reconocible. Después de la irrupción de los entonces bárbaros: Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Alberto Gironella y Vicente Rojo, la pintura en México rompió su corsé nacionalista y emprendió, a contraflujo, nuevas búsquedas que ampliaron el radio de discursos y representaciones plásticas remontando la estrechez del nacionalismo y del color local como canon. La generación inmediata posterior, retomaría la misma actitud crítica de sus antecesores sin la confrontación con la escuela nacionalista ya solidificada de muchos de sus exponentes; desde luego, el seguimiento revisionista no se contuvo en la mera prolongación replicante sino que, reformulando la tradición mexicana y la de otros ámbitos, definieron de manera contundente “el lenguaje de su mirada” a través de nuevas aventuras. En el paisaje de esa promoción es fácil reconocer, como cimas incuestionables, la obra de Francisco Toledo y la de Arturo Rivera, si se me permite reunirlos en un apartado inédito. A su manera, más allá de que la crítica coloca al oaxaqueño como coetáneo de los rupturistas, ambos pintores renovaron la plástica mexicana en un momento en que la negación de la llamada Escuela Mexicana de Pintura se encontraba en una encrucijada funesta a principio de los setenta. La abstracción, el experimentalismo formal y de materiales, la desconstrucción figurativa —propuestas de los artistas de la Ruptura— necesitaba aire fresco. La obra temprana de Toledo, de la década de los sesenta, y la que pinta Rivera en la siguiente década, operarán como puertas al campo donde la dinámica de la visión —la relación del ojo con el mundo— desemboca en el levantamiento de orbes autónomos, en la apropiación personalísima de símbolos, seres y objetos.

Además del pintor oaxaqueño, Arturo Rivera es contemporáneo de Javier Arévalo, Rodolfo Nieto, Irma Palacios, Enrique Estrada, Arnaldo Cohen, Gabriel Macotela, Carla Ripey, Sebastián, Pedro Cervantes, Felipe Ehrenberg y Enrique Guzmán, entre otros. Desde luego, toda clasificación es reductiva, por lo que, para poner en jaque el círculo de coetaneidad del pintor con sus pares de profesión, conviene relacionarlo con otros nombres de otras artes, permitiéndome además ciertas licencias cronológicas. Bajo tal premisa no es gratuito señalar que Arturo Rivera es contemporáneo, de tiempo y de espíritu, de poetas como Francisco Hernández, Elsa Cross, David Huerta o Jaime Reyes; de narradores como Alberto Ruy Sánchez, Daniel Sada o Juan Villoro; de músicos como Federico Ibarra, Mario



► **La autopsia, por eso, más que decirnos por qué murió, debería proyectarnos el cómo vivió: el viaje a la semilla.**

Lavista, Julio Estrada, Sergio Cárdenas o Daniel Catán; de arquitectos como Felipe Leal o Fernando González Gortázar, y de dramaturgos como Jesús González Dávila, Hugo Hiriart, Juan Tovar, Óscar Liera o Víctor Hugo Rascón Banda.

Como señala Goethe, las afinidades son electivas; en esa trayectoria de elección, Arturo Rivera describe su árbol genealógico, como todo artista auténtico, en un diapasón más vasto con una base “bien plantada más danzante”: la pintura del renacimiento: Giotto, Cimabue, Masaccio, Piero della Francesca, Ghirlandaio, Miguel Ángel, Rafael, Leonardo; la pintura española: Ribera, Velázquez y Goya; la pintura holandesa: Vermeer y Rembrandt; la pintura francesa: David, Géricault, Delacroix, y la pintura moderna: Giorgio de Chirico, Francis Bacon y Lucien Freud.

En 1982 Arturo Rivera expone en el Museo de Arte Moderno por invitación expresa de Fernando Gamboa. A partir de esa fecha, su obra se presenta en diversas galerías del país y del extranjero. En 1995 el Museo de Arte Moderno y posteriormente el MARCO de Monterrey presentaron una de sus más celebradas exposiciones hasta el momento bajo el título *Bodas del Cielo y del infierno*. Dos años después, en octubre de 1997, la Galería de Arte Mexicano expuso otra muestra más con el nombre de *Paisaje íntimos*.

NOCIONES ELEMENTALES DE LOS ESPACIOS CERRADOS

El lugar de la pintura de Arturo Rivera está en lo interior. Lo que importa es “el adentro”. En Vermeer, el espacio cerrado no se desvincula de la realidad exterior sino que, por el contrario, la abarca desde un horizonte evocativo. Las cartas, los mapas, los baúles, las ventanas definen ese otro territorio no representado en el cuadro pero que, sugestivamente, está ahí. En otra dirección, más próxima al sentido de Rivera, el espacio claustral de Francis Bacon desencadena un blindaje respecto de “el afuera”, donde los personajes de sus cuadros ejercitan sus rituales trascendentes y domésticos distantes del mundanal ruido.

