

## LOS AÑOS CUBISTAS DE

# Diego Rivera

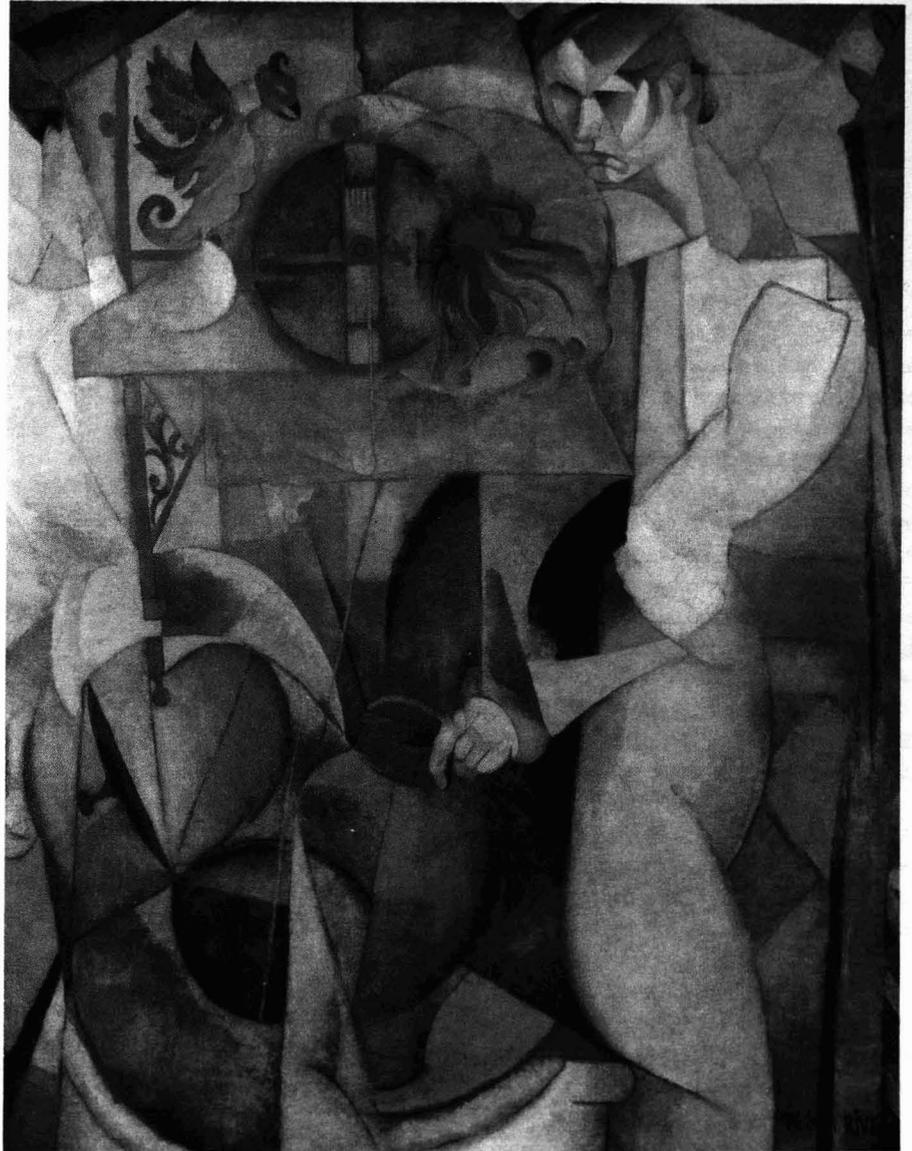
Por Raquel Tibol



Si Franz Kafka y Diego Rivera se reintegraran hoy a la escena cultural quedarían consternados. El primero prohibió la publicación de sus escritos y hoy los encontraría circulando por el mundo en muchísimos idiomas gracias a lo que Jorge Luis Borges llamó la "feliz desobediencia" de su amigo y albacea Max Brod.

