



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Un retrato cubista de Diego Rivera

TESIS QUE PARA OBTNER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA:

ESTEBAN KING ÁLVAREZ

ASESOR: RENATO GONZÁLEZ MELLO

DISTRITO FEDERAL, 2009.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice.

Introducción

1. El cubismo

1.1 La vanguardia y el arte mexicano

1.2 Diego Rivera y el cubismo

1.3 Diego Rivera y Jesús T. Acevedo

2. Los retratos cubistas

2.1 En torno a la noción de retrato

2.2 Diego Rivera y la cuarta Dimensión

2.3 Los retratos cubistas de Diego Rivera

3. La obra

3.1 El arquitecto

3.2 La obra dentro la producción general de retratos cubistas

3.3 La salida del cubismo

Conclusiones

Bibliografía



Diego Rivera, *El arquitecto*, 1915, óleo sobre tela, 142 x 115 cm.

Colección Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil.

Introducción

Este trabajo ofrece una interpretación de *El Arquitecto*, retrato de Jesús T. Acevedo que elaboró Diego Rivera dentro su etapa cubista. Mi interés por el cuadro y por este periodo de la producción plástica del pintor tiene múltiples orígenes. En primer lugar, he de señalar que mi acercamiento a la tela se produjo durante el curso de “Arte Moderno en México”, impartido por el Dr. Renato González Mello en el Museo de Arte Carrillo Gil durante el semestre escolar 2008-2, en donde tuvimos la oportunidad de elaborar fichas de sala para obras de la colección permanente de dicha institución.

Después de incursionar en el cubismo riveriano, me encontré con diversas posibilidades de acercamiento al tema que no habían sido trabajadas todavía, lo que me impulsó a adentrarme más en éste y a proseguir con mis investigaciones. En este punto, descubrí que no se había generado trabajo alguno de interpretación sobre el cuadro en cuestión, pues la vasta literatura que encontré se limitaba a señalar tan sólo los aspectos biográficos del personaje, sin preocuparse demasiado por lo que se podía *ver* en la tela. En mi tesis he intentado suplir esta carencia.

Yo propongo una lectura en la que este retrato puede ser entendido como una reflexión de Rivera sobre las analogías que existen entre el trabajo de un pintor y un arquitecto. Sin embargo, no es mi intención demostrar que esta es la única interpretación posible, por lo que la presento a manera de hipótesis.

Para llevar a cabo lo anterior, he dividido esta tesis en tres capítulos. En el primero, de naturaleza más bien general, me ocupo de dar una introducción sobre la vanguardia y el arte mexicano, así como de la inserción de Rivera en estos movimientos. Para ello, realizo un examen –a modo de estado de la cuestión– sobre los dos escritos fundamentales para entender el cubismo riveriano. Por último, me refiero al modelo del retrato que aquí nos

ocupa, esto con el fin de generar un marco de referencia para la interpretación posterior de la obra.

Dado que el cuadro que utilizo es un “retrato”, comienzo el segundo capítulo con un acercamiento general al significado de este concepto. Después, me centro en la visión particular de Rivera sobre los retratos, lo que me lleva a indagar las ideas generales que el artista se había formado sobre la pintura cubista.

En el capítulo final propongo una interpretación sobre la tela y ubico su significado dentro de la producción más amplia de retratos cubistas de este pintor. Por último, dedico una pequeña sección a la ruptura de Rivera con los círculos de vanguardia, lo que me sirve para señalar algunas de las futuras vías de investigación que se pueden desarrollar en este tema.

1. El cubismo

1.1 La vanguardia y el arte mexicano

El vocablo vanguardia es sumamente complicado, no sólo por la dificultad de comprenderlo en términos de los movimientos que se gestaron y protagonizaron buena parte de la primera mitad del siglo XX, sino por su difícil relación con el concepto más amplio de arte moderno y con el arte mexicano en particular.

Los historiadores y teóricos del tema generalmente concuerdan en que el término de *avant-garde* comenzó a utilizarse activamente a mediados del siglo XIX entre los círculos utopistas franceses que imaginaban nuevas formas de vida y organización social. Poco después, la idea del cambio radical, de la ruptura con el pasado y de la invención de un futuro mejor fue trasladada del ámbito político y social al de las artes: no pertenecía, pues, tan sólo al discurso político radical, sino al de la experimentación en el arte y la poesía.¹

En los inicios del siglo XX, el término se utilizó como sinónimo de las nuevas y osadas formas de producción cultural; de una manera somera y generalizada, se podría aceptar que en este momento vanguardia alude, en palabras de Olivier Debrouse, a la “escalada polarizada de tendencias”² en donde los artistas buscaban, con una violencia y agresividad sin precedente, la novedad y la renovación constante. El problema de esta definición, en parte válida, es que abunda en clichés y dificulta su comprensión y discusión.³

En realidad, lo que parece unificar esta noción es la idea de que la transformación del arte y de la vida deben ir a la par necesariamente, razón por la cual los movimientos de

¹ Cfr. Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p 13.

² Olivier Debrouse, “Sueños de modernidad”, en: *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte, 1991, p. 27-41, p. 29.

³ Cfr. Susan Suleiman, “The Idea of The Avant-Garde”, en: *The Columbia History of French Thought*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 162.

vanguardia nacían con programas establecidos, declaraciones y manifiestos teóricos que antecedian a la práctica artística. El mismo Debroyse señala que en esta perspectiva:

Fueron auténticas vanguardias el futurismo (manifiesto de 1910), el expresionismo (*De lo espiritual en el arte* de Vasili Kandinsky, 1910) y la conformación de los frentes de batalla de Die Blaue Reiter y Der Sturm, Dadá (manifiesto de Zurich, 1917), el suprematismo Ruso (declaración de Malevich *Del cubismo al Suprematismo*), el vorticismismo inglés, el sincronismo estadounidense y finalmente el surrealismo (*Primer manifiesto...* 1924).⁴

El cubismo, en cambio, no buscaba ni la revolución en el ámbito de la esfera vital, ni fue teorizado antes de ser puesto en práctica, por lo que hay quienes opinan que no se puede rotular estrictamente como una vanguardia, sino más bien como un “experimento puramente formal”.⁵

Diego Rivera formó parte del movimiento cubista en la segunda década del siglo XX y se convirtió, después, en uno de los Tres Grandes de la pintura mural mexicana. Este movimiento, conocido después como la Escuela Mexicana de Pintura, suscitó una discusión que generó un cierto “malestar” –que persiste actualmente aunque en mucho menor medida– dentro de la historia del arte mexicano, a saber: la relación entre vanguardia, arte moderno y arte nacional. En algún momento, la solución que se dio para resolver este problema se planteó en términos de una tensión entre objeto tradicional y forma vanguardista.⁶ Sin embargo, la discusión es más complicada, pues depende de las nociones de arte moderno y vanguardia que se elijan para poner en juego.

Según Andreas Huyssen es posible asegurar que los proyectos vanguardistas europeos fallaron en su cometido, por lo que denomina, siguiendo a Peter Bürger, “vanguardias históricas” (por su delimitación temporal) a aquellos movimientos cuyo fin

⁴ *Op. cit.*, p. 29.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* p. 31.

último era eliminar la brecha entre el arte y la vida.⁷ En Estados Unidos el fenómeno artístico se dio de manera distinta: el *modernism* no buscaba la vinculación entre vida y arte, sino que promovía por el contrario la idea del arte por el arte, elevándolo a una esfera separada de la realidad y que tomaba como modelo el expresionismo abstracto. En este contexto, Rita Eder asegura que:

Así, el modernismo que expulsó del reino del arte moderno al muralismo, es aquel arte que se aleja de la cultura popular, de las masas, y que pretende asimilarse al término de vanguardia. Si alguna afinidad comparte el muralismo con algunas de estas categorías conceptuales del arte moderno es con las vanguardias históricas que intentaban no sólo ser movimientos pictóricos, sino movimientos culturales capaces (por lo menos a ello aspiraban) de modificar la sensibilidad colectiva y de influir en una vida más plenamente determinada por la creatividad. De ahí que los pintores mexicanos originaran una tradición visual que asimilase justamente la suya. Más allá de la invención de una nueva pintura de historia y de un nuevo clasicismo, el muralismo mexicano contribuyó a la conceptualización de lo que podría ser la tradición de los mexicanos, e hizo su propia ficción de los mexicanos desde su circunstancia histórica sobre lo que creía que ahí había estado siempre.⁸

Según la misma autora, el hecho de que el realismo de entreguerras suela asociarse al fascismo, el nazismo y el estalinismo, hace más complejo todavía más la relación entre muralismo mexicano y arte moderno.

Ante estos planteamientos, resulta significativa la caracterización que hace Manuel Maples Arce –cabeza intelectual del movimiento estridentista– de Diego Rivera en 1921, pues se refiere al pintor como el “único gran y verdadero cubista”, primer muralista y

⁷ “La vanguardia histórica no es sólo una cosa del pasado, sino que resulta inútil intentar revivirla. Sus innovaciones técnicas y artísticas han sido cooptadas y absorbidas por la cultura occidental de los medios masivos en todas sus manifestaciones: desde las películas de Hollywood, la televisión, la publicidad, el diseño y la arquitectura hasta la estetización de la tecnología y la estética de los bienes de consumo. El lugar legítimo que alguna vez llegó a ocupar la vanguardia y su esperanza utópica de una cultura de masas emancipadora bajo el socialismo, ha sido desfasada por el surgimiento de una cultura de masas mediatizada con industrias e instituciones propias que la soportan”. Andreas Huyssen, *Op. cit.* p. 18.

⁸ “El muralismo mexicano: modernismo y modernidad”, en: *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, p. 67-81.

eminente vanguardista.⁹ Desde entonces, la producción plástica de Rivera ha conformado un amplio capítulo en el debate sobre la relación entre la vanguardia y el arte mexicano, el cual tiene resonancia todavía en publicaciones recientes.¹⁰

No es mi propósito resolver en este trabajo las preguntas principales de la discusión que se presentó anteriormente (“¿Forma el mural parte de la modernidad artística? ¿Puede considerarse un desprendimiento del paradigma de vanguardia europeo?”).¹¹ Lo que sí considero pertinente es poner énfasis en que el periodo cubista de Rivera es necesario para comprender su carrera artística posterior, ya que en esos años asimila y desarrolla un lenguaje plástico que le permitirá desenvolverse con soltura y de una manera propia en su trabajo como muralista.