La asociación con el pintor nacido en Dublín en 1909 es múltiple y de una extraordinaria y compleja fertilidad en la revisión de Arturo Rivera. Lejos de todo mimetismo, las simpatías y las diferencias entre Bacon y el pintor mexicano convergen en el propósito de incorporar la figura en el punto más tenso del sistema nervioso, fisiológica y metafóricamente hablando. En ambos artistas, la predilección por el espacio cerrado se potencia geométricamente por la obsesiva disección de los cuerpos que aparecen en sus cuadros. La búsqueda común es entonces “la interioridad de lo interior”. La lección de anatomía de Rembrandt pero, en una dimensión mayor, la de Andreas Vesalio mostró que esa interioridad secreta no termina en la realidad objetiva (formas, funcionamientos, relaciones) de los órganos, sistemas, líquidos y huesos del cuerpo. Tal vez por eso mismo, la experiencia fáustica permea la búsqueda introspectiva, la exposición de esa interioridad, sobre todo en Rivera, manifestando más allá del nivel clínico para expresar un ámbito metafísico que pondera una potencia inexorable.

En cuadros como *Sueños gris* (1981), *Autorretrato* (1981), *Diálogo* (1983), *Fuego* (1982) y *Niño orejas* (1984) se percibe el referido orbe espacialmente limitado. Exento de la violencia catártica de lo recluso, de la psique atormentada y convulsa que se sabe cautiva, característico de la obra de Bacon, “el adentro” de Rivera opera en cambio bajo una atmósfera física y anímica de engañosa serenidad. La mirada interior de la muchacha del primer cuadro hace una trama de lazos oníricos y materiales para restablecer un orden, o mejor aún, una armonía. En el segundo, la maestría “del dibujo en la pintura”, sello permanente identificable en su obra, presenta al pintor y su mundo: el cuerpo y la geometría, la taxonomía del todo y sus partes, la ambivalencia animal y humana, el contraste de la disección y de la revelación. En su aparente placidez, la representación de un momento inalterable, el cuadro exhibe una turbadora confrontación de dos visiones. Por un lado está el mundo de lo analítico que Leonardo da Vinci formuló, paradójicamente, desde un imaginario cultural; en el otro extremo, está la visión del hombre y lo sagrado en la que Miguel Ángel indagó con singular destreza técnica pero también dentro de un insólito proceso espiritual. En los mejores momentos de la pintura de Arturo Rivera, que por fortuna son muchos, se localiza esta irreductible pugna de mirar el mundo desde estos dos enfoques.

El mismo comentario alcanza para indagar el sentido del tercer y quinto cuadro referido en el párrafo anterior. Sin embargo, en el cuarto, *El juego*, se desarrolla el citado antagonismo en un grado mayor; además, la gama cromática resulta más rica, pues ofrece otras perspectivas que fortalecen la polaridad de visión. El hombre que mira hacia arriba con las manos apoyadas sobre su nuca para tener una mejor contemplación, se halla en una situación de trance mientras a su alrededor suceden cosas: levitan caracolas, órganos humanos, moluscos, parásitos puntualmente clasificados. Una llamada brota de una figura cuadrangular. Hay unos brazos

entrelazados como serpientes, apareándose. En la parte superior, como una cortinilla, está un manto rojo. Cubriendo el ángulo que hace el codo derecho flexionado del hombre absorto aparece una tela blanca, traslúcida. Con esos elementos, la realidad concreta como símbolo, el símbolo como metáfora, el pintor consigue una prodigiosa, exasperante tensión que no termina de expresar lo que contiene. Nuevamente, la engañosa serenidad, el espejismo de la quietud trastoca la percepción, la multiplica como duda inquietante, como certeza que lacera. El manto rojo vitaliza. Ese color tiñe lo íntimo y el entorno humano: la sangre, los frutos, la tierra. Pero ese mismo color instaura una dimensión trascendental, sagrada: el sol, la crucifixión, el fuego.