¿Cuál sería la reacción de Rivera al contemplar un cuadro anulado por él en 1915 expuesto ahora de manera estelar? Ese cuadro es *La mujer del pozo* de 1913, año de transición de las influencias greco-eccezanianas a las picassianas, rescatado en 1977 por los técnicos del Centro de Conservación de Obras Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes en la cara posterior de la tela que soporta en el reverso *El paisaje zapatista* de 1915. Esta es una obra cumbre de la etapa calificada entonces como exótica por los practicantes y críticos del cubismo, debido a la aparición en las pinturas de Rivera de lo que él mismo denominó el "coeficiente mexicano".

*La mujer del pozo* permaneció cubierta por una capa de pintura morada durante más de sesenta años. Un buen día ese velo compacto comenzó a craquelarse y dejó entrever a la criatura desechada por su creador. En 1984 *La mujer del pozo* lució en la carátula del catálogo de la exposición *Diego Rivera: The cubist years*, presentada en tres ciudades de los Estados Unidos: Phoenix, Nueva York y San Francisco. Para *Los años cubistas* el Museo Nacional de México prefirió como portada la otra cara de esa preciosa moneda riveriana: *El paisaje zapatista*, cuyo título original fue *El guerrillero*. La selección para la portada estadounidense la hizo Ramón Favela, historiador de arte de la Universidad de Texas, a quien se debe el proyecto de una muestra monográfica de la etapa cubista en la pintura de Rivera, la cual comienza a



*La mujer del pozo*, 1913

gestarse en 1912, florece de 1913 a 1917, y da sus últimos frutos en 1918. Para redondear su sentido, la exposición debía abarcar desde el protocubismo hasta el rompimiento de Rivera con esa corriente principalísima en el arte del siglo XX, iniciada por Pablo Picasso y Georges Braque en 1908 como un expresionismo constructivo que tomaba en cuenta la

realidad para conceptualizarla de manera extrema por medio del análisis y la descomposición de las formas visibles. Sorprende el carácter emblemático dado por Favela a *La mujer del pozo*, obra correspondiente a los primeros experimentos cubistas de Rivera, cuando todavía no se desprende de las figuras humanas situadas en un entorno muy



Mujer en verde, 1916

español. Y sorprende aún más la total ausencia, en el amplio y muy rico ensayo para el correspondiente catálogo de especulaciones sobre los motivos que pudo haber tenido Rivera para anular esa pintura con un oscuro velo morado. La explicación es muy simple: el investigador antepuso su gusto a cualquier otra consideración, aún a riesgo de contradecir el argumento fundamental de su propia tesis.

A Favela le conmovieron sobremanera el refinamiento en el dibujo y el color, la fluidez serpentina de las formas, la complejidad decorativa, la exuberancia cromática. Su descripción del cuadro (seguramente la más bella de las muchas y acertadas dentro de su estudio) refleja el placer que esa obra le produce: "En un patio rodeado por una espaldera y con piso de mosaico, una figura femenina, en el momento de sacar agua del pozo, aparece en diversas etapas del movimiento y analíticamente dividida en amplios planos de impresiones fragmentadas. El misterioso *trompe l'oeil* de la mano que quiere retener los planos deslizantes del cántaro es el punto de partida de este ejercicio de progresión repetitiva hacia la abstracción plástica dentro del cuadro. El 'tema' es el hecho de sacar agua del pozo, y está representado a través de transiciones temporales desde múltiples puntos de vista, reales y conceptuales. En el cuadro se presenta la desaparición gradual de los puntos de referencia naturalistas de la figura en la

esfera visualmente geométrica y teóricamente abstracta. La figura de la derecha atraviesa una serie de metamorfosis geométricas que la conducen a la figura de la izquierda, con la armadura metálica decorativa, en la que sólo se reconocen en la tercera dimensión las múltiples vistas del cuello alargado de la figura. Los otros rasgos y el resto de la anatomía fueron reorganizados en una dimensión conceptualmente más elevada. "La mujer del pozo es el más logrado de los cuadros 'cubo-futuristas' de Rivera. Combina los principios del cubismo (tratamiento estereométrico de las formas y construcción del espacio pictórico tangible) con el futurismo (descomposición sucesiva del movimiento). Utiliza asimismo el concepto bergsoniano de la memoria y la interacción mutua de los objetos y su entorno recordado como impresiones visuales. En *La mujer del pozo* Rivera representó las impresiones recordadas de una escena toledana. Vistas múltiples de objetos tales como un florero, una tapa que se abre y se cierra, el brocal de un pozo, el movimiento para subir el agua o el movimiento de la figura femenina fragmentada y abstraída en diversos niveles de realidad, están combinadas en un diseño cuidadosamente coordinado de

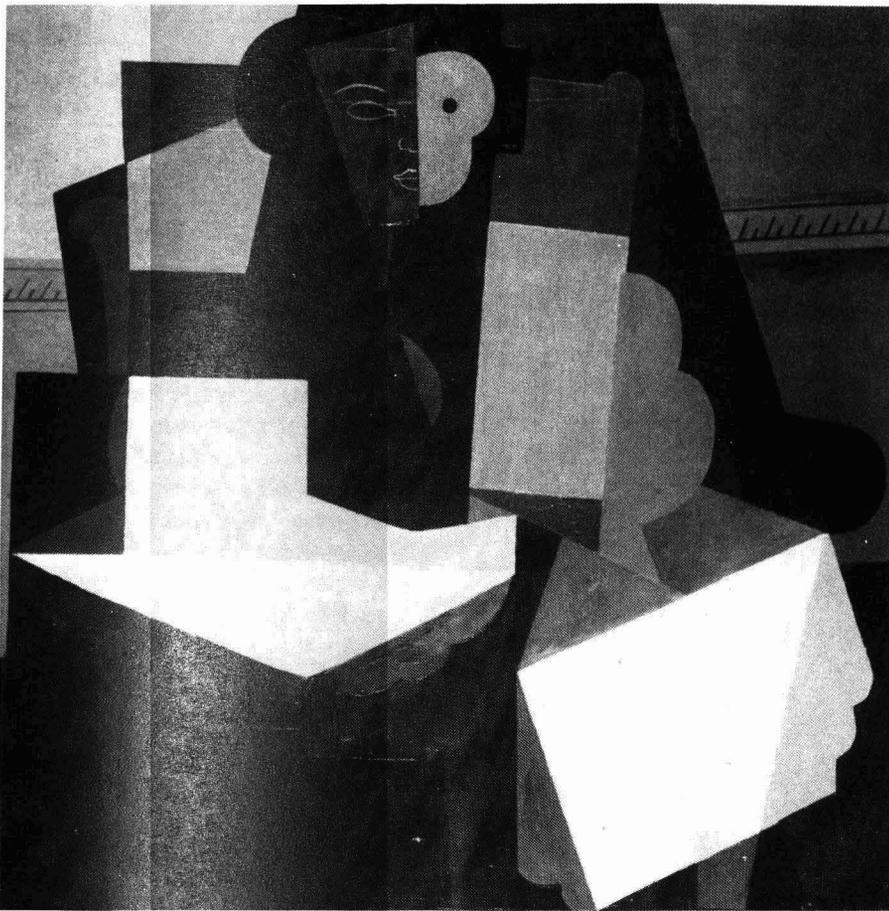
líneas angulares y curvas. En esta pintura se aplicó, con más éxito aún que en otras, la maestría colorista de Rivera que supo transformar los colores manieristas de El Greco: brillantes verdes-amarillentos, ígneos rojos anaranjados, azul grisáceo ultramarino y metálico, y el característico rosa mexicano en una paleta cubista dinámica."

Seguramente fueron los valores sensuales exaltados por Favela los causantes del ocultamiento. En su plenitud cubista Rivera no se permitió el deleite de los sentidos. Trabajó texturas bastas, casi agresivas; prefirió los colores sordos cargados de violencia y los planos macizos de contornos recordados. Al plegarse a la ortodoxia cubista (antisentimental, racionalista, alejada de la intuición) Rivera postergó su sensibilidad vital, su inclinación por los refinamientos táctiles y colorísticos, tan evidentes en *La mujer del pozo*.

En los Estados Unidos se pudieron reunir para *Los años cubistas* setenta y siete pinturas y dibujos de colecciones de los Estados Unidos, México, Francia, Noruega, Holanda y Venezuela. La muestra llegó a México con seis obras menos, cinco óleos y un dibujo, y hay que lamentarlo pues nunca se expusieron aquí. Dos son de 1915 (*Naturaleza muerta con*



Jacques Lipchitz (Retrato de joven)



Retrato de Ume Lhote, 1917

*cuchillo* y *La botella de anís*, dos de 1916 (*Naturaleza muerta con limones* y *Naturaleza muerta*) y dos de 1917 (*Paisaje de Fontenay* y el retrato a lápiz de Chirokof).

El contenido del catálogo fue el mismo para los Estados Unidos y para México, con el muy amplio y muy valioso estudio de Ramón Favela sobre el cubismo riveriano, el más completo realizado hasta ahora, resultado de varios años de investigación. El historiador contó con suficiente apoyo para consultar archivos de México, Europa y varias ciudades en los Estados Unidos, como el de Adam Fischer en la Real Biblioteca Danesa de Copenhague, donde encontró correspondencia entre Diego Rivera y Angelina Beloff con el pintor danés y su esposa; el de Alfred Stieglitz en la Universidad de Yale, con correspondencia entre el célebre fotógrafo y animador de la Galería 291 y el mexicano Marius de Zayas cuando hacían referencias a los cuadros cubistas de Rivera. Los papeles de Bertram D. Wolfe en la Universidad de Stanford, entre los cuales se encuentran las notas utilizadas por el escritor para la biografía de Rivera en la primera versión de 1939 y la segunda de 1963; los papeles de Alfonso Reyes en la Capilla Alfonsina, testimonio de una larga

amistad entre el pintor, el escritor y varios de sus contemporáneos. También los documentos del crítico de arte Louis Vauxcelles, localizables en París en la Biblioteca de Arte y Arqueología Jacques Doucet; los papeles de los pintores Robert y Sonia Delaunay, situados en la Biblioteca Nacional de París, con cartas de Rivera y otros practicantes del cubismo. Además el archivo fotográfico de la antigua colección de Léonce Rosenberg



Retrato de Martín Luis Guzmán, 1915

en el Servicio Fotográfico del Acervo Nacional de los Monumentos Históricos de París, particularmente importante por haber sido Rosenberg el dueño de la galería donde Rivera vendió sus primeros cuadros cubistas y de donde salió el conjunto de pinturas cubistas del mexicano que al término de la segunda guerra mundial adquirió el coleccionista Alvar Carrillo Gil; la correspondencia entre André Salmón y Jean Cocteau guardada en la Biblioteca Sainte-Geneviève de París.

La minuciosa investigación histórica, iconográfica, estética y comparativa de Ramón Favela lo llevó a confirmar punto por punto lo expresado por Martín Luis Guzmán en 1915. En el párrafo final de su largo ensayo dice: "A pesar de cuanto después se contó e inventó sobre su fallido cubismo y sobre sus quejas acerca del tiempo perdido, fue en el cubismo — como agudamente observó Martín Luis Guzmán en 1915 — donde Rivera descubrió el camino de regreso a Anáhuac, su tierra natal".

Favela se refiere al artículo escrito por Martín Luis Guzmán tras su convivencia en París con Rivera, cuando Diego pintó el retrato del escritor y activista político sentado en un equipal. Para simbolizar su arraigada mexicanidad y su identificación con la cultura española, Rivera envolvió a Guzmán en un sarape zacatecano y construyó el peinado y la cabeza de manera que semejaran una montera de torero.

Ninguno de los mexicanos frecuentados por Rivera en España y en Francia tenía la trayectoria política de quien sentado en un equipal, en un pobre taller de pintor parisino, relató vívidamente sus profundas experiencias en el proceso revolucionario. Miembro a partir de 1911 del Partido Liberal Progresista, supo denunciar en valientes artículos periodísticos la conspiración contra Madero dentro del Senado y desde misiones extranjeras. Tempranamente se unió a la lucha armada contra Porfirio Díaz primero y contra Huerta después en las fuerzas revolucionarias que actuaban en Sonora y Sinaloa. Su simpatía por Francisco Villa le ganó la enemistad de Venustiano Carranza. Antes de la Convención de Aguascalientes lo mandó encarcelar y a la hora de su predominio Guzmán se vio obligado a salir del país. Ni Rivera ni su pintura fueron iguales tras la crónica espontánea de la compleja epopeya popular.