1.2 Diego Rivera y el cubismo

El cubismo, nacido en Francia a principios del siglo XX, buscaba la completa renovación de la concepción del espacio y de la perspectiva. Desde muy temprano, la historiografía del arte y los propios pintores señalaron que el gran precursor de esta corriente había sido Cézanne, cuyas inquietudes se centraban en la relación de los objetos y las formas dentro del espacio del plano pictórico. Estas meditaciones y sus experimentos sobre la tela lo llevaron a una nueva concepción contraria por completo a la perspectiva renacentista:

El esfuerzo de Cézanne por captar la forma plástica de las cosas para dar su peso y su substancia lo impulsaba inexorablemente a mirar los objetos, no ya desde un solo punto de vista, sino desde varios. Sólo así conseguía captar mejor los planos y los volúmenes. De este modo, en un mismo objeto en el interior del cuadro yacía en perspectivas diversas que lo deformaban en sentido vertical, longitudinal o hacia abajo, y de igual manera la línea del

⁹ Cfr. Francisco Reyes Palma, “Otras modernidades, otros modernismos”, en: Esther Acevedo, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate*, México, CONACULTA, 2002, p. 17-38. p. 26.

¹⁰ Cfr. *Ibid*, *passim*.

¹¹ *Ibid*, p. 32.

horizonte perdía a menudo su misma horizontalidad para inclinarse según las exigencias plásticas del cuadro. De este modo de ‘ver’ resultaba que, simultáneamente, un objeto tendía a mostrar varios lados de sí mismo, ofreciéndose a una nueva disposición sobre el lienzo, creando proporciones y relaciones distintas de las académicas y tradicionales.¹²

Pablo Picasso y Georges Braque son considerados los fundadores del cubismo. *Les Femmes d'Alger (O. J.)* de 1907, cuadro del pintor español en el que se combinan múltiples perspectivas con reminiscencias de arte “salvaje” –otra de las notas características del cubismo–, marcan simbólicamente el origen de este movimiento.

John Golding, en uno de los libros fundamentales para entender este movimiento, asegura que hay una distinción entre los únicos tres pintores verdaderamente cubistas (Picasso, Braque, Gris) y los seguidores de esta corriente artística. Los primeros, afirma, estaban centrados en el problema de plasmar objetos tridimensionales en el espacio plano de la tela mediante un procedimiento pictórico complejo y novedoso, lo que trajo consigo la revolución del espacio y de la forma. Los segundos, en cambio, se acercaron tan sólo al estilo, “cubificaron”, y estaban más preocupados por la revolución de la vida moderna y por crear una moderna escuela de pintura que por la revolución espacial. De hecho, la separación entre estos dos grupos es tal, que Golding se sorprende por las diferencias y lo poco que pueden llegar a tener en común los cuadros de unos con otros.¹³

Entre los pintores que se ubican en el segundo grupo hay que ubicar a Albert Gleizes, Jean Metzinger, Robert Delaunay, Henri Le Fauconier y el mismo Rivera, quien viviendo en París mantuvo estrechos vínculos con el gran círculo de la vanguardia, Picasso incluido.

¹² Mario de Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 183.

¹³ John Golding, *El cubismo: Una historia y un análisis 1907-1914*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, *Passim*.

Para el estudio de la etapa cubista existen dos obras fundamentales: *Diego de Montparnasse* de Olivier Debroise¹⁴ y el catálogo de la exposición *Diego Rivera. Los años cubistas* escrito por Ramón Favela.¹⁵ Las estrategias de estos dos autores para construir su historia, así como sus objetivos, son completamente diferentes. Me parece necesario, entonces, poner en la balanza este par de textos para poder comprender mejor el paso de Rivera por el cubismo.

Antes de comenzar, vale la pena señalar que la dificultad de comprender este periodo se debe en mucho a que, después de su regreso a México y por el resto de su vida, Rivera resignificó toda esta época de su producción plástica, otorgándole un carácter más bien negativo. No en vano ambos libros comienzan relatando que cuando el poeta Carlos Pellicer le preguntó al pintor por qué había sido tantos años cubista, él le respondió: “¡por pendejo!”. También es importante tomar en cuenta que, como observó Pilar García, los artistas (y está hablando de los muralistas, entre ellos nuestro pintor) “no sólo hicieron historia pintando sino también escribiendo”,¹⁶ y es éste justamente el caso de Rivera: en la resemantización de su pasado, reinventó toda su historia cubista otorgándole el cauce que mejor le parecía.¹⁷

* * *

El libro de Debroise, publicado en 1979, se centra en dar a conocer la vida parisina del pintor y sus relaciones con la vanguardia de la segunda década del siglo pasado. Su

¹⁴ México, FCE, 1986.

¹⁵ Phoenix, Arizona, Phoenix Museum of Art, 1984.

¹⁶ “Hitos canónicos: la huelga de 1911 en la Escuela Nacional de Bellas Artes”, en: Esther Acevedo, *Hacia otra historia del arte en México*, p. 105-124. El argumento de este artículo sobre el “arte revolucionario” es que en sus autobiografías, por medio de manifiestos y por la prensa escrita, los artistas establecieron la relación entre arte y revolución, y los historiadores del arte dieron por veraces estas versiones. Algo análogo se puede decir sobre la etapa cubista de Diego Rivera.

¹⁷ Favela, como se verá adelante, discute varias de las afirmaciones de Rivera que sus biógrafos tomaron por buenas durante mucho tiempo. No está de más señalar que desde sus tiempos parisinos, si no mucho antes, el pintor ya tenía fama de mitómano.

objetivo principal es doble: el más importante, señalar que Rivera llegó a su concepción espacial gracias al cubismo, así como demostrar que fue en su contacto con los intelectuales rusos exiliados en París donde germinó su “radicalismo revolucionario”.

Esta historia comienza con la *Belle-époque* de la capital francesa: se centra en la vida y las tertulias de Montparnasse, y en el entorno de la vanguardia parisiense en donde el mexicano se desenvolvía. Así, al mismo tiempo que Marcel Duchamp presentaba su *Desnudo bajando por una escalera*, en donde se “mezclaba a la rígida composición cubista el análisis del movimiento al estilo futurista”, Rivera pintaba *La joven del abanico*, *Retrato de un español*, *El cántaro* y *La joven de las alcachofas*. Es justamente en este ambiente donde Debroise sitúa estas primeras producciones de Rivera cercanas al cubismo. No obstante, para este autor, Rivera llega definitivamente a esta corriente por medio de Cézanne.

Por su parte, el trabajo de Ramón Favela, publicado en 1984, tuvo gran relevancia en su momento ya que, en palabras de Octavio Paz, “reveló a un Rivera casi desconocido”.¹⁸ Este catálogo, cuyo notable esfuerzo no ha sido rebasado, es un afán inmenso por ordenar la producción cubista de Rivera. Su objetivo principal es demostrar que el pintor encontró lo mexicano a través del cubismo, al cual llegó –y es ésta sin duda la tesis más novedosa del libro– a través del Greco, y no de Cézanne, como hasta entonces se había afirmado.

El estudio de este autor comienza con la infancia de Rivera en Guanajuato, su educación inicial, su traslado a México y su formación en la Academia de San Carlos, seguido por su primer viaje a Europa, su regreso en 1910 a México y su nuevo traslado para estudiar con Chicharro en España. Es importante para Favela señalar todo esto ya que, en

¹⁸ “Llovizna sobre mojado. La momificación de diego Rivera”, en *Vuelta*, número 123, febrero de 1987, p. 53.

su opinión, las preferencias artísticas de Rivera están prefiguradas en la geografía casi cubista de la infancia guanajuatense del pintor, momento en el cual se muestra interesado también por la ciencia y por las máquinas –su primer dibujo, nos dice, es de un tren en una vía–.

Su formación académica es otro factor de suma importancia ya que ahí desarrolla su interés por la óptica (gracias a José María Velasco) y por el esencialismo y el platonismo de su posterior obra cubista (gracias a Santiago Rebull). Favela nos revela en la Academia a Diego Rivera como un joven pintor, estudiante modelo, que no se interesa en ir al mundo artístico de la vanguardia (que seguramente ignoraba) sino a Italia, en donde se practicaba un arte mucho más “conservador y académico”.

Después de los años que pasó con Chicharro en España, Diego se estableció en París, donde se acercó tardíamente al ámbito de vanguardia. Al cubismo, según el autor, llegó hasta después de su estancia en Toledo entre 1912 y 1913, cuando descubre las posibilidades formales de la obra del Greco, exploradas con anterioridad por Ángel Zárraga, otro pintor mexicano. Las obras en las que se puede observar este influjo son *Los viejos*, *Mujeres en la fuente (En la fuente de Toledo)*, *Samaritana* y sobretodo la *Adoración de la Virgen y el Niño*. Como ya quedó dicho, el investigador considera que “el carácter cubista” de la ciudad natal de Rivera –Guanajuato–, similar a la ciudad de Toledo, también promovió su posterior interés por este movimiento.

Hasta aquí está claro cómo los dos autores utilizan estrategias distintas para dar a conocer el periodo cubista de Rivera, pero la diferencia que más salta a la vista es el papel que le otorgan a Cézanne en esta etapa de su producción plástica. Cuando Debroyse señala que “Diego llegó al cubismo” gracias a Cézanne, tiene en mente no sólo el común acuerdo de la historiografía del arte en el que se reconoce al autor de tantos bodegones y de los

paisajes del Monte Santa Victoria y de L'Estaque como el gran precursor del cubismo, sino también el testimonio de Rivera, quien relató a Gladys March que había viajado a Europa para estudiar con Cézanne, pero al no encontrarlo vivo, pudo tan sólo observar sus pinturas en un escaparate de Ambroise Vollard –conocido marchante de arte de la época– las cuales le habían provocado una fiebre de tres días.¹⁹

Olivier Debroye toma por cierta esta anécdota y después de relatarla afirma:

Diego supo apreciar desde el primer momento la aportación de Cézanne. El análisis constante y riguroso del espacio, la perspectiva “curva” en la cual los planos se yuxtaponían; todo venía a transformar sus concepciones clasicistas heredadas del renacimiento, de la perspectiva “albertiana”: visión monocular del punto de fuga y representación del volumen por lo juegos cromáticos de luz y sombra, el famoso *Chiaroscuro*, que habían sido durante su formación académica los únicos preceptos, la regla universalmente aceptada. En la perspectiva cezzaniana el punto de fuga dejaba de existir o, más bien, se multiplicaba a fin de crear un espacio original, *ideal*, estableciendo relaciones entre los objetos que no eran las de la simple visión sino las del *existir*.²⁰

El mismo investigador identifica a *La joven del pozo* y *La fuente de Toledo* como telas que están particularmente marcadas por esta aportación, siendo la última característicamente “cézanniano-futurista”.

Favela, por el contrario, asegura que en las primeras telas cubistas de Rivera se pueden ver tan sólo ciertos elementos cézannianos tomados de la obra de otros pintores, en

¹⁹ “Como dije anteriormente, vine a Europa para ser discípulo de Cézanne, a quien desde tiempo atrás consideraba como el más grande de los maestros modernos. Tenía esperanza de estudiar con él, pero como falleció a mi llegada a Francia lo mejor que pude hacer fue buscar sus pinturas [...] un día vi un bello Cézanne en el escaparate de Ambroise Vollard, el primer dueño de una galería que se interesó por Cézanne. Comencé a admirar la tela a eso de las once de la mañana [...] Vollard se levantó (de su sillón), tomó otro Cézanne que tenía en medio de la tienda y lo puso en el escaparate para remplazar al anterior. Al cabo de un rato remplazó la segunda tela con una tercera. Luego trajo tres Cézannes uno tras otro. Ya había oscurecido [...] Por fin Vollard se acercó a la entrada y gritó: ‘¡Comprenda usted! Ya no tengo más’. Era ya muy tarde cuando llegué a mi estudio ardiendo en fiebre. El termómetro marcaba 40 grados C. La fiebre continuó durante tres días. Fue un delirio maravilloso en el que todos los Cézannes reaparecían ante mis ojos en una corriente ininterrumpida, fundiéndose unos con otros. A veces vi maravillosos Cézannes que nunca pintó Cézanne. Cuando Picasso trajo a Vollard a mi estudio en 1915, le dije por qué siempre le estaría agradecido. Vollard alzó las manos, como en aquella ocasión y exclamó sonriendo: ‘¡Sigo sin tener más!’”. Diego Rivera, *Mi arte, mi vida, una autobiografía hecha con la colaboración de Gladys March*, México, Editorial Herrero, 1963, p. 52.

²⁰ *Diego de Montparnasse*, p. 47.

particular de la de sus vecinos holandeses Piet Mondrian y Lodewijk Schelfhout,²¹ y señala que la insistencia de Rivera en el influjo de Cézanne es por completo retrospectiva, de cuando el pintor abandona el cubismo y comienza un estudio intensivo de su obra.

Me parece que si se deja de lado que Rivera se volviera cubista por haber nacido en Guanajuato, la aportación de Favela resulta pertinente: Diego no siguió los pasos de Cézanne para llegar al cubismo. Además del argumento de que hasta ese momento nunca se había interesado por formar parte del movimiento de vanguardia ni estaba particularmente familiarizado con él, basta con mirar ciertos cuadros del Greco y compararlos con algunos de Rivera –*La adoración de la Virgen con el Niño*, particularmente– para sospechar que antes de pensar en la descomposición analítica del espacio y en la ruptura con la perspectiva renacentista, el mexicano tenía en mente al pintor cretense; su acierto, de hecho, consiste en haber llevado ciertos elementos de las pinturas del Greco al cubismo: las figuras alargadas, los planos extendidos y la cubificación de los volúmenes. Entonces, a partir de que fabrica *La adoración* (1912-1913) se puede afirmar que Rivera se embarca de lleno en el cubismo.

* * *

Al tiempo que Rivera trabajaba en esta última tela, pintó también *El Retrato de Adolfo Best Mougard*, el cual tiene la característica particular de ser simultaneísta,²² al igual que varias de sus obras posteriores. El simultaneísmo es un concepto cubo-futurista con varias acepciones: una espacial, una temporal y otra más psicológica. En primera lugar, se refiere a la incorporación de uno o varios objetos representados desde múltiples puntos de

²¹ De ahí toma “puntos de vista combinados, múltiples y cambiantes, el *passage* estilizado (enlace de planos, objetos sólidos y espacio mediante pinceladas direccionales que rompen el contorno), así como la simplificación general de las formas”. *Op. Cit.*, p. 42.

²² Para un análisis detallado de este retrato *Vid.* Renato González Mello, “Diego Rivera’s portraits”, en Elizabeth P. Benson., (et. al.), *Retratos: 2,000 years of Latin American portraits*, San Antonio, Texas, San Antonio Museum of Art, 2004, p. 218-229.

vista en una sola imagen. En el segundo sentido, significa la representación del movimiento en la tela, sobre todo del que había propiciado la vida moderna en las grandes metrópolis. Por último, en su acepción psicológica, hace referencia a la incorporación de objetos, ideas o recuerdos dispares en una misma obra.

El simultaneísmo fue practicado, sobre todo, por otro vanguardista promotor del *orfismo*, Robert Delaunay, quien lo aplicaba también a los colores. Diego Rivera fue muy cercano a este pintor francés y se puede observar un gran parecido entre la obra de ambos, en particular en el *Retrato de Adolfo Best Maugard* y *Tour Eiffel* del mexicano, y *La Ville*, *L'équipe de Cardiff* y *La Tour Rouge* de Delaunay. Además de su cercanía, parece que ambos tuvieron en algunos de sus cuadros una fuente común.²³

* * *

Como ya quedó dicho, es a partir de 1913 que Rivera comienza a practicar el cubismo, con el cual rompe en 1917 para dedicarse a un estudio exhaustivo de Cézanne. Las razones aducidas para explicar esta ruptura han sido varias, pero me ocuparé de ellas hasta el último apartado de este escrito. En la sección que viene a continuación me ocupo del cuadro que da título a esta tesis, por lo que remito al lector a las dos obras fundamentales citadas arriba para una revisión mucho más amplia de la producción general de Rivera dentro de esta corriente.

²³ *Cfr. Ibid.*

1.3 Diego Rivera y Jesús T. Acevedo

Esta tesis se centra en *El Arquitecto*, nombre del retrato de Jesús T. Acevedo que Rivera realizó en Madrid en 1915. De aquí en adelante ofreceré un análisis y una interpretación de esta obra desde múltiples perspectivas, para lo cual comenzaré por referirme de manera general al personaje que aparece en ella. Es importante aclarar que no pretendo con ello explicar biográficamente la tela ni contribuir a la “historia del arte del nombre propio”²⁴, sino más bien proporcionar un marco de referencia general para su interpretación.

* * *

Como ya se dijo, el personaje que aparece en el cuadro es Jesús T. Acevedo, uno de los integrantes y principales impulsores del Ateneo de la Juventud, emblemática agrupación de intelectuales formada en 1909, a quienes se atribuye la renovación de la cultura mexicana en el siglo XX. La tradición historiográfica ha señalado que la importancia de este grupo estuvo en emprender “una revolución intelectual paralela a la política y social que por entonces se iniciaba” y en fundar “las bases de la cultura contemporánea en México”.²⁵

El primer antecedente de esta empresa intelectual fue la edición en 1906 de la revista *Savia Moderna*, de orientación modernista, en la cual confluyeron Acevedo y Rivera, quien ilustró algunas de las viñetas de la publicación. Ese mismo año, estos jóvenes intelectuales realizaron una exhibición de pintura en la que también se incluían obras de caballete del futuro muralista mexicano.

²⁴ A este respecto Vid. Rosalind Krauss, “In the name of Picasso”, en: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1994, p. 23-41.

²⁵ José Luis Martínez, *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*, México, Facultad de Filosofía y Letras/ UNAM, 1992, p. 16.

Un año después Acevedo impulsó una Sociedad de Conferencias en la que participaban músicos, literatos, poetas y pintores. El éxito del evento hizo que en 1908 se realizara una segunda ronda de ponencias. En 1909, el grupo creó el Ateneo de la Juventud, “primer centro libre de cultura [...] y asilo de una nueva era de pensamiento en México”.²⁶

El Ateneo estuvo integrado por varias figuras prominentes del ámbito mexicano y latinoamericano, como Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña. Sus principales aportes: la destrucción de las bases sociales y educativas del positivismo y el retorno al humanismo y a los clásicos, la circulación de nuevos autores (Schopenhauer, Kant, Bergson, Poincaré, Nietzsche y Hegel, entre otros) y la renovación del sentido cultural y científico de México. Además, se les considera precursores directos de la Revolución Mexicana.

Los puntos apenas enunciados constituyen lo que se ha llamado la “sustancia mitológica” del Ateneo de la Juventud: al parecer, varios de las labores que se daban por cierto sobre la innovadora tarea de estos jóvenes emprendedores, son exageradas o hasta inexistentes. Según parece, su repercusión política no es tan importante ni demoledora, su reelaboración de la cultura mexicana no se consuma y su ruptura declarada frente al positivismo ha sido desorbitada.²⁷ Esta mitología se debe, en buena parte, a los textos que posteriormente escribieron sus mismos integrantes.²⁸

En uno de estos escritos, fundamental para la comprensión del grupo, Alfonso Reyes evoca a Jesús T. Acevedo como un arquitecto que “casi no llegó a poner piedra sobre piedra”, y un escritor “de los que no escriben”. El tomo en el que se reúnen sus

²⁶ Juan Hernández Luna, “prólogo” a las *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, UNAM, 2000, p. 14.

²⁷ Cfr. Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el Siglo XX”, en: *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 968-977.

²⁸ El ejemplo de un escrito que sigue al pie de la letra las declaraciones de los ateneístas es el “prólogo” de Juan Hernández Luna citado arriba.

disertaciones, dice, “no da idea de lo que fue Acevedo”. Su obra, con la que se despierta el interés por los estudios coloniales en México, es según Reyes apenas un atisbo de una obra posible.²⁹

Acevedo murió a los 36 años en el exilio, fuera de México, y sus escritos están reunidos en *Disertaciones de un Arquitecto*, título al que hace referencia Reyes. Estas disertaciones fueron publicadas por Federico Mariscal en 1920.³⁰ Una nueva edición del libro, en la que se incluye un prólogo de Justino Fernández y unas “notas” también de Reyes, vio la luz en 1967.³¹

Diego Rivera y Acevedo se conocían desde los tiempos de la Academia y Savia Moderna. En 1914, Acevedo escribe en Madrid un artículo sobre la arquitectura colonial mexicana. A principios del año siguiente, los dos se encuentran en esa misma ciudad, en donde comparten un departamento.³² Ahí, el artista pinta *El Arquitecto*, retrato de su viejo amigo. Ahora bien, vale la pena preguntarse si este cuadro es realmente un retrato y si el modelo es Acevedo.

Diego Rivera relató a Gladys March que, en 1914:

Era imposible trabajar en Francia, y muchos otros artistas habían dejado a París para trabajar en Madrid. Entre ellos estaba Robert Delaunay, el notable colorista, un hombre lleno de vitalidad y presunción; su esposa, una rusa también artista llena de talento; Marie

²⁹ “Pasado inmediato”, en: *La visión de Anáhuac y otros ensayos*, México, SEP, 1983, p. 118-152., p. 138.

³⁰ México, Ediciones México Moderno, 1920, 165 p.

³¹ México, INBA, 1967, 102 p.

³² Relata Loló de la Torriente: “Esta estancia en Madrid fue de gran camaradería con Ramón Gómez de la Serna, Julio Antonio, el escultor; María Gutiérrez Blanchard, como ellos detenido en la guerra en Madrid; también con Alfonso Reyes y Jesús Acevedo al que la guerra, en México, con sus vaivenes y confusiones había arrojado allá [...] Para poder vivir con los escasos recursos de que disponían tomaron un piso alto en la calle de Alcalá, desde cuyos balcones veían la Plaza de Toros, e hicieron un fondo común para la renta de la casa y la mesa. Manuela Reyes, la esposa de Acevedo y Angelina, llevaban la administración, el servicio y la cocina. Hicieron esta vida en común, con Angelina y Diego, Lipchitz y su amigo Landau”. *Memoria y Razón de Diego Rivera*, México, Editorial Renacimiento, 1959, V. II, p. 50. También sabemos que después de este tiempo que pasaron juntos, Rivera mantenía algún tipo de contacto epistolar con Acevedo: en una carta dirigida a Alfonso Reyes y fechada en París el 23 de agosto de 1916, el pintor le pide al literato que le sea enviada una postal a Jesús Acevedo, ya que en ese momento desconoce su dirección. *Vid.* Diego Rivera (et. al.), *Palabras ilustres, 1886-1921*, México, Museo Estudio Diego Rivera, 2007, p. 335.

Laurencin y su esposo, un bien dotado y rico pintor alemán que se había negado a pelear contra Francia en defensa de los banqueros alemanes, y nuestra vieja amiga María Gutiérrez Blanchard, que estaba haciendo hermosos y originales trabajos. También nos encontramos a dos de mis compatriotas, el escritor Alfonso Reyes y el arquitecto y crítico de Arte Jesús Guizo y Acevedo (¿no se referirá a Tito Acevedo, el amigo de Reyes, y demás miembros del Ateneo?), a quien un cambio de la política mexicana había obligado a quedarse en París. En Mallorca había continuado mis experimentos cubistas. Había tratado de conseguir nuevas texturas y efectos táctiles mezclando substancias como arena y aserrín en los aceites. Empleando los resultados, había hecho varios retratos interesantes, siendo los más notables de todos unos que hice de Guizo y Ramon Gómez de la Serna.³³

Lo que me interesa consignar con esta cita es que, efectivamente, parece que *El Arquitecto* es un retrato de Jesús T. Acevedo.³⁴ Sin embargo, una vez identificada positivamente la identidad del modelo, cabe cuestionarse sobre la relevancia de toda la información vertida en esta sección: “¿Es que acaso al descifrar el personaje, desciframos el código de la pintura, y ésta ya no tiene nada que ocultar?”³⁵ ¿Es posible explicar una obra tan sólo con el peso obsesivo de una biografía? Me parece que no; por lo tanto, en los siguientes capítulos ofreceré una interpretación de la tela mucha más amplia, en la que intentaré mantenerme alejado de aquella visión que supone que el significado de una obra se encuentra tan sólo en descifrar su referente.³⁶

³³ Diego Rivera, *Mi arte, mi vida...* p. 88. El paréntesis, completamente acertado, es de Gladys March; Rivera confunde aquí el nombre de Jesús T. Acevedo con el del líder católico Jesús Guizar y Acevedo.

³⁴ Esta noticia la confirma Rivera en las otras dos grandes obras que sobre su vida escribieron Bertram D. Wolfe y Loló de la Torriente. De hecho, en la primera edición del libro de Wolfe –publicado en 1939 y bastante distinto, por cierto, al que aparecería una vez fallecido Rivera–, el cuadro aparece catalogado ya como “The Architecte (Portrait of Jesús T. Acevedo)”. *Vid.* Bertram D. Wolfe, *Diego Rivera, His Life and Times*, New York, London, Alfred A. Knopf, 1939, p. xvii.

³⁵ La cita proviene de Rosalind Krauss, *Op. Cit.*, p. 29.

³⁶ Para una crítica de esta postura *Vid. Ibid.* En el mismo texto la autora señala que “no hay nada inherentemente objetable en hacer una historia de los nombres propios, pues agrega otra dimensión a la interpretación de una obra. En la práctica, sin embargo, esto casi nunca se traduce en una aportación, sino en una restricción”.

2. Los retratos cubistas

2.1 En torno a la noción de retrato

Sabemos que *El arquitecto* es un retrato, y aunque no es mi intención dilucidar aquí cuál es el significado último de este concepto, ni resolver los complejos problemas sobre mimesis y representación que conlleva, me parece importante explorarlo de manera general, acercándome a su forma particular dentro del cubismo.

La palabra retrato proviene del verbo latino *retractus*, que significa reproducir o copiar. Según la *Encyclopedia of World Art*, un retrato es “la representación de un individuo, vivo o muerto, real o imaginado, en dibujo, pintura o escultura, que da cuenta de sus rasgos físicos o morales, o de ambos”.¹ Por su parte, la *Enciclopedia Britannica* destaca que “mientras algún sentido de la individualidad del modelo prevalezca, una pintura del mismo será considerada como un retrato”.²

En estas definiciones, encontramos una paradoja en el concepto de retrato, a saber, su “parecido” con el modelo original. El retrato supone una distinción entre el personaje representado y su representación; en su calidad de copia, no puede ser nunca sino distinto del original; y es esta separación la que posibilita justamente el concepto de “parecido”. Pero, aunque el “parecido” necesita ser “otro”, tiene al mismo tiempo un alto grado de dependencia con respecto al sujeto que representa, pues si no, evidentemente, no estaríamos hablando de un retrato.

Ahora bien, la noción de “parecido” no puede ser aplicable ahistóricamente como una regla inalterable sobre la semejanza, pues más que de la peculiar fisonomía o apariencia del retratado, el “parecido” depende de las ideas sobre identidad y función de la

¹ London, McGraw-Hill, 1966, Vol. XI, p. 470-515.

² USA, Encyclopedia britannica, 1973, vol. 18, p. 266-271.

representación artística de una sociedad determinada –o un grupo, o un artista– en un momento dado. Por esta razón me parece importante analizar la visión particular que Rivera tenía de los retratos, lo que tendrá lugar en la última parte de este capítulo.

La manera en la que opera el retrato es bastante curiosa, pues transporta los aspectos transitorios de la existencia de una persona –con todas las variaciones de apariencia que ello implica– en una imagen consolidada. En este sentido, el retrato puede considerarse una representación aproximada que opera conceptualmente para fijar la evanescencia de la vida en una sola imagen, cuando por el contrario se ha visto que el cambio del espíritu y del cuerpo es una característica esencial de los humanos.³

Debido a esta paradoja Gombrich desarrolla una teoría en el ámbito de la psicología –la cual se centra más en los problemas perceptuales que en los de representación y mimesis– sobre la estrategia que siguen los retratos para impulsar al espectador a generar vida en donde ciertamente no la hay. Según dice:

El observador es diestramente guiado a proyectar vida y expresión en una imagen congelada, y suplantar así, con su propia experiencia, lo que en realidad no está presente. De esta manera, el artista explota la imagen congelada, borrando y oscureciendo deliberadamente los rasgos fisionómicos esenciales para que la multiplicidad de lecturas posibles resulte en la apariencia de animación y de vida.⁴

A esta corriente de la psicología perceptual, Adam Gopnik opone otra teoría que nace de su interpretación sobre el particular funcionamiento de los retratos cubistas. En un artículo en el que argumenta que Picasso utiliza las esculturas y el arte primitivo como un puente para introducir las caricaturas al ámbito de la vanguardia, este autor señala, basándose en los teóricos del *cartoon*, que el funcionamiento de éstas no depende de crear

³ Para la noción de retrato me ha sido de suma utilidad el número del *Art Journal* dedicado a este tema. En particular el editorial de Richard Brilliant, “Portraits: The Limitations of Likeness” y el artículo de Wendy Steiner, “Postmodernist Portraits”. *Vid. Art Journal*, Vol. 46, No. 3 (Autumn, 1987), p. 171- 177.

⁴ “La máscara y la cara. La percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte”, en: *Arte, Percepción y Realidad*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 15-68.

una ilusión de inestabilidad en la imagen congelada –como lo postula Gombrich–, sino de que “sus formas reflejan de alguna manera la estructura interna de nuestras representaciones mentales, el imaginario idealizado y esquematizado que nuestra mente utiliza para ‘preconfigurar’ y estructurar nuestra percepción”. Por lo tanto, continúa, “lo que el ‘ojo de la mente’ ve, son caricaturas y no retratos, pero el hecho de que un retrato realista no se confunda con una caricatura pone de manifiesto que la mente misma tiene conocimiento sobre su propio funcionamiento de percepción”.⁵

Esta noción de la caricatura como un cierto tipo de “dibujo sobre el dibujo”, como un estilo que refleja la naturaleza misma de la representación, es afín a la interpretación del cubismo como un movimiento que buscaba poner de manifiesto los mecanismos de representación y no sólo renovar la concepción espacial de la tela.⁶

Rivera creía firmemente en su labor de retratista, lo cual lo animó a pintar a varios de sus amigos y conocidos a todo lo largo de su carrera artística. Cuando practicaba el cubismo estaba consciente que pintaba retratos que de alguna manera se oponían al retrato tradicional. Para poder detenerme en la concepción particular que sobre éstos tenía, es necesario abordar primero sus ideas generales sobre la pintura cubista.

⁵ Adam Gopnik, “High and Low: Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait”, en: *Art Journal*, Vol. 43, No. 4 (Winter, 1983), pp. 371-376, p. 373.

⁶ *Cfr.* Rosalind Krauss, “The motivation of the sign”, en: Rubin, William, Kirk Varnedoe and Lynn Zelevansky (eds.), *Picasso and Braque, a symposium*, New York, The museum of modern art, 1992, p. 261-286.

2.2 Diego Rivera y la cuarta dimensión

En sus años cubistas, Diego Rivera estaba ampliamente interesado en las teorías sobre la cuarta dimensión y la geometría no euclidiana, particularmente por aquellas que ofrecían los tratados de Henri Poincaré publicados a partir de 1902.⁷ Este interés era compartido por varios de los integrantes de la vanguardia parisiense, sobre todo por aquellos pintores cubistas que difundieron una vertiente de este movimiento que se había alejado bastante de aquél practicado por Picasso y Braque. Guillaume Apollinaire, considerado generalmente portavoz y primer teórico del cubismo, hablaba ya, en sus *Meditaciones Estéticas* de 1912, de la importancia de la cuarta dimensión para los nuevos pintores:

Hoy los sabios, ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto llevados [...] a preocuparse por nuevas medidas posibles del espacio que, en el lenguaje figurativo de los modernos, se indican todas juntas brevemente con el término de cuarta dimensión”.⁸

Estas teorías buscaban poner en duda la concepción euclidiana del espacio basándose en la distinción entre el espacio visual, el táctil y el motor. El primero, señalaban, es el que aparece directamente en la retina; el segundo, proviene de la experiencia que nace de estar rodeados por el mundo. El último, por su parte, hace referencia al espacio creado a partir del movimiento. Los pintores cubistas afines a estos planteamientos concebían que la cuarta dimensión era perceptible, pero no visible, y que lo que se percibía a través de ella era algo mucho más cercano al mundo espiritual que al material. De hecho, “tal como se le ofrece al espíritu”, prosigue Apollinaire, “ella

⁷ Vid. Linda Henderson, *The Fourth dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983. Para una visión general de la relación de dos artistas mexicanos –Diego Rivera y José Clemente Orozco– con la cuarta dimensión, Vid. Rita Eder, “El arte mexicano y la cuarta dimensión”, en: *Tiempo y Arte. XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM/IIIE, 1991, p. 83-97.

⁸ Guillaume Apollinaire, “Cubismo”, en: Mario de Micheli, *Op. Cit.*, p. 305-313, p. 309.

representa la inmensidad del espacio eternizándose en todas las dimensiones en un momento determinado”.⁹

Albert Gleizes y Jean Metzinger, pintores y también teóricos del cubismo,¹⁰ habían publicado ese mismo año un manifiesto titulado *Sobre el Cubismo*. En éste, los autores se mostraban profundamente preocupados por la relación entre el color y la forma, poniendo el acento en que eran indisolubles el uno de la otra, como habían descubierto, aseguraban, en la pintura de Cézanne. Estos dos artistas compartían la idea de que la visibilidad debía de ser una operación mental y que la imagen tenía que “verse” con el espíritu.¹¹

En este contexto, no parece impresionante que ambos escritos –el de Apollinaire y el de Metzinger y Gleizes– estén plagados de alusiones hacia la unidad, lo puro, lo eterno y lo verdadero: como ha demostrado ya Linda Henderson, a principios del Siglo XX estas ideas científicas se mezclaron con conceptos teosóficos, místicos y filosóficos sobre realidades más elevadas o alternativas a la nuestra.¹² Albert Gleizes, años después, lo expresaría de la siguiente manera:

El cubismo va más allá de la cosa externa para envolverla y aprehenderla mejor. No basta con mirar el modelo, hay que pensarlo. El pintor lo transporta a un espacio, a un tiempo espiritual y plástico, desde el cual no resulta una ligereza ya hablar de la cuarta dimensión [...] El cubismo se adscribe a la representación de la realidad interior, la única que cuenta desde el punto de vista del arte”.¹³

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Favela ha señalado ya el parecido entre las obras de estos dos artistas, bastantes desconocidos en México, y las de Rivera. Yo coincido con esta similitud, por lo que me parece que hace falta llevar a cabo un análisis más profundo de esta comparación.

¹¹ Albert Gleizes y Jean Metzinger, *Sobre el cubismo*, Murcia, España, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, 1986.

¹² *Op. Cit.*

¹³ Esto lo afirma Gleizes en la edición de *Sobre el cubismo* de 1946 y se reproduce en la edición española citada arriba.

Diego Rivera no sólo leyó y mantuvo un estrecho vínculo con Metzinger, Gleizes y Apollinaire, sino que consultó directamente la obra de Poincaré.¹⁴ En una carta dirigida a Marius de Zayas en 1916 se explicitan las mismas preocupaciones sobre el color y la forma, lo accidental y lo substancial. En este documento Rivera afirma que el pintor parte de dos principios opuestos e indiscutibles: “la existencia de las cosas en el espacio real, visual y físico; y su existencia en el espacio real, suprafísico y espiritual”.¹⁵

Podría parecer contradictorio que se compaginen preocupaciones de orden espiritual con teorías científicas, aunque como ya quedó dicho, esos eran los intereses de varios pintores vanguardista de la época. Es por ello que vale la pena recordar a Rosalind Krauss, quien en su artículo “The Grid”, argumenta que justamente cuando se declara la muerte de Dios, la separación entre la materia y el espíritu, el arte y la ciencia, y cuando se vuelve además imperativa la declaración de la materialidad del arte, es que aparecen, cual esquizofrenia, los caminos hacia lo universal y las discusiones sobre el ser y el espíritu.¹⁶ A este respecto, resulta significativa la cercanía que tuvo Diego Rivera con Piet Mondrian en París.¹⁷ Por otro lado, parece cierto que las teorías cubistas de Rivera mantuvieron un tono especulativo y metafísico por su contacto con los escritores decadentistas y los artistas simbolistas de la revista *Savia Moderna* mexicana, su formación como estudiante en la Academia de San Carlos de la Ciudad de México y su acercamiento, en España, con el poeta Valle-Inclán y otros miembros de la “generación del 98”.¹⁸

¹⁴ Linda Henderson, *Op. Cit.*

¹⁵ *Apud.* Favela, *Op. Cit.*, p. 97.

¹⁶ Rosalind Krauss, *The Originality...* p. 8-22.

¹⁷ Favela, *Op. Cit.*, p. 39.

¹⁸ *Cfr.* Ramón Favela, “Los años de España, Francia y el cubismo”, en: Manuel Reyero, *Diego Rivera*, México, Fundación televisa, 1983, p. 22; Fausto Ramírez, “Un paisaje abulense de Diego Rivera”, en: *Modernización y Modernismo en el Arte Mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ UNAM, 2008, p. 185-194; por último, Renato González Mello, *Op. Cit.* En este último artículo se lleva a cabo un análisis detallado de la carta a Marius de Zayas.

2.3 Diego Rivera y el retrato cubista

El Arquitecto es un cuadro que Rivera pinta en España en 1915, justo después del famoso retrato que hizo del escritor Ramón Gómez de la Serna y que antecede a su vez, por muy poco, al *Retrato de Martín Luis Guzmán*. Esta temporada en la península ibérica ha sido vista como un momento en el que Rivera lleva a cabo su propia interpretación del movimiento cubista, y en donde realiza además algunas de sus producciones más originales.

El *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* es una obra en la que se aprecia claramente el interés del pintor por el simultaneísmo. En éste aparece Gómez de la Serna en movimiento (“en el retrato de Rivera soy rotativo”, escribiría después el español) y acompañado por toda la parafernalia de artilugios que habitaban su estudio en Madrid. Cuando se refirió a este cuadro años después, el escritor puso énfasis en que se trataba de un retrato “verdadero”: Rivera se había guiado por un “sentimiento científico de pintor más que por un ingenuo fiarse de las apariencias”, había logrado llegar “encima del accidente” aspirando así a “la verdad pura”. Los cubistas, explicaba, “intentan dar la cifra del parecido, la cifra personal e intransferible, siendo, quizá, el retrato lo más hermético de su arte, porque quizá no se debe conocer a quien no se ha revelado antes ante nosotros”.¹⁹

Hay que destacar que Gómez de la Serna apela a una realidad que está “por encima del accidente”, pero es más significativo aún que pone el acento en la “cifra personal e intransferible” del personaje, cognoscible tan sólo cuando éste se ha “revelado ante nosotros”.

¹⁹ “Riverismo”, consultado en internet el 15 de julio de 2009. La referencia electrónica se encuentra en el apartado correspondiente a la bibliografía. El original fue publicado en la revista *Sur*, Otoño de 1931, Año I, Buenos Aires. Dado que se trata de un artículo electrónico, omito el número de página: además de que resulta sumamente sencillo buscar cualquier cita en un texto digital, es pertinente hacer notar que el número de páginas depende del tipo de formato en el que se obtenga el documento.

Diego Rivera, en la ya citada carta a Marius de Zayas, se había referido a que en un retrato es necesario pintar la cabeza, y luego particularizarla:

Hacer de esa cabeza *una* cabeza. Ahora bien, esta individualización que le sobreviene no dependerá del accidente plástico sino que será un determinado conjunto de rasgos que han de constituir una cifra facial y única [...] En el espacio plástico las cosas tienen una dimensión suprafísica, que crece o disminuye en razón directa de la importancia que su existencia tenga en el espíritu del pintor.²⁰

Es bajo esta concepción teórica que hay que entender los retratos cubistas de Rivera: no se interesan, pues, por el parecido físico del retratado, sino más bien por las cualidades “espirituales” del mismo.²¹ Como dice Favela, “En sus retratos [...] las vistas simultáneas del modelo y de facetas de su entorno real y conceptual enriquecen la expresión psicológica del retrato y aumentan las calidades plásticas de cada pintura”.²² Está claro que este es el caso de *El Arquitecto* y del *Retrato de Ramón Gómez de la Serna*.

Sin embargo, a pesar de esta concepción –que además se corresponde con una de las definiciones de retrato que di al principio de este capítulo– es posible encontrar en los retratos de Rivera una gran cantidad de elementos que aluden a la identidad del modelo a través de su “entorno real y conceptual”, como lo llama Favela. En el caso del *Retrato de Ramón Gómez de la serna*, por ejemplo, encontramos numerosas referencias que apuntan a su persona: su pipa, sus libros, sus artilugios. También en el *Retrato de Adolfo Best Maugard* ocurre algo similar: además de la compleja metáfora que se establece en torno al

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ Rita Eder, en “Los retratos de Diego Rivera”, asegura que es ésta una característica general de los retratos de caballete del pintor y afirma que “no era un retratista mimético: intenta sacar de la persona las características esenciales de su manera de ser”. La misma autora señala que de hecho “una mirada atenta a los muchos retratos de caballete nos lleva a poder afirmar que es éste el género que hace de Rivera un pintor del siglo XX”. En: *Diego Rivera, una Retrospectiva*, México/España, INBA/Ministerio de Cultura, 1987, p. 207-213.

²² Favela, *Diego Rivera...*, p. 70.

espíritu de este personaje,²³ se reconoce al colega dandi de Rivera con su fina gabardina, sus guantes y su bastón. Me parece que este no es caso de *El arquitecto*, así que volveré sobre este punto más adelante.

Sólo me queda señalar por ahora que me parece una tarea imposible, además de infértil, buscar el espíritu de Acevedo en alguna realidad metafísica para entender su retrato. En cambio, voy a elaborar una descripción del cuadro –tras la cual hay una reflexión– que me permita generar una interpretación desde un punto de vista diferente.²⁴

²³ Para esta interpretación, *Vid.* González Mello, *Op. Cit.*

²⁴ Tengo en mente lo que dice Michael Baxandall: “Nosotros no explicamos cuadros: explicamos observaciones sobre cuadros –o, más bien, explicamos cuadros sólo en la medida en que los hemos considerado a la luz de algún tipo de descripción o especificación verbal”. *Modelos de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 15.

3. La obra

3.1 El arquitecto

En *El arquitecto* aparece un personaje sentado en una mesa. En la parte central del cuadro hay tres grandes rectángulos a diversa altura y en distintas posiciones que se superponen y se cortan, lo que da origen a múltiples superficies poligonales, las cuales representan una vista diferente dentro de la composición, así que cada una tiene una textura y un color particular, y no rebasa nunca la división que le da vida.

En la parte inferior de la obra aparecen varios tipos de piso a cuadros, y en gran parte de los márgenes, extensiones de éstos. Los hay con varios patrones cromáticos: en ocre con rojo ladrillo, en azul con azul claro y, entrecruzados con éstos últimos, hay otra variedad de azul con “transparente”.¹ En la parte restante del margen, aunque sobre todo en la parte superior, encontramos largas superficies inhabitadas, las cuales parecen representar vistas del vacío, planos que forzosamente han de integrarse en el retrato como panoramas de la nada. Esto provoca la sensación de que la obra está situada en un espacio metafísico, intermedio entre la materialidad y la nada, lo visible y lo invisible, lo perceptible y lo impalpable.

Dentro de este mundo descompuesto en cortes geométricos, la figura del arquitecto escapa a la rigurosidad del espacio y se superpone a la multiplicidad de líneas rectas; es tan sólo en el rostro en donde se observa también una segmentación geométrica, aunque en este caso es poco uniforme. En la vista claramente frontal del personaje percibimos mechones del pelo repartidos en las distintas vistas de la coronilla, la nariz representada por una “equis”, el bigote pintado de un modo naturalista y la boca representada por otra “equis” de

¹ Este recurso del piso a cuadros lo utiliza Rivera en por lo menos otras dos composiciones: *Le livre et le chouleur* (1915) y *Nature Morte a la Bonbonne* (1915). Según Favela, se trata de un elemento tomado de la pintura de Juan Gris. *Diego Rivera...* p. 84.

aspas desiguales y curvas. Uno de los ojos del arquitecto está representado igualmente de manera naturalista, y parece trazado al carbón; el otro, en cambio, está pintado como un círculo dividido en dos partes, lo que genera la aparición de una media luna.

El torso, enmarcado por uno de los grandes rectángulos centrales, no está aprisionado, como ya se ha dicho, por las rígidas e inflexibles rectas que conforman el cuadro en su mayoría. Tenemos de éste una toma frontal en rojo, que convive con una perspectiva en verde y con otra más, entre lateral y posterior, que se une con la cabeza y que se asemeja en textura a las grandes superficies del margen superior de la obra que parecen inhabitadas. En cambio, a la altura de las manos, y desde los antebrazos, se intersecan el mayor número de aristas de los rectángulos centrales y es en donde se localiza la línea que sirve como punto de equilibrio en el cuadro, la cual está colocada de forma horizontal, justo en mitad de la composición.

Por debajo de esta última línea se sitúa el mueble donde trabaja el arquitecto, el cual está completamente seccionado por las líneas de los rectángulos, por lo que cada superficie tiene también su propio color y textura. Entre las varias vistas que percibimos hay una interior que llama particularmente la atención, y es porque se puede observar en ella una estructura arquitectónica: dos largos tablones sobrepuestos en forma de cruz que crean un soporte al unirse por el centro, así como la silueta de otros armazones que parecen complicadas columnas. No queda claro si se trata de una mesa o, como la profesión invita a suponer, de un restirador. Lo que sí es seguro es que sobre ésta –o éste, según sea el caso– aparecen un par de objetos parcialmente identificables: una cuña, un lapicero –que se confunde sin embargo con una chimenea o con algún tipo de ducto– y un puro partido por la geometría del espacio; una mitad la habita su futura combustión en humo, como augurándola, y la otra, en azul, aparenta ser más bien una herramienta.

* * *

Ramón Gómez de la Serna, en el texto que escribió sobre Diego Rivera y el cubismo, había asegurado ya que este artista era el primero en darse cuenta de que “pintar es un arte de movimiento”. Rivera, decía, pintaba estos cuadros desplazándose de un lado a otro, sin obligar a su modelo a permanecer estático sino permitiéndole, por el contrario, que se moviera libremente.² La gran multiplicidad de superficies que se observan en *El arquitecto* representan esta hipotética variedad de puntos de vista.

Algunas de estas superficies, como mencioné en la descripción, se muestran inhabitadas pues representan vistas del vacío. Curiosamente, la misma textura y el mismo color de estas “tomas” de la nada aparecen en uno de los pies y en buena parte del torso y la cabeza del arquitecto, con lo que se crea un juego de ausencia y presencia. De hecho, pareciera que lo que dice Alfonso Reyes sobre Acevedo es válido para este cuadro: se trata de un arquitecto que no se ve, que aparece y desaparece, que como dijera el escritor, “no da idea de lo que fue Acevedo”.

Esta analogía me interesa no sólo metafóricamente, sino también de manera literal, sobre todo si se acepta que *El arquitecto* puede ser interpretado pasando por alto que el personaje del cuadro sea Jesús T. Acevedo. Como dije en el apartado correspondiente, el retrato necesariamente tiene una referencia icónica, pues remite a un personaje particular con el que tiene un cierto grado de “parecido”. Rivera, por su parte, creía que era posible representar la “dimensión suprafísica” de sus retratados, y buscaba con ello representar el espíritu de quien “se ha revelado antes ante nosotros”. Además, está el hecho de que el título o subtítulo de un cuadro nos puede remitir directamente al modelo, como en el caso del *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* o el de *El arquitecto* (retrato de Jesús T.

² Gómez de la Serna, *Op. Cit.*

Acevedo). A todos estos casos, los voy a denominar referencia centrífuga del retrato, ya que se busca dar cuenta de la relación entre el personaje de la imagen y el sujeto del mundo fuera del trabajo artístico. Sin embargo, como señala Wendy Steiner,³ hay también una referencia centrípeta en el retrato, que invita a la interpretación de la obra de arte sin prestar atención a la identificación del sujeto que aparece en ella. Según me parece, esta distinción puede aplicarse de manera general a los retratos, así como a aquellas obras en las que aparecen personajes identificables y que, sin embargo, no son caracterizadas como retratos.⁴ Para el caso de *El arquitecto*, como se verá, este tipo de interpretación resulta particularmente enriquecedora.

Esta obra puede ser entendida como una reflexión general de Diego Rivera sobre el trabajo de los arquitectos, independientemente de si se trata de Acevedo, pues hay una relación directa entre este oficio y el modo en que está pintado el cuadro. El trabajo de un arquitecto consiste en realizar un proyecto intelectual, un diseño en un plano que en última instancia ha de materializarse en una construcción. Según veo, el arquitecto que aparece en el cuadro parece estar llevando dicha labor intelectual: además del curioso desdoblamiento que parte de su cabeza y que sin duda connota algún tipo de actividad, me parece que sus ojos aportan mucho a este respecto. El que está abierto y pintado de manera naturalista, percibe el entorno y vislumbra el mundo, mientras que el otro, representado por una media luna, sintetiza el momento de comprensión y reflexión, de manera análoga a lo que acontece en el Retrato de Ramón Gómez de la Serna.⁵ Hay que notar que el ojo naturalista está trazado y sugiere, aunque no sea el caso, que fue realizado con carboncillo, mientras

³ Cfr. *Op. Cit.* p. 173.

⁴ En cierto sentido, esta propuesta es análoga a la de Rosalind Krauss. Cfr. "In the name of Picasso". *Passim*.

⁵ En el *Retrato de Gómez de la Serna* aparece el personaje con un ojo pintado como un sol, en vez de la media luna de Acevedo, y otro entornado. El escritor escribió al respecto: "En el ojo redondo está sintetizado el momento de deslumbramiento, y en el ojo entornado y largo, el momento de comprensión". Gómez de la Serna, *Op. Cit.*

que el otro está pintado, con lo que se pone de manifiesto que hay un espacio de tiempo entre un ojo y otro, y esta temporalidad representa la distancia que hay entre el boceto y la pintura de un cuadro, el dibujo y la volumetrización, y el trazo y la materialización de la obra arquitectónica.

Diego Rivera, en su paso por España al comienzo de la Primera Guerra Mundial, practicó en éste y otros cuadros la inserción de materiales.⁶ El hecho de que los materiales aparezcan incrustados por todo el cuadro remarca el aspecto de la *construcción* del mismo. En este sentido, creo que *El Arquitecto* busca poner de manifiesto, a través de varias estrategias conceptuales –el nombre de la obra y los trazos del ojo, la vista interior que esconde el restirador, la sensación de materialidad que causan la arena, el aserrín y las demás sustancias combinadas para lograr las diferentes texturas– la temporalidad implícita en el proceso de materialización de los trabajos de arquitectura y de pintura. Y me parece además que este planteamiento podría ser llevado todavía más lejos: el arquitecto, en cierto sentido, se está creando a sí mismo: es justamente en la línea horizontal que sirve de equilibrio a toda la composición que coinciden las manos del personaje, donde se producen la mayor cantidad de intersecciones y desde donde se violenta, transforma y fisura el mundo de la obra. Esto sugiere por qué el personaje aparece y desaparece: se encuentra en algún punto del proceso de materialización que acontece en el cuadro, análogo éste al de la pintura y al de edificación y construcción.

3.2 La obra dentro de la producción general de retratos cubistas

En *El Arquitecto* es posible observar un punto de inflexión dentro de la producción de retratos cubistas de Diego Rivera. En éste aparece todavía la preocupación formal por

⁶ *Vid.* la cita de la nota 33 de este texto.

establecer vistas múltiples del modelo combinado con el interés por el simultaneísmo. Después de 1915, estas inquietudes se verán desplazadas en los retratos que buscan más bien la síntesis de los elementos en el cuadro, esto es, que se centran no tanto en la multiplicidad de vistas como en la necesidad de trasladar al plano pictórico lo más substancial de la realidad visible y perceptible, características presentes igualmente en *El Arquitecto*.

Entre los retratos anteriores a este cuadro que se le asemejan, se encuentran *El joven de la estilográfica* y *Retrato de Jacques Lipchitz*. Estas telas se alejan bastante del cubismo de Picasso y Braque, quienes, antes de iniciar con la experimentación del *Collage*, pintaban telas sumamente atiborradas y cuyo estilo se ve apenas reflejado en un mínimo de obras de Rivera (como es el caso de *El grande de España*, y sólo si no se presta atención a la colorida paleta del mexicano). En *El Joven de la estilográfica* hay una marcada atracción por el simultaneísmo, y en éste aparecen ya los grandes planos incoloros que recuerdan al espacio inhabitado de *El arquitecto*. En el *Retrato de Jacques Lipchitz*, por su parte, se observa al personaje también de frente pero con las manos entrelazadas, aunque este cuadro, en su afán por buscar una gran diversidad de vistas, tiene una composición bastante más saturada que la del retrato de Acevedo.

En los retratos de los años posteriores a la obra que aquí analizo, se puede observar que la geometría va cediendo paso a la síntesis: no es relevante ya que el espacio todo esté cortado por líneas rectas y rígidas figuras geométricas; lo que importa ahora es la manera en que conviven las superficies. El acento, entonces, está puesto en la indisoluble relación entre la forma y el color, lo que hace que sea el choque de las superficies lo que genere los contornos. En *Retrato de un poeta*, *Retrato de Maximiliano Voloshin*, *Retrato de Angelina* y *Bertha Kroister*, todos de 1916, se percibe la simplificación de la forma y la economía de

los puntos de vista. Son retratos sintéticos, no atiborrados, en donde ya no importan demasiado las intersecciones y las superposiciones, sino la manera en la que interactúa cada elemento del espacio pictórico. En *Maternidad y Mujer sentada en una butaca*, ambas de 1917, se busca lo esencial por la fuerza de las relaciones que establecen las superficies entre sí.

Entre esta serie de retratos –en varios de los cuales hay un claro retorno a las figuras alargadas de El Greco–, las naturalezas muertas de 1917 y las cézannianas de 1918, se vislumbra apenas un pequeño paso. *El matemático*, de 1919, nos deja ver ya el dominio magistral del espacio que había alcanzado Rivera después de su paso por el cubismo.

3.3 La salida del cubismo

De la misma forma que se ha generado un debate en torno a la llegada de Rivera al cubismo, hay múltiples versiones de su salida y de las razones que lo llevaron a romper con el círculo de vanguardia y a concentrarse en el estudio profundo de la obra de Cézanne; la más popular, sin duda, es la que parte de “*L’affaire Rivera*”, disputa que el mexicano tuvo con Pierre Reverdy, poeta francés que se había consagrado como nuevo teórico del cubismo en ausencia de Apollinaire.

Reverdy, fundador de la emblemática revista de vanguardia *Nord-Sud*, escribió en 1917 que resultaba inadmisibile que un pintor cubista elaborara retratos.⁷ Ese mismo año Rivera abofeteó al poeta en medio de una discusión y éste se le fue a golpes. El incidente, relatado por Debrouse y Favela, es apenas la punta del iceberg de una serie de fricciones

⁷ “Nous n’admettions pas qu’un peintre cubiste exécute un portrait”. *Apud.* Carri Nolando, “Cubism”, en *The Columbia History of French Thauagt*, p. 25-27.

que el pintor había ido acumulando con varios de los miembros de la vanguardia.⁸ Una de las principales causas de estos desacuerdos, además de las excentricidades científicas de Rivera, sus retratos y su difícil personalidad, era el mexicanismo de su obra y los agudos colores de sus cuadros.

El tema del “mexicanismo” en la época parisina de Rivera es uno de los más visitados por la literatura que se ocupa de este momento de la producción plástica del pintor: de hecho, es el asunto principal por el cual algunos investigadores, como Favela, se interesan y dan sentido a toda su etapa cubista. Como ya dije, según algunas versiones este mexicanismo es el que desata la ruptura del pintor con la vanguardia. Y esta historia, bastante conocida, culmina con el cumplimiento de su labor como pintor nacionalista del estado posrevolucionario.

Sin embargo, se ha añadido una nueva dimensión para la comprensión de este problema que no tiene que ver tanto con “lo mexicano” o con su labor como retratista. Una nueva interpretación adjudica el rompimiento de Rivera con Reverdy a diferencias que tenían los vanguardistas sobre la teoría del color. Rivera, al parecer, se había acercado bastante al divisionismo de Signac y Seurat rescatado por Delaunay. Según esta teoría –que tomaron los impresionistas de Michel Eugene-Chevreul, químico francés del siglo XIX– “los colores que se oponen en el espectro cromático provocan, en el ojo del receptor, vibraciones paralelas y simétricas. Digamos, por ejemplo, que el rojo se ve contaminado por una cierta vibración azul, y a su vez el azul atrae una interferencia roja”. Chevreul buscaba omitir estas vibraciones, pero los pintores modernos que lo leyeron desde el siglo

⁸ Reverdy respondió a este incidente con un artículo titulado “Una noche en la planicie”, en donde ataca duramente a Rivera. Este documento lo reproduce íntegro Debroise en *Diego de Montparnasse*.

XIX fueron de otra opinión. Quedaron entusiasmados con su teoría y utilizaron metódicamente la yuxtaposición de colores complementarios.⁹

La importancia de esta interpretación reside en que cuestiona ese gran tópico del cubismo riveriano: el “cubismo de Anáhuac”, como lo bautizara Justino Fernández. Si bien Rivera comienza a incluir sarapes y motivos mexicanos en sus obras, esto no significa que el pintor tuviera solamente una conciencia de identidad hacia su tierra natal, sino que también buscaba cierta aplicación de sus teorías del color. Cuando recordamos que el propósito principal de Favela era demostrar que Rivera encontró lo mexicano a través del cubismo, la interpretación anterior cobra gran relevancia por el nuevo enfoque que propone.

Olivier Debroyse, en *Diego de Montparnasse*, había notado ya que: “el exotismo de Rivera no era más que un recurso temático de importancia menor, pero muchos verían sólo esto en las obras de Rivera, sin darse cuenta de que sus principales intereses residían en la investigación formal”.¹⁰ Este investigador señalaba que el espacio y el tiempo eran los temas centrales de esta investigación formal; ahora, además, podemos agregar que Rivera estaba interesado también en el color. Quede esto último como ejemplo de uno de los varios caminos todavía inexplorados de la etapa cubista de Diego Rivera, lo que nos exige revisitarla, reflexionar sobre ella y generar nuevos acercamientos e interpretaciones.¹¹

⁹ Todo este párrafo, y las citas textuales, provienen de Renato González, “Figuras contiguas”, (inédito). Dado que se trata de un artículo inédito y no es éste el lugar más apropiado para dar a conocer su argumento principal, me limito a citarlo en tanto sea preciso para la consolidación de este texto.

¹⁰ p. 75.

¹¹ Me parece que vale la pena reflexionar sobre la etapa de cubista de Rivera sin tener la presencia abrumadora de su posterior conversión a la pintura mural nacionalista, sobre todo si advertimos que muchos de sus cuadros, como el *Retrato de Martín Luis Guzmán*, han sido analizados tan sólo bajo esta óptica. (En esta pintura aparece el futuro biógrafo de Pancho Villa acompañado de un equipal y un sarape, elementos que nos permiten, según Favela, la identificación del escritor mexicano. Como sea, la interpretación que siempre se ha dado a esta tela es que de aquí en adelante se marca un punto de inflexión en la obra de Rivera y comienzan a aparecer entonces los motivos “mexicanos” y la conciencia de identidad del pintor hacia su tierra natal, lo cual hace un lado cualquier posibilidad de estudio sobre su relación con la pintura cubista, las teorías de Rivera sobre realidades espirituales superiores o simple y llanamente un análisis formal).

Conclusiones

Como ya señalé en la introducción de esta tesis, no ha sido mi intención generar la interpretación última de esta tela. De hecho, considero que la relación entre la interpretación y una obra es más bien infinita, al estar ésta mediada por la correlación entre lo que se dice y lo que se ve. Como dice Michel Foucault:

Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es que el despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis.¹

Por otra parte, es necesario considerar siempre la distancia temporal entre la producción de una obra y su interpretación: este alejamiento constante produce invariablemente que en cada momento se le otorgue al cuadro un significado particular. Así las cosas, más que poner un punto final en lo concerniente a *El Arquitecto* o al tema del cubismo riveriano, voy a plantear una serie de caminos de investigación que parten de los planteamientos expuestos a lo largo de mi trabajo.

En primer lugar se encuentra el problema de la relación entre el pintor mexicano y el movimiento vanguardista. El libro de Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse*, mantiene tal vigencia 30 años después de haber sido publicado no sólo por su amplitud y complejidad, sino también porque no hay estudios recientes sobre el tema. En este sentido, se debe enfatizar que hace falta realizar una investigación con una bibliografía mucho más actualizada, sobre todo tomando en cuenta que la noción de vanguardia que tenía Debroise en mente se ha transformado bastante con el paso de los años.

Otro tanto se puede decir del trabajo de Favela, publicado hace ya 25 años: la idea de cubismo ha cambiado igualmente, y para pensar a Rivera dentro de esta corriente se

¹ Michel Foucault se refiere a esta relación entre el texto y la imagen cuando habla de *Las Meninas* de Velázquez: Vid. *Las palabras y las cosas*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972, p. 19.

vuelve imperante la necesidad de una actualización bibliográfica. Resulta sorprendente que nadie haya iniciado una visión de conjunto sobre Rivera cubista con la intención de replantear y reflexionar las cuestiones desarrolladas en el catálogo *Diego Rivera: Los años cubistas*. Esa tarea, de inmensas dimensiones, es una puerta abierta para futuras investigaciones.

Otro punto importante para establecer y comprender mejor la obra cubista de Rivera, estriba en llevar a cabo un análisis comparativo con los demás integrantes del movimiento, sobre todo con aquellos que Debroise llamó “de ribera izquierda”, y en particular, me parece, con Metzinger y Gleizes. La afinidad entre estos dos pintores y el mexicano no parece corresponderse tan sólo en el ámbito de las teorías de la pintura, sino en la pintura misma, lo cual requiere un estudio comparativo sólido y detallado.

La producción cubista de Rivera sigue siendo de gran interés y deja abierta múltiples interrogantes: la gran mayoría de las obras de este periodo han sido tratadas tan sólo tangencialmente, sin recordar que es en esta etapa donde se manifiestan y comienzan a resolver las preocupaciones del pintor sobre el espacio y la forma, centrales para la estructuración de su trabajo muralista posterior. En el caso particular de los retratos, existe una gran variedad que han sido trabajados exclusivamente bajo ópticas biográficas y anecdóticas, o simplemente han sido relegados al olvido. A este respecto vale preguntarse qué resultaría de un análisis de conjunto de los retratos cubistas riverianos.

Con este primer trabajo de una tela de Rivera que no había sido objeto de ningún análisis monográfico, pongo énfasis en las interrogantes, más que en algunas conclusiones aparatosas y apresuradas. Dicho lo anterior, reitero que mi interpretación debe considerarse tan sólo como una hipótesis que invita a la exploración de la obra cubista de Diego Rivera. En buena medida, el objetivo final ha sido señalar la necesidad de volver a este momento

de la producción plástica del pintor, en donde he encontrado múltiples huecos que no han sido indagados y que permiten desarrollar nuevos caminos y nuevas aproximaciones.

Bibliografía

- Acevedo, Jesús T., *Disertaciones de un arquitecto*, México, INBA, 1967, 102 p.
- Baxandall, Michael, *Modelos de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989, 170 p.
- Brilliant, Richard, "Portraits: The Limitations of Likeness" *Art Journal*, Vol. 46, No. 3 (Autumn, 1987), p. 171- 172.
- Caso, Antonio, (et. al.), *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Mexico, UNAM, 2000, p. 508.
- Debroise, Olivier, *Diego de Montparnasse*, México, FCE, 1986, 135 p.
- , "Sueños de modernidad", en: *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte, 1991, 184 p., p. 27-41.
- Eder, Rita, "Los retratos de Diego Rivera", en: *Diego Rivera, una Retrospectiva*, México/España, INBA/Ministerio de Cultura, 1987, 384 p., p. 207-213.
- , "El Arte Mexicano y la Cuarta Dimensión", en: *Tiempo y Arte. XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM/IIIE, 1991, 517 p., p. 83-97.
- Favela, Ramón, "Los años de España, Francia y el cubismo", en: Manuel Reyero, *Diego Rivera*, México, Fundación televisa, 1983, 283 p.
- , *Diego Rivera: los años cubistas*, Phoenix, Arizona, Phoenix Museum of Art, 1984, 145 p.
- García, Pilar, "Hitos canónicos: la huelga de 1911 en la Escuela Nacional de Bellas Artes", en: Esther Acevedo, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate*, México, CONACULTA, 2002, 438 p., p. 105-124.

Gleizes, Albert y Jean Metzinger, *Sobre el cubismo*, Murcia, España, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, 1986, 58 p.

Golding, John, *El cubismo: Una historia y un análisis 1907-1914*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, 199 p.

Gombrich, Ernst, “La máscara y la cara. La percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte”, en: *Arte, Percepción y Realidad*, Barcelona, Paidós, 1996, 172 p., p. 15-68.

Gómez de la Serna, Ramón, “Riverismo”, consultado el 15 de julio en 2009. En: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46884955437571617422202/p00000004.htm?marca=diego%20rivera%20cubista#187>

González Mello, Renato, “Diego Rivera’s portraits”, en Benson, Elizabeth P., (*et. al.*), *Retratos: 2,000 years of Latin American portraits*, San Antonio, Texas, San Antonio Museum of Art, 2004, p. 218-229.

——, “Figuras contiguas”, (inédito).

Gopnik, Adam, “High and Low: Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait”, en: *Art Journal*, Vol. 43, No. 4 (Winter, 1983), p. 371-376.

Henderson, Linda, *The Fourth dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983, 457 p.

Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, 244 p.

Krauss, Rosalind *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1994, 307 p.

——, “The motivation of the sign”, en: Rubin, William, Kirk Varnedoe and Lynn Zelevansky (eds.), *Picasso and Braque, a symposium*, New York, The museum of modern art, 1992, 359 p, p. 261-286.

Martínez, José Luis, *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*, México, Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, 214 p.

Micheli, Mario de, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, 364 p.

Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el Siglo XX”, en: *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, 1103 p., p. 957-1075.

Noland, Carrie, “Cubism”, en: *The Columbia History of French Thought*, New York, Columbia University Press, 2006, 789 p, p. 25-27.

Paz, Octavio, *Los Hijos del Limo*, en: *Obras completas*, vol. 1, México, FCE, 2003, 619 p., p. 321-485.

——, “Llovizna sobre mojado. La momificación de Diego Rivera”, en: *Vuelta*, número 123, febrero de 1987, p. 53.

Ramírez, Fausto, “Un paisaje abulense de Diego Rivera”, en: *Modernización y Modernismo en el Arte Mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ UNAM, 2008, 477 p., p. 185-194.

Reyes, Alfonso, “Pasado inmediato”, en: *La visión de Anáhuac y otros ensayos*, México, SEP, 1983, 169 p., p. 118-152.

Reyes Palma, Francisco, "Otras modernidades, otros modernismos", en: Esther Acevedo, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate*, México, CONACULTA, 2002, p. 17-38.

Rivera, Diego, *Mi arte, mi vida, una autobiografía hecha con la colaboración de Gladys March*, México, Editorial Herrero, 1963, 238 p.

———, (et. al.), *Palabras ilustres, 1886-1921*, México, Museo Estudio Diego Rivera, 2007, 431 p.

Steiner, Wendy, "Postmodernist Portraits". *Art Journal*, Vol. 46, No. 3 (Autumn, 1987), p. 173-177.

Suleiman, Susan, "The Idea of The Avant-Garde", en: *The Columbia History of French Thought*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 162-165.

Torriente, Loló de la, *Memoria y Razón de Diego Rivera*, México, Editorial Renacimiento, 1959, 2 V.

Wolfe, Bertram D., *Diego Rivera, His Life and Times*, New York, London, Alfred A. Knopf, 1939, 420 p.

Enciclopedia Britannica, USA, Encyclopaedia britannica, 1973, vol. 18, p. 266-271.

Enciclopedia of World Art, London, McGraw-Hill, 1966, Vol. XI, p. 470-515.