La pintura de Arturo Rivera no es realidad aislada, autónoma de referencias. En sus cuadros confluyen mitos e íconos de diversas tradiciones culturales que se transfiguran en su ojo y en su psique. Sabedor de que los temas del arte, desde las pinturas rupestres hasta las exposiciones actuales, son exactamente los mismos, se posesiona del sentido universal del mito para reinventarlo. Si como decía, el ojo del pintor establece un diálogo perdurable con las cosas del mundo, sus cuadros propician la necesaria hospitalidad para conversar (del lat. *cum*: con y *versare*: dar vueltas, examinar, meditar) con sus fuentes inspiradoras, ya sean éstas pictóricas o literarias. Ciertamente las Sagradas Escrituras tienen un lugar prominente como referencia en su pintura; ese sentido de reinención toma la iconografía de *La Biblia*, especialmente de *Los Evangelios*, para “darle la vuelta”, examinándola bajo el propósito de enmarcarla dentro de una visión terriblemente crítica pero nunca desacralizadora.

Asimismo, cuadros como *Homenaje a García Lorca* (1998), *Homenaje a José Guadalupe Posada* (1991), *Homenaje a Velázquez* (1997), *Hefesto (Vulcano)* y *Afrodita (Venus)* (1996) y *Saturno* (1997), marcan la filiación religiosa, revisionista y dialógica con otras vetas del espectro artístico. En el primero emana la confrontación epigonal tan consubstancial a la poética del escritor andaluz; la relectura de Rivera expresa esa dicotomía entre lo telúrico y lo etéreo, entre el sueño y la realidad, entre el deseo y la muerte. Sobre la imagen del cráneo brota un árbol (sin tronco y sin ramas) recreando así el mundo contradictorio del autor de *Bodas de sangre*. Los follajes y la solitaria flor que emanan de esa cavidad ósea se coronan de un artificio frutal cargado de una alta tensión erótica. Curiosamente, el formato de este cuadro coincide con el trazo de un árbol; en la parte inferior del mismo, se observa un ojo y una especie de molusco con forma de oreja. ¿Qué hacen ahí, en lo oscuro, como preciados nutrientes de ese árbol adánico? ¿El ojo mirará a través del espectador la añorada (y nunca consumada) plenitud? ¿El oído escuchará la música callada de la creación?

Por lo que toca a los homenajes a Posada y a Velázquez, la recreación, sin ser del todo literal, dimana de correspondencias de menor exploración pero que no desatienden el drama interior de cada uno de los lienzos cargados, como es habitual, de un ofuscamiento demoledor. En el cuadro-homenaje al grabador mexi-

cano, el cráneo que aparece representa a La Catrina llevando una suerte de velo blanco de novia; un pez rojo sopla un vaho (¿el hálito divino de la vida?) sobre la calavera; encima de un taburete de madera hay tres frutos luminosos. La lectura en diagonal, de arriba hacia abajo: el pez, el cráneo, el velo, los frutos, la madera, establecen una dinámica perturbadora por sus equivalencias simbólicas. En ese ascenso y descenso, muerte y vida se entrecruzan, se confunden, se suplantán una a otra. Ese vaho exhala, para decirlo con Quevedo, un amor constante más allá de la muerte. Es obvio, por otra parte, que el temperamento de Posada es muy distinto al de Arturo Rivera; la ironía, la veta popular, el trazo elemental en el primero se resuelve en el segundo como lucidez, espíritu crítico y perfeccionamiento técnico. Sin embargo, pese a venir de tradiciones diferentes, como lo demuestra esta obra, el camino hacia la revelación, para uno y para otro, termina felizmente en la órbita de ese fulgor donde la condición humana se transfigura intemporalmente. Como apunté, la obra de Velázquez es un hito en el árbol genealógico de Rivera. En este cuadro-tributo, el tocado de la modelo y la indumentaria en filigrana recuerdan (peinado y vestido) al retrato *Mariana de Austria* ejecutado por el pintor de cámara de Felipe IV. Como un guiño más, Arturo Rivera imprime una imagen desvanecida en un borde de la capa de la mujer; parece el rostro de un hombre que de pronto sugiere una de las imágenes del espejo de *Las meninas* donde se reflejan los reyes. Fuera de tales denotaciones, el cuadro impone una tensión inquietante montada en el rostro de expresión inalterable de la modelo; la rigidez de su mandíbula, la mirada fija, abstraída, se contextualizan con la disección del pez sobre la losa de cemento para cerrar el círculo voltaico de esta escena sobrecogedora.