La irrupción de datos mexicanos en las



*Dos mujeres*, 1914

macizas composiciones cubistas de Rivera de 1915 no fue pintoresca. Esos datos son históricos y populares, como el "Benito Juárez" que orla en una etiqueta de puros un paisajito verista de volcán, palma y jacal en *La terrasse du café*, o la canastilla de paja trenzada con frutas en *Naturaleza muerta con tazón gris*. La culminación, ya se sabe, fue *El guerrillero*, síntesis iconográfica cubista adherida a un paisaje primitivista de altas montañas y conos volcánicos, más un alarde verista en el papel desdoblado y sostenido por una tachuela, donde se pensó escribir algo y al fin quedó en blanco, como un detalle

metafísico. Las grecas y listones del sarape amarran el fusil al sombrero de alta copa y ala muy ancha. En vez de cuerpo una especie de basamento de piedra y madera veteada. Todo indica reposo, quietud, excepto el grueso cinturón que pareciera conservar la forma y el calor de un hombre. Es una pieza maestra de las formas en vaivén entre el plano y el espacio consagradas entre 1913 y 1914 por su maestro Picasso, a quien tanto le gustó *El guerrillero* que intentó remedar su estructura en la primera versión de *Hombre apoyado en una mesa*. Las mutuas acusaciones de plagio pusieron fin

a la estrecha amistad entre ambos artistas.

A partir de la ruptura con Picasso el medio artístico parisino comenzó a desarrollar una actitud hostil hacia Rivera. El reaccionó acentuando la búsqueda de un camino más propio, percibido certeramente por Martín Luis Guzmán: "Aunque entusiasta admirador de Picasso, Rivera va por su propio camino. No en vano nutrió e hizo florecer las inquietudes que produjeron en su alma las obras de El Greco. Entre una pintura de Rivera y una de Picasso hay tanta diferencia como entre una montaña y un bosque: en (la de Rivera) la materia se rompe y corta el aire; en (la de Picasso) el aire atraviesa suavemente la materia. Picasso es flexible, vaporoso, susurrante; Rivera es impetuoso, dominante, macizo. Rivera nació en Anáhuac, y las montañas son lo que primero aprendió a ver."

Si han de confrontarse los trabajos hechos en 1915 por Picasso y por Rivera, se constatará que aquél desmaterializaba las formas, mientras éste las imponía a través de su materialidad.

Pero así como Rivera llegó al cubismo siguiendo la huella de los iniciadores, en el arribo de María Blanchard a esta corriente hay un peso ejercido, quizás involuntariamente, por Rivera. En su modo muy personal de entender y realizar el cubismo, a partir de 1916 y hasta 1919, asoman al principio soluciones muy frecuentes en Rivera, como los punteados en colores contrastados, la imitación detallada de papeles decorados, estructuras triangulares centradas y rodeadas por cadencias de formas onduladas, efectos de ensamblaje. El contagio riveriano es esporádico, pues María Blanchard se sentirá más identificada con el austero rigor de Juan Gris, aunque su *Maternidad* de 1919, titulada *Composition avec rouge*, hace recordar la *Maternidad* de Rivera de 1916, representación de Angelina Beloff con el niño Diego en los brazos.

La primera exposición monográfica de la obra cubista de Rivera (no exhaustiva, pues sólo reunió menos de la mitad de su producción en esa tendencia) permitió constatar que ella corresponde, en la totalidad de su pintura, al periodo formativo, vivido con suficiente profundidad, entrega y audacia como para permitir el surgimiento de una poderosa personalidad artística, capaz de proyectarse en amplios sectores de un pueblo para despertar y conformar su sensibilidad. ◇