

Diego Rivera
Su incursión en el arte moderno europeo
durante la I Guerra Mundial

Ma. De las Nieves Rodríguez y Méndez

UNAM
México

La ambición de las potencias imperialistas por controlar las colonias y sus fuentes de recursos hizo que estallara la I Guerra Mundial y el mundo occidental se uniera en dos bloques. Por un lado la Triple Alianza que fue conformada por Alemania, el Imperio Austro-Húngaro e Italia y, por el otro, la Triple Entente conformada por Inglaterra, Francia, Rusia y Estados Unidos que se uniría para 1917. El antecedente del conflicto bélico estuvo en el asesinato del Archiduque Francisco Fernando el 28 de junio de 1914, heredero del Imperio Austro-Húngaro, durante la visita realizada a Sarajevo. El grupo nacionalista serbio “Mano negra”, enemigo del expansionismo austríaco, cometió el crimen desatando el conflicto entre su país y el Imperio. Rusia, así, se alió con Serbia desplazando ahí sus tropas y ocasionando que Alemania le declarase la guerra no sólo a Rusia sino también a su aliada Francia en cuya invasión durante la batalla de Marne en septiembre de 1914 encontró el apoyo de Inglaterra. Los franceses lograron contener el avance de los alemanes hasta 1916 que junto a los ingleses fueron derrotados en la batalla de Somme. Suerte que no compartieron los rusos que tras el ataque alemán en las batallas de Tannenberg y de los Lagos Masurianos lograron derrocar al zar Nicolás II en 1917 y se vieron obligados a firmar el tratado Brest-Litovsk por el cual se restablecía la paz con Alemania. El retiro de Rusia se vio compensado con la anexión de los Estados Unidos al bloque de la Entente que derrocó al ejército alemán en la segunda batalla de Marne quienes tuvieron que firmar su rendición en el Armisticio de Compiegne el 11 de noviembre de 1918.

La Guerra supuso una ruptura con los viejos principios abriendo una brecha para los nuevos artistas que imbuidos en la nueva modernidad social, tecnológica, progresista y racionalista se sintieron seguros de abandonar las prácticas establecidas e iniciar nuevos procesos de experimentación que desmitificaron los valores clásicos de la pintura. Estos artistas, reunidos en París como la nueva capital

cultural del arte, exploraron con el lenguaje y los materiales desarrollando una verdadera revolución intelectual frente a las atrocidades derivadas del conflicto bélico. Las obras realizadas en este período se convirtieron en una huida a la realidad en algunos casos y en un manifiesto de lucha en otros. Uno de los primeros grupos que reaccionaron a la Guerra fueron aquellos que reunidos en torno al *Cabaret Voltaire* de Zurich se manifestaron en 1916 mediante la difusión de un arte comprometido y anti-fascista que se originó y reveló a sí mismo como anti-arte. Otros grupos se derivaron y conformaron núcleos de creación a la postre en torno a algunos de los líderes del medio como Marcel Duchamp o André Breton quien reaccionó ante los postulados fatalistas del movimiento Dadá. En 1924 se publicó el primer Manifiesto Surrealista en cuya base se dejó advertir aún el escape de la realidad que desarrolló el movimiento dadaísta utilizando al subconsciente como herramienta de evasión y a la vez búsqueda de las posibilidades constructivas que aportaba el mundo de lo onírico. El movimiento, por consiguiente, osciló entre la representación del mundo de los sueños y un automatismo puro que no se acogió a limitaciones de carácter formal. Pero no fue el surrealismo el único lenguaje de vanguardia, se sucedieron las exploraciones estéticas entre los artistas afincados en Paris que llegaron a fluctuar entre un lenguaje y otro buscando la definición de su propia creación plástica. Fauvismo, Rayonismo, Suprematismo o Cubismo, entre otros, conformaron el *dossier* de propuestas artísticas en el Paris de la Guerra.

El cubismo tomó su nombre debido a un comentario despectivo dictado por Henri Matisse durante 1912 cuando, como parte del Jurado del *Salon d'Automne*, rechazó las obras presentadas por Georges Braque a la exhibición. Las primeras derivaciones geométricas surgieron del pincel de André Derain quien educado en el lenguaje realista de Courbet produjo las obras que inspiraron a Pablo Picasso y a Georges Braque (quien expuso un cuadro cubista por vez primera en el *Salon des Indépendants* de 1908) para desarrollar los lineamientos del cubismo tomados luego por Metzinger o Apollinaire quien expuso el primer retrato cubista en el *Salon des Indépendants* de 1910. Año en que de igual forma fueron aceptadas obras cubistas de Robert Delaunay, Le Fauconnier o Marie Laurencin para formar parte del *Salon d'Automne*.

La primera exposición colectiva que llevó a cabo el grupo se realizó en

1911 en la sala 41 del *Salon des Indépendants* en Paris donde se expusieron las obras de Jean Metzinger que colaboró con el *Hombre desnudo* y *La mujer de la Floxia*, Albert Gleizes con el *Retrato de Mme. X.*, Marie Laurencin con *Muchachas*, Robert Delaunay con *La Torre*, Le Fauconnier con *La Abundancia* o Fernand Léger con *Desnudos en un Paisaje*. En ese mismo año expondrían igualmente en la ciudad de Bruselas en cuyo catálogo aparecieron impresas por primera vez las acepciones de “cubismo” y “cubistas”.

A finales de 1911 tuvo gran éxito la exposición de los pintores cubistas en el *Salon d'Automne* donde se expusieron obras como *La Caza* y *Retrato de Jacques Nayral* de Gleizes, *La Mujer de la Cuchara* de Metzinger, las de Fernand Léger o las de los nuevos artistas que se habían adscrito al movimiento para este año como fue el caso de Marcel Duchamp y del escultor Duchamp-Villon.

Fue tal el éxito conseguido por estos artistas que se siguieron sucediendo las exposiciones en los años siguientes, de modo preeminente en aquellos anteriores al estallido de la I Guerra Mundial: la exposición en noviembre de 1911 en la Galería de Arte Contemporáneo de la Calle Tronchet de Paris; la de 1912 en el *Salon des Indépendants* en la cual se presentó obra de Juan Gris por primera vez; la exposición en Barcelona en el mes de mayo o la exposición de Ruan en el mes de junio organizada por la Sociedad de Artistas Normandos donde se presentó obra de Francis Picabia.

Para Apollinaire

Los jóvenes pintores de las escuelas extremas persiguen la finalidad secreta de hacer pintura pura. Es un arte plástico enteramente nuevo. No se encuentra todavía más que en sus comienzos y no es aún tan abstracto como quisiera serlo. La mayoría de los pintores nuevos hacen matemáticas sin saberlo o sin saberlas, pero no han abandonado todavía la naturaleza, a la que interrogan pacientemente a fin de que ella les enseñe el camino de la vida [...].

Se ha reprochado vivamente a los pintores nuevos sus preocupaciones geométricas. Sin embargo las figuras geométricas son lo esencial del dibujo., La geometría, ciencia que tiene por objeto el espacio, su medida y sus relaciones, ha sido en todas las épocas la regla esencial de la pintura[...].

Quiriendo alcanzar las proporciones de lo ideal, sin tener que limitarse a la humanidad, los pintores jóvenes nos ofrecen obras cada vez más cerebrales que sensuales. Ellos se alejan cada vez más del arte antiguo de las ilusiones ópticas y de las

proporciones locales para expresar la grandeza de las formas metafísicas. (Apollinaire 20-25).

Esta nueva pintura había eliminado la perspectiva tradicional por la múltiple y, aunque seguían cultivando los géneros clásicos como el bodegón, el paisaje o el retrato lo hicieron con un tratamiento del color donde el monocromatismo imperó, sobre todo, en la primera etapa. Al cubismo analítico o hermético donde la figuración se abstrajo le siguió el cubismo sintético que otorgó una apertura al propio lenguaje y sus materiales; obstruyendo su desarrollo la I Guerra Mundial que llevó a muchos de los pintores a la lucha armada. Así, Georges Braque, Fernand Léger, Metzinger, Gleizes, Villon y André Lhote vivieron el drama y la realidad de la Guerra. A su regreso pocos continuaron creando obras cubistas, sólo Juan Gris siguió trabajando el cubismo ortodoxo siempre con un tono mucho más austero provocado por la situación de la posguerra. Braque, igualmente, continuó creando en la tradición del cubismo sintético. Otros, en cambio, encauzaron su obra hacia la adopción de nuevas tendencias como el propio Picasso. Duchamp y Picabia lo harían hacia el dadaísmo o Piet Mondrian hacia la abstracción concluyendo el movimiento para el año de 1919.

Diego Rivera en París

Diego Rivera nació el 8 de diciembre de 1886 en la ciudad de Guanajuato, México, comenzando a pintar muy temprano quizás para compensar emocionalmente la pérdida de su hermano gemelo Carlos María. Amenazado de muerte por sus ideas políticas D. Diego Rivera decidió marchar con su familia a la ciudad de México en 1890 donde se instalaron en la Calle de Puente de Alvarado. El pequeño Diego continuó sus estudios y a la edad de 10 años comenzó a tomar clases nocturnas en la Academia de San Carlos debido en parte a que su padre se negaba a que tomara clases de arte prefiriendo que asistiera al Colegio Militar. Tres años después se inscribió a clases regulares siendo alumno de los maestros Santiago Rebull, Salomé Piña quien lo premió en 1901 por su trabajo en la clase de pintura figurativa o Antonio Fabrés a quien llegó fuertemente recomendado por Jesús F. Contreras (Coronel Rivera 37), llegando a ser para 1904 discípulo del pintor paisajista José María Velasco. Con 16 años decidió abandonar la Academia al sentirse inconforme con el sistema de enseñanza de pintura

que estaba sujeta a unos cánones de representación formal de corte realista. Comenzó su actividad como artista burgués desarrollando una obra de corte modernista que le otorgó gran éxito entre la élite porfiriana llegando a poseer su propio estudio para 1905 y colaborar para la misma época en periódicos de tiraje nacional como *El Mundo Ilustrado* donde llegó a colaborar con alguna portada. Desde el año de 1906 realizó varios intentos para conseguir una beca y marchar a Europa sin ningún éxito.

Tras una visita de su padre a Veracruz como parte de su labor como inspector del Departamento de Salubridad Pública y al haber azotado la ciudad una epidemia de fiebre amarilla, D. Diego decidió llevar a su hijo consigo y dejarlo en la ciudad de Xalapa. “Habilidosamente, el padre, al realizar una visita de carácter oficial para informar al gobernador respecto a la misión que se le había encomendado, le llevó a enseñar unas muestras de los dibujos del muchacho” (Wolfe 46). El gobernador, D. Teodoro Dehesa, aunque había sido formado en la estricta educación porfiriana, supo apreciar el talento en el joven artista y le otorgó una beca por parte de la entidad para continuar sus estudios en Europa. La ayuda le sería dada hasta el año de 1913 cuando tras la caída de Francisco I. Madero se anularon los recursos.

Diego Rivera, tras participar en la exposición anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes, embarcó en el vapor español *Alfonso XIII* rumbo a España. Llegó al Puerto de A Coruña el 2 de febrero de 1907 y se dirigió a la capital en tren para proseguir sus estudios en la Academia de San Fernando de Madrid siendo alumno del maestro Eduardo Chicharro (“Diego Rivera. Lo que” 51) y tomando clases de dibujo del natural en el Círculo de Bellas Artes y en el Museo del Prado. Sus obras, de corte realista, se vieron influidas por las ciudades que visitó en este período: Extremadura, Salamanca, Murcia y Ávila, sobre todo, donde sus paisajes le hicieron representar obras llenas de luz y contraste cromático. Obras que le valieron su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1908 y también en la Exposición Internacional Hispano Francesa realizada en la ciudad de Zaragoza en ese mismo año.

Diego Rivera se instaló en París en el año de 1909 en un pequeño estudio de la Avenue du Maine número 52 después de marchar a Londres con el excéntrico pintor catalán Miguel Viladrich donde asistieron a una huelga de estibadores que lo inspiraron a hacer un aguafuerte sobre el tema y a Bélgica en compañía de su amiga

María Blanchard para proseguir sus estudios paisajísticos de corte simbólico y del natural. En la ciudad de Brujas María le presentó a la pintora rusa Angelina Beloff de quien se enamoró al instante. En noviembre, Diego regresó a Paris para estudiar en la Academia con el maestro paisajista y colorista Victor Octave Guillonet y mostrar su obra en la exposición de la *Societè des Artistes Indépendants* donde compartió Salón junto a artistas como Matisse, Vlaminck, Metzinger, Bonnard, Deise y Signac. Durante el verano se retiró a la zona de Bretaña a pintar y bajo la influencia del pintor Puvis de Chavannes realizó *Cabeza de mujer bretona* o *Después de la tormenta*, obras de fuerte temática simbolista.

Rivera conoció los experimentos que, desde el año de 1909, realizó Robert Delaunay con la captación múltiple de los espacios a través de la cual el artista lograba esta representación a partir de fragmentos de la propia perspectiva tradicional. Estos experimentos introdujeron a Diego en el desarrollo de un lenguaje visual de vanguardia donde a través de un cambio de percepción se lograba representar nuevas y múltiples dimensiones en un cuadro. El acercamiento a los preceptos de Delaunay aunados a su contacto en 1912 con Humberto Boccioni y Carlo Carrá, exponentes del lenguaje futurista que habían organizado en Paris la exposición *Les peintres futuristes italiens* en la Galería Bernheim-Jeune, le hicieron adentrarse en el estudio de la perspectiva y las dimensiones espaciales con el ánimo de la nueva vanguardia. Bajo este influjo habría de pintar el *Retrato de Adolfo Best Maugard* con el que participó en el *Salon de Indépendants* de 1913 también conocido como *Joven en el balcón* donde mostraba el retrato del pintor mexicano que como un *dandy* se asomaba al balcón para ver el desarrollo maquinario de la ciudad que se dejaba advertir en la obra con una sensación de velocidad y violencia moderna como expresión de una sociedad progresista y tecnificada de la cual formaban también parte.

Con motivo de la celebración del primer Centenario de la Independencia mexicana en septiembre de 1910, Diego Rivera fue invitado a participar en los festejos con una exposición ("El domingo" 99). La muestra y el regreso a su país después del éxito cosechado en el "Salón de 1910" de Paris ("Ha llegado" 5) donde mostró obras de clara inspiración cézanniana y de la visita a sus amigos españoles supusieron un paréntesis en la realidad europea. La exposición abierta el 20 de noviembre y clausurada

el 20 de diciembre en la Escuela Nacional de Bellas Artes ("Diego Rivera. Exposición" 3-8) dio inicio el mismo día que las tropas de Francisco I. Madero entraron a la ciudad en lo que supuso el comienzo de la Revolución mexicana. Con todo, tuvo un gran éxito exponiendo obras como *La mujer de Alava* que había sido premiada en la Exposición Hispano-Francesa, *La Casona* o *La señora de los cacharros* que pertenecían al período de producción española dejándose advertir en ellas la huella de su maestro Eduardo Chicharro. Cuarenta y cinco fueron las obras, entre óleos, aguafuertes y dibujos mostrados cronológicamente para evidenciar la evolución pictórica del autor ("Diego Rivera y su" 63-64). Destacaron en la crítica del momento *Casa sobre el puente* y *Penumbra* considerados como las mejores muestras de su arte ("La exposición" 5), llegando a venderse por 4.000 pesos, cantidad realmente alta para la época ("Las exposiciones" 7), a la esposa del Presidente D. Porfirio Díaz, Dña. Carmen Romero Rubio de Díaz.



El Mundo Ilustrado, México, 17 de mayo de 1914.

Para el año de 1911 Diego Rivera era un pintor académico formado en el lenguaje del modernismo español, especialización que le valió la acogida y el auge de su obra en México a través de cuya venta pudo efectuar el regreso a París. Rivera tras este viaje a su México natal pudo advertir que el nivel de vida del cual gozaba la aristocracia mexicana del Porfiriato había llegado a su fin y con esto había llegado a su fin también

el claro mecenazgo que le otorgaron por años. Decidió entonces regresar a París y desarrollar las nuevas tendencias estéticas que desde antes de la Guerra se habían venido difundiendo haciendo advertir que la ciudad se convertiría en uno de los ejes fundamentales del arte para ese momento. Se instaló en Montparnasse y trabajó incansablemente en su estudio ubicado en la Rue Départ número 26. Realizó una estancia en España visitando Cataluña donde se dedicó a pintar los paisajes de Montserrat y el Montsagrát que expondría como parte de la obra puntillista presentada en el *Salon des Indépendants* de 1912. Partió después hacia la ciudad de Toledo donde se encontró al mexicano Ángel Zárraga con quien se adentró aún más en el estudio de las obras de El Greco realizando telas como *Los viejos* donde se advirtió esta influencia. En otoño, Angelina y Diego regresaron a París donde se encontraron con otros intelectuales del arte mexicano como Gerardo Murillo, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard o Enrique Freymann, amigos del pintor en su país.

La introducción de Diego Rivera al cubismo fue paulatina al explorar e introducirse en la pintura de El Greco donde el manejo de las proporciones y el tratamiento del espacio compositivo lo llevaron a desarrollar, sobre todo en sus paisajes, un lenguaje donde las formas comenzaron a revelarse de modo cúbico. De la ferviente y primera influencia de Zuloaga, Rivera transformó su práctica en una derivación de los modelos de El Greco y Cézanne donde predominaba en sus obras un fuerte discurso visual expresionista al cual sumó la composición multidimensional cubista (Favela 1999). Pero no fueron estas obras las que expondría en el *Salon d'Autome* ese año sino que participaría con el *Retrato de Hermenegilda Alsina* y *La samaritana*, obras que referían indiscutiblemente a la influencia de Zuloaga en su período español. Así como Diego, otros extranjeros afincados en París coquetearon con el lenguaje cubista tal y como Gino Severini quien produjo una serie de *papier colles* bajo los preceptos del cubismo hasta 1919; Serge Jastrebzoff-Férat, pintor ruso amigo de Apollinaire y Picasso que se unió al movimiento en 1913 y Henri Hayden, polaco, que llegó al lenguaje de modo tardío, en 1916, a través de Metzinger y Juan Gris.

Fue en enero de 1913 en la muestra colectiva del *Groupe Libre* en la Galería de Berheim Jeune & Cie. donde Diego Rivera expuso por vez primera seis obras de estilo cubista entre las que figuraron *Los viejos*. En el mes de marzo participó en la

exhibición de la *Societè des Artistes Indépendants* donde las obras allí expuestas le valieron gratas críticas dentro del movimiento, entre ellas *Toledo*, *Paisaje* y *Retrato de Adolfo Best Maugard*. De especial interés fue *La Joven del abanico* con la cual Rivera se acercaba formalmente al simultaneismo y al orfismo de Robert Delaunay. Pero el paso de Diego Rivera por el cubismo se había desarrollado por la influencia del movimiento en las tendencias artísticas parisinas, sin que llegase a conocer necesariamente a Pablo Picasso hasta

una mañana de 1914, en que Diego pintaba el doble retrato de los pintores japoneses Kawashima y Foujita, llegó a su estudio el pintor chileno Manuel Ortiz de Zárate con un mensaje de Picasso, a quien Diego aún no había tratado: “Me ha mandado decirte que si no vas a verlo, él vendrá a visitarte. Rivera enfiló de inmediato a saludar a Picasso en compañía de sus tres amigos. (Marnham 1998).

Así fue como el mexicano se dirigió al número 5 bis de la Rue Schoelcher con gran entusiasmo de conocer al español que reconoció en Rivera un gran talento de la pintura. Fue conocida la anécdota por la cual Picasso al haber visitado a Rivera en su taller y haber visto la obra terminada de *El guerrillero* o *Paisaje zapatista*, oda a la revolución mexicana que realizada en el año de 1915, se mostró muy interesado en la obra y se inspiró para realizar *Hombre apoyado sobre una mesa* que recordaría compositiva y formalmente a la obra de Rivera quien le recriminó el plagio. La obra representaba un gran sombrero, un rifle, el sarape de su amigo Martín Luis Guzmán, un cinturón y un guaje en medio del paisaje del valle de Anahuac. Elementos que conformaron el imaginario revolucionario mexicano y que hacían alusión a la lucha armada que, como en Europa, se estaba desarrollando en su país. Para el año de 1916 Picasso modificó la obra pero los registros fotográficos que permanecieron indicaron la gran similitud entre ambas. Angelina Beloff, años más tarde, revelaría la anécdota para explicar la verdadera ruptura de Diego con Picasso.

La primera exposición individual de Rivera en Europa coincidió con el inicio de la I Guerra Mundial. Fue desarrollada en la Galería de Berthe Weill ubicada en la Rue Victor Massé número 26 donde expuso 17 óleos pintados entre 1913 y 1914, 7 dibujos y acuarelas entre las que destacaron *El joven de la estilográfica* y *Retrato del*

pintor Adolfo Best Maugard; todas de inspiración cubista. A pesar de que la exhibición pasó inadvertida por la crítica y el nombre del artista fue mal escrito, la galerista invitaba a ver la exposición con las siguientes palabras:

Venid a ver al joven, al libre, al independiente, y encontraréis en sus trabajos, en medio de ilimitados desmaños, el primaveral encanto de la juventud; una carencia de deseo de agradar ¡que os agradará!. (Wolfe 76).

A pesar de este desencanto tuvo la oportunidad de exponer en otras ciudades europeas y americanas como Praga en 1914 donde la *Manés Union* presentó las obras de la Escuela de Paris por primera vez en la ciudad (Cooper 1971); Viena, Bruselas, Amsterdam, Madrid, Barcelona y, posteriormente, en Nueva York en 1916 gracias al contacto de su amigo Marius de Zayas (Wolfe 76), promotor del arte moderno en los Estados Unidos y comisionado por Alfred Stieglitz para seleccionar artistas e invitarlos a exponer en la Modern Gallery quien le ofreció la oportunidad de mostrar su obra junto a la de Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Francis Picabia y Georges Braque.

La noticia del inicio de la I Guerra Mundial le llegó estando en Mallorca, ciudad donde se instaló junto a su esposa y otros amigos huyendo, en parte, de las terribles condiciones de vida que se estaban desarrollando en Paris debido al conflicto. Rivera, alejado de los compromisos de la *bohème* parisina, comenzó a pintar los paisajes del Mediterráneo llenos de luz y de color incorporando en sus obras *papier colle*, aserrín y arena con los que dotar a sus imágenes de gran textura desafiando así la perspectiva bidimensional. Algunas de estas obras fueron expuestas y vendidas en la Galería de los hermanos Kuhn en Madrid y en la exposición de “Los pintores íntegros” que fue organizada por Ramón Gómez de la Serna en 1915 donde expuso *Plaza de toros en Madrid*, *Naturaleza muerta con damajuana* y *Retrato de Ramón Gómez de la Serna*. La integridad en el arte fue reclamada como manifiesto por los pintores de la vanguardia cubista frente a los convencionalismos franceses de los *marchands* de arte. Rivera apuntó, en este sentido, a que

se llamó 'Exposición de los íntegros', palabra que encontró Ramón y con la que quería significar que aquellos pintores querían expresar, no sólo una sección del espacio, sino el espacio íntegro; no sólo un aspecto del objeto, sino el objeto

íntegro. No sólo las imágenes ópticas, sino la existencia conceptual, cualitativa y cuantitativa de cosas y seres, incluyendo al artista con su posibilidad de movimiento alrededor de los seres y dentro de los paisajes y teniendo en cuenta no sólo qué veía, sentía y pensaba, sino lo que soñaba para llegar a un verdadero realismo íntegro. (Diego Rivera 24-25).

Cuando la estancia en Mallorca llegó a su fin Diego Rivera junto a su esposa, Angelina Beloff, marcharon a Barcelona junto al escultor ruso Jacques Lipchitz con quien se trasladarían a Madrid para finales del año de 1914. Allí, reunidos con sus amigos mexicanos como Jesús T. Acevedo, Ángel Zárraga, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, el español Ramón Gómez de la Serna o la sobrina de Germán Cueto, Marie Blanchard permanecieron hasta principios de 1915. Rivera, así, derivó su pintura hacia un cubismo expresionista donde el color y la luminosidad de los paisajes españoles se hizo patente y logró que sus representaciones cobrasen una mayor movilidad compositiva.

El regreso a París estuvo rodeado de una nebulosa de incertidumbre y miseria. La crisis económica no permitía la compra de obra y la falta de recursos hacía que les faltase lo básico para poder sobrevivir. La colonia artística estuvo en este momento más unida que nunca y se ayudaron los unos a los otros cuando alguno vendía alguna obra. Tampoco ayudó que durante los primeros años de la Guerra la producción cubista fue calificada de bolchevique por los modernistas franceses. Aún así, los pintores seguían produciendo arte que lograba circular en ese solitario mundo que la guerra había hecho de la Montparnasse artística. La obra se tornó, así, esotérica y los episodios y la cotidianeidad de la guerra desolaba las emociones y las conversaciones. Diego, a quien ridiculizaban llamando el “vaquero mexicano” por haber predicho la llegada de la Guerra seguía profetizando en torno a los motines de las fuerzas francesas y la posibilidad de una Revolución internacional, temas que compartía con exiliados políticos que iban llegando a París a medida que la Guerra avanzaba. Diego se sentía estimulado con la presencia de estos personajes (españoles, rusos, polacos) con quien podía discutir -cada vez más a menudo y en su lengua materna- los preceptos del arte como una herramienta para hacer la revolución y alfabetizar a las masas. Hecho que, para esa fecha, no dejó de ser anecdótico.

Diego Rivera sabía que gozaba de un lugar preeminente entre el grupo cubista de Montparnasse muy a pesar de que nunca fue un cubista ortodoxo y que pese a hacer obras de lenguaje cúbico siguió explorando las distorsiones manieristas de El Greco (Robinson 107). Los artistas que reconocieron en él un talento peculiar lo admiraron por sus aportaciones al movimiento. A través del uso de los colores vibrantes Rivera buscó provocar al espectador emociones, estados anímicos capaces de transformar sus sensaciones, de imbuirlos en estas composiciones rotativas que parecían estar en movimiento y girar de modo centrífugo hacia el centro de la obra provocando un cierto vértigo inconsciente. Tal fue el caso de la pintura *Naturaleza muerta española* que fue una de las obras que se expuso en la referida exposición “Los pintores íntegros”. La obra fue expuesta desde 1916 en la Modern Gallery mostrando un tratamiento presurrealista de la imagen cuyo cromatismo expresionista remitió a la búsqueda de un lenguaje pictórico puro por parte del pintor. Representó el primer bodegón dentro de una escena cubista donde todos los elementos parecían estar girando en torno a un vórtice compositivo que adentraba al espectador a la psicología del ambiente de una escena cotidiana, costumbrista que se sacó de contexto y se plasmó a través de la modernidad del lenguaje plástico. La composición tuvo un sentido envolvente donde parecía estar acariciando los sentidos del espectador quien podía advertir de modo igualitario todos y cada uno de los objetos representados en la obra, ordenados sinfónicamente en un tipo de pintura rotativa -como la había denominado el mismo Ramón Gómez de la Serna- que capturaba el ambiente y la psicología de la imagen en tanto que “provenía del sentir, del pensar y el desear y el soñar en la vigilia o en el sueño, es decir, de vivir íntegro del artista, era real y realista” (Diego Rivera 68).



Diego Rivera, *Naturaleza muerta española*, óleo sobre tela, 1915.
The National Gallery of Art, Washington.

Para el año de 1915 Diego Rivera había ya experimentado lo suficiente con el lenguaje cubista y comenzó a desencantarse. El movimiento se había llenado de justificaciones y teorías con las que no estaba del todo de acuerdo y de críticos como Léonce Rosenberg quien intentó ejercer un fuerte control moral sobre los artistas a través de sus escritos donde argumentaba que el cubismo era un tipo de arte de concepción y análisis mental carente de sentimientos, anécdotas o sentido. Así, el Cubismo retornaría hacia un arte imitativo de la naturaleza que remitiría a la antigua tradición platónica (Rosenberg 1920). En Diego Rivera desaprobó su realización de retratos y los elementos “exóticos” que referían a México. Estos roces llevaron a Rosenberg a despedir al mexicano y a dejarlo fuera de las exposiciones cubistas organizadas en la Galería de *L'Effort Moderne*. Rivera junto a artistas como André Lothe, más cercanos a los mandamientos cézannianos, propusieron un nuevo clasicismo derivado de la superación de los preceptos del lenguaje cubista llegando a desarrollarse exposiciones como la que hicieron de modo conjunto en la Galería Eugène Blot en 1918 donde participó Rivera con André Lothe, André Favory, Eugène, Paul Cornet y Gabriel Fournier que fueron un éxito para la crítica (Le Carnet 7).

El año de 1918 fue un año muy cruento para la sociedad parisina. La hambruna, la guerra y el frío cobró muchas vidas, entre ellas la del pequeño Diego, hijo

de Angelina y Diego. Wolfe apuntó a que la situación era en verdad extrema pues “no podía conseguirse combustible; tampoco leche y a veces ningún alimento. El agua congelada en las cañerías las reventaba, el sistema municipal de bombeo se interrumpió por la falta de carbón para mantener las máquinas en funcionamiento [...]. Más que nunca la guerra se convirtió en una obsesión” (Wolfe 93). Los artistas que permanecían en la ciudad fueron sufriendo las devastaciones de un modo u otro. De esta forma, Georges Braque participó en la lucha recibiendo la Legión de Honor por su servicio a la patria, Guillaume Apollinaire fue herido mientras escribía una poesía sobre la cureña de un cañón debiéndosele practicar una trepanación sin contar aquellos artistas que nunca regresaron del frente. El *Salon d'Automne* fue reabierto en 1919 con una nota que decía:

El *Comité de l'Entr-aide Artistique Francaise* corona su labor durante la guerra organizando en el Grand Palais una exposición de los artistas que murieron por su patria. Una elocuentísima lista de quinientos sesenta nombres nos permite medir, en toda su magnitud, el número de vidas juveniles arrasadas por la tormenta. A pesar de los esfuerzos hechos por el Comité, no se pudo representar aquí la totalidad de esos valientes. (La fabulosa 93).

Para Rivera la Guerra fue un acto inconcebible, una locura. Manteniendo siempre la fe en el ser humano pensó que no tardaría en llegar una solución que pusiese fin a ese estado de pobreza y desesperación. Se encerró de esa forma en la producción del arte que evadiera de alguna forma los horrores de la Guerra y ensimismado en la experimentación cubista Rivera llegó a realizar un instrumento de medición que consistía en una máquina de celuloide -denominada por él mismo como la *chose*- que le permitía proyectar composiciones geométricas que representaban lo que para él era la “cuarta dimensión”. Pero Rivera comenzó a alejarse del movimiento durante el último año de la Guerra en parte debido a las recriminaciones y burlas de los otros artistas que lo tachaban de “exótico” y en parte debido a los cuestionamientos cada vez más agresivos por parte del crítico Pierre Reverdy con quien tuvo un altercado tras el banquete ofrecido por Rosenberg en Lapérouse donde los asistentes fueron invitados a continuar la velada al apartamento de André Lothe. Allí, el poeta Pierre Reverdy profirió un discurso peyorativo sobre los pintores cubistas del cual Rivera al sentirse ofendido -en mucho como consecuencia de los ataques recibidos por mucho tiempo

hacia su obra- le asestó una bofetada. A pesar de que Diego arrepentido se disculpó y ofreció la mano a Reverdy, el francés ofendido se negó a estrecharla. Su situación nunca fue la misma durante su estancia en París y este episodio conocido como *L’Affaire Rivera* hizo que su salida del grupo cubista fuese inmediata. De la misma forma, una vez que su hijo murió, Rivera insatisfecho con su matrimonio y con las limitaciones formales del cubismo estipulado en torno a las figuras de Picasso y Braque comenzó a estudiar la obra de otros artistas franceses encontrando en Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir y Paul Gauguin el equilibrio estructural y la síntesis de color y expresión necesarias para revitalizar su obra en una búsqueda de configurar un lenguaje propio que duró hasta 1920. En esta etapa pintó *Paisaje de Fontaney* donde el tratamiento del color y la composición remitió al universo cezanniano. Sin embargo, el crítico Gustave Coquiot advirtió:

Rivera: Dos pinturas por M. Diego Rivera: *La Jeune Fille aux artichauts* y *La Jeune Fille a l’éventail...* Estas dos pinturas, en armonía gris, rosa y verde, poseen un bello sentido decorativo. Parecen dos frescos (observación ésta interesante tratándose de obras primerizas y poseen toda la austeridad y atractivo de los frescos. (Wolfe 75).

Para cuando terminó la Guerra “Europa bailaba en las calles. La gente se abrazaba y besaba sin conocerse. El mundo se vio envuelto en un carnaval de locura sin precedente. La vida, triunfante sobre la muerte, hizo erupción en una orgía. Sobre la tierra achicharrada por la pólvora de las campanas del armisticio evocaban una alegre fiesta, parte acción de gracias y parte aquelarre” (Wolfe 96).

El regreso a México

En el año de 1919 se produjo el contacto de Rivera con otro artista mexicano afincado en España: David Alfaro Siqueiros, con quien se aproximó hacia el debate sobre la necesidad de transformar el arte mexicano mediante la creación de un lenguaje artístico nacional y popular. Aunque proseguía con su obra de influjo en Cézanne y Renoir y seguía activo exponiendo en las distintas galerías parisinas comenzó a interesarse en la creación de un arte nacional buscando un clasicismo propio en América. Fundamental fue los *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y*

escultores de la nueva generación americana escrito por Siqueiros y publicado en Barcelona en la revista *Vida americana* durante el mes de mayo de 1921 (Siqueiros 1921). A través de este escrito se proponía bajo el lema de “No hay más ruta que la nuestra” volver la mirada hacia México y su clasicismo prehispánico como base para la creación y el saneamiento de los vetustos lenguajes académicos heredados de Europa que nada tenían ya que aportar a la realidad mexicana. La sincronicidad determinada en la figura de José Vasconcelos hizo descansar el proyecto a nivel institucional en la Secretaría de Educación Pública convertida en comitente de la tarea. Ya desde 1910 Gerardo Murillo (el Dr. Atl) líder de la Sociedad de Pintores y Escultores Mexicanos había realizado una petición al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Licenciado D. Justo Sierra para poder realizar una decoración mural en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria bajo el tema de “La evolución humana” pero el estallido de la Revolución Mexicana y más tarde la Guerra hicieron que el proyecto quedase aparcado en la institución. José Vasconcelos, así, en 1921, en posesión de su cargo retomó el proyecto pues consideraba que tenía “la capacidad de incidir sobre la transformación política del país” (Rodríguez 245).

Fue en 1921 tras una corta estancia en Italia cuando regresó a México bajo el mandato del Secretario quien comisionó a Rivera (que le había pedido la cantidad de 20.000 pesos en calidad de remuneración por la comisión que se le confirió en relacionar la Escuela Nacional de Bellas Artes con otras instituciones semejantes en Francia) para que comenzase a pintar el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria en el centro de la Ciudad de México y agrupase a los intelectuales y artistas que conformarían la Escuela Nacional de Pintura. Los obreros del arte, aglutinados en un sindicato “encontraron [así la forma de] romper la imagen del artista individual. No se trataba de un equipo sino de un organismo colectivo donde desaparecía el “artista” para dar lugar al trabajador del arte” (Lazcano 63). A esta empresa se sumaron los esfuerzos de David Alfaro Siqueiros quien llegó en el mes de septiembre de 1922, para “decorar” los muros de los edificios públicos donde desarrollarían las bases de una nueva pintura antiimperialista, popular y nacionalista (de corte latinoamericanista) para un nuevo estado que necesitaría de un nuevo discurso en imágenes.

Conclusiones finales

El desarrollo de las vanguardias durante las primeras décadas del siglo XX respondió a un período de cambio marcado por el desarrollo de las guerras en Europa. La búsqueda de nuevas realidades, de desestructurar las existentes y vivir en el universo onírico, de regresar a la inocencia infantil fueron búsquedas persistentes de muchos de los lenguajes que se sucedían de modo efervescente, uno tras otro, a través de desastres, ruinas y conflictos armados. Los distintos movimientos considerados por algunos críticos como una moda del momento, supusieron una ruptura para el arte moderno el cual vio abierto el camino hacia la abstracción y otras búsquedas artísticas. El cubismo y el surrealismo fueron, a la postre, los movimientos con más relevancia sabiendo que muchos de los artistas de la época fluctuaron entre una vanguardia y otra en el período de búsqueda y creación de un lenguaje propio y personal. Diego Rivera, por su parte, hizo del lenguaje cubista y de la estética de la guerra sólo una excusa para indagar en un proceso de búsqueda cromática y belleza formal sin ser líder ni discípulo del movimiento. Otros artistas, en cambio, reaccionaron de modo inmediato a los acontecimientos que se estaban desarrollando ofreciéndose en algunos casos como voluntarios para acudir al conflicto y “solucionarlo”. Tal fue el caso de Fernand Léger como camillero, André Derain que optó por su colaboración en el ejército de artillería o Georges Braque quien participó en los combates del otoño-invierno de 1914. Se podría decir, entonces que las vanguardias francesas quedaron “alteradas” (Francastel 286) después de la guerra por los extranjeros y estos mismos de igual forma cambiaron sus premisas y modos de ver y por ende concebir el arte al haber atravesado y experimentado la guerra en Paris.

Rivera, a su regreso a México desarrolló una nueva vanguardia que, popular y nacionalista, dio soporte a todo el imaginario nacional sobre el cual se asentó el Estado nuevo que había institucionalizado la Revolución. Fue Rivera quien, a través del pincel, logró pintar la Historia, dar la Historia a todos los mexicanos que -analfabetos e indígenas en su casta más popular- recurrieron a los frescos como herramienta de educación en escuelas y medios públicos. En 1910 “Rivera no [era] una esperanza del arte sino una realidad que, en Europa, supo dar honor a su patria” (“La exposición” 5). A su regreso en 1920 Rivera fue más bien el centro de las esperanzas del



nuevo artista que, comprometido con el arte social y el proletariado de su país crearía un nuevo arte al que todos tendrían acceso: el muralismo mexicano que constituyó el primer movimiento de vanguardia artística en México (Guadarrama 23-43).

© **Ma. De las Nieves Rodríguez y Méndez**

- Apollinaire, Guillaume. *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1964. Cooper, Douglas. *The cubist epoch*. New York: Phaidon, 1971.
- Coronel Rivera, Juan. "Diego Rivera: His years of growth and learning". En: *Diego Rivera. Art and Revolution*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1999.
- "Diego Rivera. Exposición en San Carlos". *Revista Savia Moderna* (1911).
- "Diego Rivera. Lo que dice la prensa extranjera. Exposición en el estudio de Chicharro". *Revista Savia Moderna México* (1910).
- Diego Rivera y el cubismo. Memoria y vanguardia*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004.
- "Diego Rivera y su próxima exposición en San Carlos. Catálogo". *Revista Moderna de México*. (1910).
- "El domingo se abre la exposición de Diego Rivera". *El Imparcial* (1910).
- Favela, Ramón. "Diego Rivera's entry into Cubism: The problem of El Greco and Cézanne". En: *Diego Rivera. Art and Revolution*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1999.
- Francastel, Pierre. *Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico, del Renacimiento al Cubismo*. Buenos Aires: Emecé.
- Guadarrama Peña, Guillermina. "Los pioneros del muralismo: la vanguardia". En: *Pioneros del muralismo. La vanguardia*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010. 23-43.
- "Ha llegado a México el pintor Diego Rivera". *Revista de Revistas* (1910).
- "La exposición Rivera". *Revista de Revistas México* (1910).
- Le Carnet de la Semaine* 191 (1919).
- "Las exposiciones de Diego Rivera y Zárraga". *El Tiempo* (1910).
- Lazcano R., Ana Cecilia. "Siqueiros, promotor de agrupaciones". En: *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de

Investigación, 2000.

Marnham, Patrick. *Dreaming with his eyes open: The life of Diego Rivera*. New York: Knorpf, 1998.

Pioneros del muralismo. La vanguardia. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.

Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, 2000.

Robinson, William H. "Cubists Heresies: Diego Rivera and the Parisian Avant-Garde, 1913-1917". En: *Diego Rivera. Art and Revolution*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1999.

Rodríguez y Méndez, María de las Nieves. "Arte y poder en la Revolución Mexicana". En: ALTENBERG, Tilmann (ed.). *Imagining the Mexican Revolution. Versions and Visions in Literature and Visual Culture*. Londres: Cambridge Scholars Publishing, 2003.

Rosenberg, Léonce. *Cubisme et tradition*. Paris: L'Effort Moderne, 1920.

Siqueiros, David Alfaro. "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana". *Vida americana* (1921).

Wolfe, Bertram D. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Editorial Diana, 1986.