En *Hefesto y Afrodita* se recrea, desde una escenografía y, también, desde un imaginario de actualidad, uno de los múltiples mitos sobre la infidelidad entre dioses. Según relata Robert Graves: “Zeus la había dado (a Afrodita) en matrimonio a Hefesto, el dios herrero cojo; pero el verdadero padre de los tres hijos que ella le dio era Ares, el robusto, el impetuoso, ebrio y pependenciero Dios de la Guerra”. Cuando el indiscreto Helios le contó la verdad al cornudo Hefesto, éste “se retiró airado a su fragua y, a golpes de martillo, forjó una red de caza de bronce, fina como una telaraña pero irrompible, que ató secretamente a los postes y a los lados de su lecho matrimonial”. Luego inventó un viaje a la isla de Lemnos que confió a su mujer; desde luego que

Afrodita no se ofreció en acompañarle y en cuanto su marido se hubo perdido de vista se apresuró a llamar a Ares, quien llegó en seguida. Los dos se acostaron alegremente, pero cuando quisieron levantarse al amanecer se encontraron enredados en la red, desnudos y sin poder escapar. Hefesto volvió de su viaje y los sorprendió allí y llamó a todos los dioses para que fuesen testigos de su deshonor. Luego anunció que no pondría a su esposa en libertad hasta que se le devolviesen los valiosos regalos con que había pagado a Zeus, su padre adoptivo.

El cuadro de Rivera inserta dicho mito en su cuadro modelando a Hefesto como un moderno tragafuegos, vestido con un saco rojo y llevando un bordon en su mano derecha. La Afrodita, en tanto, duerme boca arriba plácidamente con algunas rosas rojas en su lecho. Siguiendo la anécdota del mito, el Hefesto del lienzo tal vez ya recibió (el lechón sobre su hombro es la prueba) los presentes que entregó a Zeus como pago por su boda. Sin embargo, lo que expresa la ráfaga de fuego saliendo por la boca significa el dolor, los celos, la impotencia, la rabia del deshonrado por adulterio; quizás por eso, como un buen lector de Shakespeare, Arturo Rivera elige la fisonomía de un hombre moreno para identificar a Hefesto en clara alusión de Otelo, el estigma encarnado del celoso.



➤ **La pintura de Arturo Rivera no es realidad aislada, autónoma de referencias. En sus cuadros confluyen mitos e íconos de diversas tradiciones culturales que se transfiguran en su ojo y en su psique.**

El *Saturno* de Goya, con su fantasmagoría de la España negra, su universo gótico-romántico, representa una profunda inmersión hacia una de las zonas más intrincadas del alma humana: el padre que devora a sus hijos. Desde el mítico Ugolino de *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri, hasta nuestro *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, la relación entre padres e hijos revela un cruel antagonismo. En su libro *Carta al padre*, Franz Kafka concilia en unas cuantas palabras el clima permanente de esa hostilidad patriarcal: “Querido padre: Hace poco me preguntaste por qué te tengo miedo. Como es habitual, no supe que contestarte (...) el miedo y sus efectos me atenazan cuando pienso en ti y porque las dimensiones del tema exceden con mucho los límites de mi memoria y de mi entendimiento”. El *Saturno* de Arturo Rivera logra, sin despojar su imagen de cierto aire mítico, manifestar no exactamente el clímax del conflicto, sino el desasosiego inmediato posterior del Dios tras comerse a su descendencia: Saturno está

ahí con la vista perdida en las alturas, sobre su pecho escurre una sustancia linfática que sale de su boca. Realmente sería limitado afirmar que el rostro de este padre divino expresa un sentimiento de culpa. Desde luego que no; en ese rostro, que de pronto tiene algo de humano, convergen el éxtasis y la agonía. Hay satisfacción, nunca placer, en ese acto; pero también hay nostalgia, nunca dolor. El *Saturno* de Rivera, repito, sin borrar su condición divina posee de súbito ciertos rasgos propios del hombre.

LA ESCRITURA DE DIOS

La Biblia es el libro de Occidente. A semejanza de los antiguos talismanes, equivale a un universo. Sus distintos libros compendia la suma de arquetipos de la condición humana. En esas páginas se expresa Dios con el lenguaje de los hombres.

La relación entre arte y religión es milenaria. Desde los primeros años del cristianismo los Evangelios han sido una fuente del imaginario colectivo insustituible para los artistas. ¿Qué sería la pintura bizantina sin los Evangelios? La misma interrogante se puede hacer extensiva para la pintura del Renacimiento. Sin embargo, el siglo XX, como lo observa María Zambrano, se ha desprendido, a mérito de una perversa cultura laica, del universo de lo sagrado. Las actividades del hombre moderno poco o nada tienen que ver con los asuntos de la divinidad que, desde luego, no deben confundirse con los de la religión.

