

Iconografía de una celotipia

Héctor Pérez-Rincón



Diego Rivera, Sueño de un domingo en la tarde en La Alameda, 1947

Los celos, pasión pequeñoburguesa, no sólo pueden hacer que un poeta de *implacable lucidez* escriba cartas de amor de una insospechada chabacanería y descienda de su luminosa inteligencia que embelesaba a sus oyentes, a la rupestresensibilidad de una *midinette*,¹ también pueden lograr que en la sólida cabeza de un sedicente ogro (en realidad *animula blandula*) anide un día la desconfianza que corroe y ciega. El psicoanalista Daniel Lagache describió en su obra *La Jalousie amoureuse* (que es por cierto una tesis de doctorado en Letras) que hay un continuo que va desde la preocupación ansiosa de los simples celos infundados al delirio de celos, verdadera psicosis pasional.² Aunque los psicopatólogos consideraran que no siempre es fácil decidir cuándo los celos se tornan patológicos, aceptan que cuando el sentimiento de infidelidad se manifiesta por una firme convicción interna,

cuando no hay posibilidad de corrección por el razonamiento y la experiencia, puede adquirir el carácter de una estructura interpretativa delirante de tipo paranoide. Pero ésta no siempre abarca todo el campo de la conciencia y puede entonces evolucionar como psicosis “en sector”, como elaboración enquistada, o bien de manera intermitente, manifestándose sólo en situaciones de desequilibrio emocional, sin perturbar nunca la organización de la personalidad global o generar trastornos de conducta. *Quisquis amat*, como bien dice Ovidio, si alcanza realmente el nivel de la *mania erotica*, sufre en algún momento la dolorosa experiencia que lo coloca en un estado de patología aguda, las más de las veces fugaz. Más peligrosas son, empero, aquellas otras elaboraciones de la sospecha que se cocinan lentamente, en silencio, soterradas, *ad minima*. Su eclosión puede a veces ser funesta.

La celotipia puede convertirse entonces en un ejemplo de *La frágil ciencia del acto*. En este caso no dentro del texto literario o el síntoma del poeta, sino desde la superficie del lienzo pintado por el otro personaje protagonista de esa novela en la que

toma su cimiento la inagotable disciplina cuestológica.

Me refiero por supuesto al *Retrato de Ruth Rivera* (óleo sobre tela, 198 × 10.5 centímetros), pintado en 1949, a sus veintidós años, once después del más célebre de Lupe Marín. La posición que adopta la modelo es aquí muy diferente de la de otros numerosos ejemplos de la serie de retratos de Diego Rivera. El cuerpo, de espaldas, permite un luminoso juego de pliegues y drapado, en tanto que la cabeza, de tres cuartos, se refleja sobre la brillante superficie de un espejo redondo al cual Ruth abraza, colocado sobre un caballete. El intenso amarillo sobre el que se contempla el perfil reflejado contrasta con el grisáceo fondo de la habitación, como si el pintor quisiera destacar, más que a su modelo, a la cabeza especular que ocupa el centro del óleo.

Los rasgos faciales de su hija menor han sufrido aquí una cierta estilización para volverlos más “dieguinos”, más acordes con el estereotipo mayoide del que tanto abusó Rivera. Más fidedignos al original son los dos rostros de Ruth que aparecen en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* el primero corresponde a

¹ Héctor Pérez-Rincón, “Jorge Cuesta / Lupe Marín. Correspondencia”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, nota 194, febrero de 1987, pp. 5-9.

² Daniel Lagache, *La Jalousie Amoureuse*, París, 1947.

una de las figuras situadas en la parte media de la composición. Ruth sirve de modelo para el personaje de Lucecita Díaz, hija de don Porfirio y su primera esposa, Delfina Ortega (que toma allí del brazo al personaje de Carmen Romero Rubio, con los rasgos de Guadalupe Rivera Marín); en el segundo aparece con su verdadera identidad, a la derecha del espectador de esa obra tumultuaria, nuevamente junto a su hermana mayor y a su madre. Aquí el rostro guarda más similitud con los otros tres espléndidos retratos contemporáneos elaborados en el lapso de diez años: el de Raúl Anguiano (1944), el de Roberto Montenegro y el de Antonio Peláez (1952).

En el *Retrato de Ruth Rivera* el espejo ocupa una situación muy diferente a la que se observa en otros dos en los que el pintor incluyó uno. En el *Retrato de la señora Soledad Weinberg*, de 1955, y en el *Retrato de Silvia Pinal*, de 1956, el espejo está ahí sólo para mostrar la espalda de ambas modelos.³ El círculo de azogue que hoy analizamos, por el contrario, parece convertirse en el ejemplo perfecto de la definición de Le Clézio: “En el pozo liso del espejo, se encuentra el reino de la inteligencia adversa” (*L’extase matérielle*). En efecto, una cuidadosa comparación de los rasgos de ambos rostros permite comprobar las diferencias que escaparían a una mirada superficial. De manera muy sutil el rostro reflejado escapa a las leyes rigurosas de la óptica y de la física enantiométrica. La frente “huída”, el peinado, se corresponden; no así el mentón, la mejilla, el ojo, la nariz y la boca. La fisonomía reflejada evoca más bien una versión delicada de esa otra cabeza en la que Rivera acentuó los rasgos negroides al ofrecerla como el Bautista sobre un plato que sostiene una Salomé bicéfala, en el dibujo de la portada de *La Única*. Esta estrategia especular



Diego Rivera, *Retrato de Lupe Marín*, 1938

introduce una vez más la ambigüedad y el misterio en el arte pictórico.⁴ Como en otros ejemplos muy estudiados, el artista obliga al espectador a buscar nuevas interpretaciones y significados. En este caso le

hace partícipe de una sospecha hasta entonces secreta: la duda de su paternidad. ¿Cómo entender ese contenido celotípico en un creador en quien jamás se descubrió patología mental alguna (a menos que consideráramos como tal su famosa “mitomanía” perfectamente consciente y voluntaria)? ¿No es esta confesión apenas disfrazada una

³ Diego Rivera, *Catálogo General de Obra de Cáballe*, INBA-CONACULTA, México, 1989.

⁴ J. Miller, *On Reflection*, National Gallery Publications Ltd., Londres, 1998.

¿Cómo entender ese contenido celotípico en un creador en quien jamás se descubrió patología mental alguna?



Diego Rivera, *Retrato de Ruth Rivera*, 1949

agresión de mal gusto a Ruth y a su madre, y a sí propio? El hecho no deja de recordar al cuento del marido pueblerino que al encontrar un hombre en su habitación lo amenazó: —¡Te voy a sacar a la vergüenza! —, y cargándolo lo condujo desnudo por el pueblo gritando: —¡Vean todos, aquí traigo al amante de mi mujer!

Ahora bien, ¿qué datos, qué índices se pueden evocar para intentar entender el proceso de la elaboración de esta sospecha? Ruth Rivera nace en 1927, el año del divorcio de sus padres, el año en el que el pintor viaja a Europa. A fines de ese año Cuesta conoce a Lupe Marín con quien se casará en agosto del año siguiente, a su regreso de París.⁵ Sobre ese momento Novo expresa la doble versión de su lengua viperina. En los conocidos versos de “La Diegada”, de una malignidad sorprendente, escribe:

Marchose a Rusia
el genio pintoresco

⁵ L. Panabière, *Itinerario de una Disidencia, Jorge Cuesta (1903-1942)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

a sus hijas dejando,
si hijas llamar podría
a quienes son grotesco engendro
de hipopótamo y arpía.

Pero en la celebración de los setenta años del pintor, escribe:

¡Qué orgullo haber convivido su tiempo!
(...) Y haber
entonces advenido al privilegio de su intimidad, cuando
en Mixcalco 12 nació la Picos, y luego la Chapo, en el
hogar más mexicano que pueda concebirse.⁶

No es creíble que las alusiones quevedescas de esa serie satírica que seguramente corrían de boca en boca antes de publicarse, hubieran bastado para convertirse en la materia prima para la elaboración del tema de la desconfianza hasta el grado de traducirse sobre el lienzo, a no ser que se apoyaran en temas maledicentes que estaban en el aire y que, por otro lado, estarían más en relación con el tercer matrimonio que con el segundo. No obstante, el descubrimiento de la ambigüedad especular del *Retrato de Ruth Rivera* obliga al espectador a recordar esa cruel acusación repetitiva:

Dispón el viaje ya, la lluvia empieza,
tórnese tu agrarismo agricultura,
que ya puedes arar con tu cabeza.

O bien aquella en la que “*el berrendo del muro decorado*” trae “*vendada la mano que antes sólo tuviera vendida*” porque al querer espantar a un insecto en su frente “*se empuñó la mano*”...

Los acontecimientos revividos celotípicamente debieron entonces manipularse en la reconstrucción mental del pintor para poder coincidir con la verosimilitud cronológica. Hay un paso que debe darse en la elaboración del celoso que va desde la duda connatural al hecho mismo de la paternidad hasta la certeza de la convicción, la que se desliza tarde o temprano en la palabra o en la actitud o en la composición. En contadas

⁶ E. García Barragán, Schneider, LM: *Diego Rivera y los Escritores Mexicanos*, Antología Tributaria, UNAM, México, 1986, p. 145.

ocasiones puede el psicopatólogo aprehenderlo. Ahora bien, toda la vida, hasta donde se sabe, fue Rivera un padre amoroso. En especial recordo un rasgo de devoción paterna: al llegar a México de su último viaje a Rusia, ya muy enfermo y fatigado, Diego acudió durante largas y fastidiosas horas a la delegación de policía para acompañar a Ruth quien en su prisa por llegar al aeropuerto había atropellado a un menor. Ya habían pasado ocho años del momento del retrato..., tal vez la vivencia del cuarenta y nueve ya se había disuelto. Como quiera que haya sido, Rivera brindó a los cuestólogos una nueva faceta del personaje: la de un Cuesta involuntario agente delirógeno ¡siete años después de su muerte! El porqué su atractiva personalidad fue experimentada de alguna manera como amenazante para ese connotado *homme à femmes* es un tema para futuras elucubraciones.

Ahora bien, toda pretensión de interpretación del *Retrato de Ruth Rivera* se enfrenta con una dificultad mayor que planteó el propio Jorge Cuesta, firme en su convicción de que *el arte es ante todo el arte de mentir*.

No es un pintor como Rivera quien ignora que cuando se trata de que el arte valga por su sinceridad es cuando hay de por medio evidentemente una simulación artística.⁷

¿Simulación o proyección celotípica? He ahí el dilema. (Tal vez, en un registro menos dramático, en ese cuadro Rivera sólo quiso fastidiar en ese momento a su turbulenta ex esposa.) ¿Qué ocurrió en realidad? Nunca lo sabremos. Empero, el mecanismo sutil de la estructuración delirante interpretativase organiza, en lo inasible de su condición crediticia, en completa independencia de la realidad que le dio supuesto origen, pues como decía el agudo y mordaz Gaëtan Gatian de Clérambault (el “único maestro de psiquiatría de Lacan”):

Pluguiera a Dios que bastara con ser cornudo para dejar de ser delirante.⁸ [U]

⁷ *Ibidem*, p.53.

⁸ Gaëtan Gatian de Clérambault, *Oeuvre Psychiatrique*, Presses Universitaires de France, París, 1942.