La pintura de Arturo Rivera afortunadamente nos ha dado un ciclo de obras donde surge la referida ambivalencia de lo humano y de lo divino a partir de los Evangelios. Cuadros como *La pasión* (1991), *Ecce Homo* (1992-1993), *La última cena* (1994) y *Los verdugos de Herodes* (1995) refrendan el espíritu trascendental que habita el arte de este pintor mexicano. Ese más allá del lenguaje es lo que busca, como aproximación, su pintura. En esa perspectiva, ni sacrílegos o iconoclastas pueden considerarse estos cuadros puesto que los rige una tensión crítica; el sentido último de cada uno de ellos radica entonces en proponer nuevas formas de estar y de ser frente al mito.

Evidentemente un cuadro como su *Ecce Homo* desconcertará, e incluso molestará a muchos. En este óleo, en la destreza técnica del dibujo (de un perturbado naturalismo) destaca el cuerpo (de espaldas) de un Cristo exento de las huellas del martirio. Con austeridad de elementos se crea una atmósfera beatífica pero al mismo tiempo revisionista: la corona de espinas levita sobre la cabeza de Jesús, sus manos abrazan fraternalmente sus antebrazos, dos cráneos sin la tapa de los sesos parecen reír grotescamente, en la parte inferior de un plano arquitectónico, un murciélago extiende sus alas. La revisión, la crítica de la comparecencia de *este hombre* que presenta Rivera estriba en la fortaleza física, pero, también, en templanza interna que ahí se hace patente. ¿A quién da la espalda? El Cristo de Arturo Rivera es un observador más; dándole la espalda a la realidad cartesiana (incluidas instituciones, dogmas, convenciones) mira el más allá, el allende de la literalidad del mundo

y de sus cosas. Visto de esta forma, el murciélago es el cancerbero de la noche, la noche que se identifica como el ámbito donde se funde lo visible y lo invisible. En suma, en este cuadro, de una extraña perfección, encontramos al hijo de Dios hecho carne, sin la señal de la herida, mirando como un hombre su inmaculado abandono tras el umbral (el hilo rojo que atraviesa el lienzo) que separa lo divino de las miserias humanas.

La monumentalidad de *La última cena* (1.95 x 3.00 cm.) no es un lujo gratuito. Como apunta Teresa del Conde, en este cuadro Arturo Rivera “lleva sus intenciones hasta las últimas consecuencias. Desde el principio planteó este cuadro como *masterpiece* y lo es, sin duda”. Nuevamente, la lectura resignificadora de mitos, símbolos y arquetipos tan característico a su poética pictórica se confronta aquí en uno de los arquetipos (desde Leonardo a Warhol) de la pintura occidental. Ejecutar “una cena más” para un pintor como Rivera no tenía sentido. Bajo esa “presión” se propuso transfigurar como apropiación ese ícono cultural. De ahí la particularidad (como incorporación simbólica) del cordero —¿o será una liebre?— desollado y partido por la cabeza y el tronco; esta imagen íntegra, desde su plano superior, un correlato diferencial respecto de la disposición del plano inferior formado por los apóstoles y su maestro. Para los primeros cristianos, la liebre era emblema del curso de la vida, de tal suerte que la representación de este animal destazado provoca una violencia contrapuesta a la parsimonia de los personajes del plano inferior. Sin embargo, esta catarsis emocional se expresa también, y quizás como terror, en la figura (especie de hombre de las cavernas) que aparece sobre la cabeza de Judas. Dentro de la iconografía del género, es obvio que la figura representa el mal. Sin embargo, su sentido en la obra va más lejos. La tensión que provoca la celeridad simiesca de sus movimientos, de su urgente carrera, siendo tangencial en la disposición del cuadro, es terrible, espantosa. Por otra parte, el Cristo de esta cena, curiosamente el único que viste un atuendo de época, ofrece sin metáforas (la pirámide de cristal en sus manos simboliza el equilibrio) su pan y su sangre. *La última cena* funciona por todo lo dicho como una obra-*summa* pero, al mismo tiempo, como un cuadro-clave para comprender el universo plástico de Arturo Rivera.

Finalmente me queda por decir que el lector-veedor encontrará el mundo sublimado por el ojo del fulgor y por la mano prodigiosa de un espíritu excepcional, encendidamente lúcido pero, al mismo tiempo, jubilosamente hechizado. 

Ernesto Lumbreras (Jalisco, México, 1966) es autor de *Clamor de agua* (Conaculta / FETA, México 1990), *Espuelas para demorar el viaje* (Joaquín Mortiz, México 1992) —Premio Aguascalientes—, *El cielo* (Fondo de Cultura Económica, México 1998), *La ciudad imantada. Vida de Milton Vidrio* —Premio Nacional de Testimonio Chihuahua— (Ficticia, México 2008). Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores.