

**Presencia de la
Pintura Metafísica
En la obra de
Manuel Rodríguez Lozano**

Tesis que para obtener la
Maestría en Historia del Arte
Presenta

Emely Baché Ortega

Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado
Universidad Nacional Autónoma de México

Tutor: Dra. Olga Sáenz

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Con enorme gratitud a mi Directora de tesis, Dra. Olga Sáenz por
su valiosa y cuidadosa orientación.
Agradezco a mis asesoras Dra. Julieta Ortiz Gaitán y
Maestra Diana Briuolo su gran apoyo y a las
Doctoras Silvia Fernández y Lily Kassner
por sus oportunas observaciones.

A mi hijo Javi con gran amor.

A mi padre presente como amoroso recuerdo.

Índice

Introducción	2
Capítulo I	
Antena receptora. Manuel Rodríguez Lozano y Giorgio De Chirico, coincidencias espacio-temporales.....	5
Formación del artista.....	6
Fundamentos filosóficos y estéticos de la Pintura Metafísica.....	15
Capítulo II	
Pensamiento y pintura. Presencia de la filosofía nietzscheana en la obra escrita de Manuel Rodríguez Lozano. Análisis de sus textos comparados con los de Giorgio De Chirico. Congruencias con los postulados teóricos de la Pintura Metafísica	27
Capítulo III	
Pueblo eres y en pueblo te convertirás. Relaciones del lenguaje formal de Rodríguez Lozano con el de De Chirico	40
Primeros trabajos.	45
Análisis de algunas obras de Rodríguez Lozano en congruencia con la estética metafísica.....	50
Encuentro con lo mexicano (1921-1933).	52
Época Monumental (1935-1940).	63
“Época Blanca” (1941-1958).	67
Conclusiones.....	74
Bibliografía.....	81

Introducción

La historiografía especializada ha identificado a la obra de Manuel Rodríguez Lozano como poética, fantástica y lírica e incluso coincidente con algunas de las premisas estéticas de la Pintura Metafísica. Para argumentar esta consideración, es necesario revisar cuáles fueron sus posibles contactos con esta vanguardia propuesta por el pintor italiano Giorgio de Chirico; qué fundamentos filosóficos y estéticos están detrás de los elementos que caracterizan a esta escuela artística y cómo y cuándo, interpretados con su propio lenguaje mexicano, se presentan estos elementos en los cuadros de Rodríguez Lozano. El estudio de la imagen plástica en la obra del pintor mexicano, llevará a conocer sus raíces estéticas, artísticas y sociales, mismas que permitirán puntualizar su vinculación con los postulados de la Escuela Metafísica.

Manuel Rodríguez Lozano estuvo en varias ocasiones en París durante el primer tercio del siglo veinte. En su primera estancia de 1914 a 1921, participó de la vida cultural e intelectual que imperaba entonces, entrando en contacto con las vanguardias europeas. Tras un buen proceso de asimilación, se advertirá sutilmente en sus obras posteriores, la presencia del fauvismo de Matisse y el formato de sus grandes desnudos, como también una leve evocación de Modigliani. El cubismo picassiano se notará en algunos de sus primeros trabajos y sobre todo, en el geometrismo equilibrado de sus composiciones.

De regreso a México se interesó en la plástica popular como la pintura mural de cantinas y pulquerías, y en los exvotos de las iglesias, así como en las artesanías regionales; pero su mayor interés estuvo en profundizar en la vida del pueblo como fuente de inspiración para su obra. Siendo el término pueblo un concepto abstracto y por lo tanto ambiguo, ya que en cada lugar podemos encontrar tantos pueblos como grupos sociales, es necesario precisar cuál es el pueblo al que se refiere Rodríguez Lozano y cómo lo expresa en sus pinturas. Del mismo modo es importante considerar cómo debemos interpretar la mexicanidad en su propuesta artística, misma que surge en una época de intensa

búsqueda nacionalista en todas las manifestaciones culturales del México pos-revolucionario.

Rodríguez Lozano vuelve a París en 1925 para exponer algunas de sus obras. Es posible que en esta ocasión haya estado en contacto con la Pintura Metafísica ya que vamos encontrar elementos de esta estética en cuadros de 1927 y 1929. Posteriormente regresa a París en 1931 y permanece en esa ciudad por espacio de un año. Este fue un periodo muy enriquecedor ya que regresa con dos importantes experiencias, una metafísica que le permitirá realizar su emblemática serie de Santa Ana muerta, y otra, la fuerte proyección del Picasso clásico, que se dejará ver en sus pinturas con figuras monumentales realizadas entre 1935 y 1940.

En el primer capítulo de este ensayo, señalaremos los aspectos más importantes de su formación como artista en dos mundos distintos cuyas herencias asimiladas armoniosamente, le permitirán expresar una mexicanidad con lenguaje universal, distinto al de los otros artistas contemporáneos. La manera en que Rodríguez Lozano utiliza los recursos conceptuales de la modernidad vanguardista, especialmente de la Pintura Metafísica, le permitirá expresar ese otro mundo que es el pueblo mexicano. De éste hereda no sólo sus expresiones plásticas, sino más profundamente, su alma misteriosa, en cuya esencia se sumergirá para extraer los elementos simbólicos que admiramos en sus cuadros. Revisaremos también en este mismo apartado, los postulados teóricos de la Escuela Metafísica así como sus fundamentos filosóficos y estéticos. Los conceptos que transporta el pintor metafísico a sus obras como lo enigmático, la segunda apariencia de las cosas, lo espiritual, lo apolíneo y lo dionisiaco, el sentido de lo eterno y lo trascendente, la inmovilidad y el silencio, serán argumentados a la luz de las propuestas filosóficas de Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer, así como a través de las aportaciones de Alberto Savinio, filósofo y teórico de este movimiento artístico.

El segundo capítulo versa sobre el análisis de los textos de Manuel Rodríguez Lozano, comparados con los de Giorgio De Chirico, también con el apoyo de la filosofía irracionalista alemana presente en ambos autores. La propuesta filosófica de Nietzsche

está tan bien asimilada por el pintor mexicano, que casi pasa inadvertida en una primera lectura de sus textos. Sin embargo es tan importante esta presencia, que gran parte del pensamiento y la pintura de Rodríguez Lozano no podría explicarse sin recurrir a los postulados nietzscheanos. Los conceptos que caracterizan a la Pintura Metafísica y que enumeramos arriba, son considerados y reflexionados tanto por Giorgio De Chirico como por Rodríguez Lozano en sus escritos. El estudio comparativo de estos nos permitirá establecer similitudes y diferencias entre ambas posturas de pensamiento, así como evidenciar los vínculos del pintor mexicano con los postulados teóricos de la poética metafísica.

Las relaciones entre el lenguaje formal de Manuel Rodríguez Lozano con el del movimiento artístico propuesto por Giorgio De Chirico, así como el análisis de algunas pinturas de ambos artistas, serán tratados en el tercer y último capítulo. Los elementos formales que caracterizan a la estética metafísica como el uso de perspectivas simbólicas, figuras fantasmales, paisajes desérticos y solitarios, elementos arquitectónicos sorprendentes, arcadas que custodian enigmas, geometrías simbólicas, ventanas y puertas abiertas al misterio, personajes ausentes y atemporales, tipología de carácter escultórico, etc., tienen una razón estética y filosófica que trataremos de desentrañar.

El propósito de este ensayo no es abordar toda la obra pictórica de Rodríguez Lozano sino estudiar los ejemplos más representativos que permitan descubrir su carácter metafísico. Para ello elegimos algunas pinturas de su primera etapa de encuentro con lo mexicano, algunos cuadros con figuras monumentales que pintó entre 1935 y 1940, y una selección de obras de su última década de producción artística. Es importante señalar que Manuel Rodríguez Lozano aporta además un muy bien logrado capítulo de retratos, así como varios paisajes y numerosos dibujos de factura impecable, que no consideraremos en este ensayo. Fue un hombre culto y asiduo lector, interesado principalmente en obras literarias, de teatro y filosóficas. De estas últimas, las aportaciones de Friedrich Nietzsche son las que dejarán en él mayor huella y las que le facilitarán el vínculo con la Pintura Metafísica cuya presencia en su obra nos proponemos demostrar.

Capítulo I

Antena receptora

En efecto, el artista siempre es antena receptora, sólo que su mecanismo no es el de hablar de las cosas como un diario de prensa, sino de transformar su emoción, la de su raza en el alambique de su sensibilidad, devolviendo en metáforas plásticas sus sentimientos, sus impresiones y los de la vida de su tiempo.¹

Manuel Rodríguez Lozano y Giorgio de Chirico, coincidencias espacio-temporales. Presentación de los postulados teóricos de la Pintura Metafísica. Sus fundamentos filosóficos y estéticos.

No son pocos los estudiosos que han calificado de poética y metafísica a la pintura de Manuel Rodríguez Lozano. Justino Fernández menciona que su obra “por su calidad poética enriquece la pintura de nuestro tiempo”.² Para Berta Taracena, la serie de *Santa Ana muerta* que el pintor realizó entre 1932 y 1933, es “una alegoría con sentido metafísico”.³ Pero es la presencia de rasgos clásicos en los trazos limpios y finos de su dibujo, el quietismo en sus composiciones apolíneas, el sentimiento trágico de la vida, la presencia de personajes envueltos de misterio, situados más allá del mundo físico en espacios espectrales, silenciosos y desérticos, lo que nos da argumentos para relacionarlo con los aportes conceptuales y formales de la Escuela Metafísica; vanguardia cuya creación plástica y cuerpo teórico se debe al pintor italiano Giorgio De Chirico y a su hermano Alberto Savinio, a lo largo de las primeras décadas del siglo veinte.

Recordemos que uno de los propósitos estéticos de la Pintura Metafísica consiste en representar la segunda apariencia de las cosas. Para ello tanto Giorgio De Chirico como Manuel Rodríguez Lozano se valen de una tipología de carácter escultórico para interpretar la figura humana, así como del empleo de estructuras arquitectónicas, y en el caso de De Chirico, de objetos fuera de contexto pero con una nueva lógica, ubicados generalmente en paisajes fantásticos y solitarios. Estos elementos al ser considerados más

¹ Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura*, México, UNAM, 1960, p. 31.

² Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, 2ª ed. UNAM, IIE, 1994, vol. 2, p. 87.

³ Berta Taracena, *Manuel Rodríguez Lozano*, México, UNAM, 1971, p. 20.

allá de su aspecto físico, pierden su significado real para sugerir una segunda apariencia de las cosas, es decir, una apariencia metafísica que es revelada sólo en algunos momentos de clarividencia. El artista metafísico dispone también de alegorías, signos, símbolos y metáforas para enriquecer su lenguaje plástico y representar la esencia del mundo real.

Los elementos formales y conceptuales que caracterizan a la estética metafísica, interpretados por Rodríguez Lozano en su peculiar estilo nacionalista, van a aparecer en las diferentes etapas en las que se ha clasificado su obra.⁴ Así lo poético y apolíneo, lo silencioso y quieto, lo misterioso y dionisiaco, lo enigmático y fantasmal, cobran nuevos matices en personajes indígenas y paisajes simbólicos mexicanos.

Formación del artista.

En la ciudad de México, el 4 de diciembre de 1894,⁵ nació Manuel Rodríguez Lozano en el seno de una familia acomodada; eran los tiempos del porfiriato. Sus padres, Don Manuel Z. Rodríguez y Doña Sara Lozano, gustaban de las artes y recibían en su casa a poetas, pintores y músicos.⁶ El niño creció en un ambiente refinado y culto que su *antena receptora* captaría para después ser él mismo anfitrión de intelectuales y artistas. Su hermana Carmen, menor que él, tocaba el piano desde niña. La muerte prematura de ésta dejaría en el joven Manuel una impronta de tristeza que habría de arraigarse en su alma al sumarse tragedias posteriores. Vivencias dolorosas que no cesarán hasta encontrar desahogo en sus interpretaciones plásticas de la muerte. Del padre se sabe que era

⁴ Para Berta Taracena son tres: la primera la constituyen los arquetipos mexicanos, la segunda es llamada "Época monumental" y la última, "Época blanca".

⁵ Las fuentes registran diferentes fechas de nacimiento entre 1894 y 1897. Esta confusión fue provocada por el mismo Manuel ya que daba diferentes versiones sobre algunos aspectos de su vida. Al reverso de varios retratos de su infancia (del archivo que heredó a Conchita Bermúdez, esposa de su discípulo Nefero), pueden verse las fechas raspadas o alteradas.

⁶ Coral Rendón, "Manuel Rodríguez Lozano (personalidad de contrastes) 1895-1971", en *Forjadores del México contemporáneo*, México, Editorial Planta, 1990, p. 244.

abogado⁷ y que posteriormente administró los bienes de la diletante y mecenas Antonieta Rivas Mercado, con quien Manuel trabó amistad hacia 1927.⁸

Sara Lozano era una mujer culta con personalidad dulce pero firme, fomentó en sus hijos el gusto por los libros, la música y el arte. Margarita Nelken, quien seguramente entrevistó a Rodríguez Lozano en su taller, da cuenta en un texto inédito de 1949,⁹ que la madre era pianista respetable y que el padre componía música. En este ambiente cotidiano de música y lectura, se fue moldeando la sensibilidad del joven. Nelken comenta también que Rodríguez Lozano dibujaba mucho desde la primaria, sin embargo, al no ser percibida esta inclinación, fue orientado a la disciplina castrense.

Hacia 1906, Manuel ingresó al Colegio Militar donde permaneció por espacio de dos años. Nada más lejano de sus legítimas aspiraciones que aún ni a él mismo le eran reveladas. Continuó sus estudios en la carrera diplomática y obtuvo el grado de Secretario de Legación.¹⁰ Durante su estancia en el ejército conoció a la hija del general porfirista Manuel Mondragón, la bellísima María del Carmen con quien contrajo nupcias el 6 de agosto de 1913. Ella tenía veinte años y él dieciocho. Este matrimonio permitió a Rodríguez Lozano, no sólo tener acceso a la élite política y a la diplomacia, sino iniciarse en la pintura y estar en contacto con los movimientos artísticos europeos de las primeras décadas del siglo veinte.

Al comenzar el siglo, Porfirio Díaz llevaba 23 años en el poder. La ola de descontentos bajo su régimen desembocó en la Revolución armada encabezada por Francisco I. Madero. Tras el derrocamiento del viejo dictador, Madero gana las elecciones de 1911 y asume el poder teniendo en contra al Congreso y a la Suprema Corte porfiristas, sólo se había renovado el poder ejecutivo.¹¹ Asimismo, los jefes del ejército federal, enemigos de la revolución y

⁷ Fabiene Bradú, *Antonieta (1900-1931)*, 4ª reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 87.

⁸ Kathryn Skidmore Blair, *A la sombra del Ángel*, traducción de Leonor Tejada, México, Alianza Editorial, 1995, p. 417.

⁹ Margarita Nelken, *Pintores de México*, (libro mecanografiado inédito), Promotora Cultural Fernando Gamboa, 1949, pp. 34-35. Agradezco a Diana Briuolo permitirme el acceso a una copia del texto.

¹⁰ *Ídem*, p. 35.

¹¹ Álvaro Matute, "Madero: del triunfo a la Decena Trágica", en *Historia de México*, México, Salvat, 1986, p. 2226, vol. 13.

ambiciosos del poder, no tardarían en rebelarse contra el presidente Madero. Uno de ellos fue el General Manuel Mondragón que se había sublevado con una parte del ejército. Por otro lado, el General Victoriano Huerta, quien tenía la dirección del ejército federal, vio la oportunidad de satisfacer sus ambiciones y pactó con los sublevados en la Embajada de Estados Unidos. El Presidente Madero y el Vicepresidente Pino Suárez, son encarcelados primero y después obligados a renunciar a sus cargos.¹² Huerta se apodera de la presidencia como había quedado asentado en el Pacto de la Ciudadela, también llamado Pacto de la Embajada.



Manuel Rodríguez Lozano
(1894-1971)



Su boda con Carmen Mondragón
6 de Agosto de 1913

En el episodio conocido como la Decena Trágica (del 9 al 19 de febrero), el General Modragón elaboró y perpetró los planes para el magnicidio. Madero y Pino Suárez mueren asesinados el 22 de febrero de 1913. Huerta recompensa a Mondragón con la Secretaría de Guerra y Marina,¹³ puesto al que se ve obligado a renunciar en junio de ese mismo año

¹² Paco Ignacio Taibo II, *Temporada de Zopilotes. Una historia narrativa de la Decena Trágica*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2009: *passim*.

¹³ Véase el Catálogo de la exposición *Nahui Olin, una mujer de los tiempos modernos*. Curaduría y textos de Tomás Zurián, Museo Estudio Diego Rivera, Conaculta- INBA, 1992, p. 54.

por no controlar el avance de las fuerzas revolucionarias. Dos meses más tarde, Carmen y Manuel estarían celebrando sus bodas en Tacubaya.¹⁴ El General Mondragón decide abandonar el país y viaja a Francia con su familia sin los recién casados, quienes se reunirán con todos al año siguiente.

Corría 1914, el General Mondragón y su familia, incluidos Carmen y Manuel, vivían en París. Ante la amenaza de la Gran Guerra, el grupo familiar se trasladó a San Sebastián, España donde Manuel y Carmen dedican una buena parte de su tiempo a la pintura.¹⁵ Poco después, Manuel viaja a Madrid acompañado de su esposa para desempeñar un cargo oficial,¹⁶ pero se ve obligado a abandonarlo tras la caída de Victoriano Huerta. Pronto la pareja se traslada a París donde permanecerá hasta 1921.

Manuel Rodríguez Lozano (1894-1971) es coetáneo de Giorgio De Chirico (1888-1978), éste y su hermano Alberto nacidos en Grecia de padres italianos, fueron iniciados también en las artes desde su infancia. Después de una etapa de estudios en Munich, Alberto orientado a la música y Giorgio a la pintura, los hermanos pasan una temporada en Italia y en 1912 viajan con su madre a París. Es en esta ciudad donde por primera vez el pintor presentará al público tres de sus obras en el Salón de Otoño. La etapa clásica de la producción artística de Giorgio De Chirico, a la que corresponden sus primeras obras con esta nueva tendencia que será llamada Pintura Metafísica, se ubica entre 1909 y 1921. Son los años de una intensa actividad tanto en el terreno del arte como en los campos de batalla; y es en París donde convergen representantes de los distintos movimientos de vanguardia. Frente al grito desgarrador del expresionismo, la Pintura Metafísica se nos presenta silenciosa; clásica en sus formas, en contraste con la representación cubista de figuras disgregadas en facetas geométricas; y quieta, contra el dinamismo desbordante del futurismo.

¹⁴ *Ídem*, p. 55.

¹⁵ Adriana Malvido, *Nahui Olin la mujer del sol*, México, Editorial Diana. 1993, p. 26.

¹⁶ Inés Amor menciona que Rodríguez Lozano fue Cónsul de México en San Sebastián, cf. Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, 1987, p. 37-38.

De Chirico y su familia viven una primera temporada en París. Es entonces cuando su hermano adopta el nombre artístico de Alberto Savinio quien fue músico, poeta, filósofo y teórico del nuevo movimiento pictórico. Pronto los hermanos se relacionan con el círculo de artistas e intelectuales al que pertenecen, entre otros, Matisse, Picasso y el poeta Guillaume Apollinaire. Éste último constituirá un gran apoyo para la difusión de las obras de los hermanos De Chirico.

Al mismo grupo de artistas e intelectuales se vincula Manuel Rodríguez Lozano entre 1914 y 1921, fue en ese tiempo que decide ser pintor. La relación con Matisse, Picasso y otros artistas se dejará ver en su obra posterior (como en sus óleos *Desnudo frente al mar*, de 1935 y *Desnudo en la playa*, de 1939, en los que el cuerpo femenino recostado ocupa toda la longitud del cuadro como los grandes desnudos de Modigliani y Matisse). También podemos encontrar en varias de sus pinturas, un fuerte colorido que recuerda a los *fauves*. La influencia del cubismo se notará en sus primeros dibujos anteriores a 1921 (*Soldado francés*, *Naturaleza muerta con balanza*, *Composición*, etc.) y es innegable la presencia del Picasso clásico en el Rodríguez Lozano *monumental* (obras correspondientes al periodo entre 1935 y 1939).

Durante las primeras décadas del siglo veinte París vivía una efervescencia intelectual y emocional. Por un lado el fervor científico que proponía nuevos paradigmas, mismos que no sólo interesarán a profesionistas del ramo sino que habrían de llamar la atención de artistas y otros sectores de la población. Por otro lado, la misma búsqueda de los artistas hacia nuevos modelos y diferentes formas de representar la realidad, crearon un ambiente libre y enriquecedor capaz de generar los llamados movimientos de vanguardia.

Rodríguez Lozano será permeable a este ambiente en donde campean además otros conceptos como el exotismo, la artificialidad y el dandismo. De acuerdo a González Alcantud, el *exotismo*, que había fluido a Europa desde el siglo diecinueve, actúa como operador común en el surgimiento de las vanguardias ya que el europeo, cansado de la artificialidad de la vieja cultura, vuelve los ojos a los objetos exóticos para resolver sus inquietudes plásticas o literarias. Así Gauguin se inspira en las aportaciones estéticas de la

Polinesia y es innegable la presencia del arte negro en la plástica cubista.¹⁷ Del *dandy*, González Alcantud menciona que es “creación histórico-estética del siglo diecinueve, es arteficio [...] bello e inteligente por naturaleza o elegante por cultura. [...] El dandy transgrede la sociedad de su tiempo por la ironía para con sus iguales con los que se muestra altivo y singular... es la prefiguración del superhombre nietzscheano”.¹⁸ Tal es la personalidad de Manuel Rodríguez Lozano, quien también denotará presencia de la filosofía nietzscheana en su obra pictórica y escrita.

Para la vanguardia que nos ocupa, el movimiento simbolista decimonónico hereda la “habilidad para transmitir mediante el símbolo-imagen la sensación de lo misterioso, de la inquietud metafísica y del sentido lírico del destino”.¹⁹

Durante los siete años que el pintor mexicano vivió en París, hizo amistad con André Lothe,²⁰ y con los escritores Jean Cassou²¹ y André Salmon²² con quien sostuvo correspondencia. También inicia entonces una profunda amistad con Alfonso Reyes cuando éste desempeñaba funciones diplomáticas en París. La amistad y correspondencia entre el poeta y el pintor, prevaleció desde que se conocieron en 1914,²³ hasta la muerte de Alfonso Reyes acaecida el 27 de diciembre de 1959. Una de las primeras pinturas de Rodríguez Lozano es precisamente un retrato al óleo sobre cartón, de Alfonso Reyes.

Como testimonio de la relación entre Picasso y Rodríguez Lozano está una litografía de 1920 que el artista español le obsequia y dedica: “Al magnífico dibujante Manuel

¹⁷ José Antonio González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona, Anthropos, 1989: *passim*.

¹⁸ *Ídem*, p. 32-33.

¹⁹ A. Balakian, *El movimiento simbolista*, citado en José Antonio González Alcantud, *op. cit.*, p. 38.

²⁰ Posiblemente André Lothe, en su calidad de pintor, teórico y crítico de arte, quien además dedicó tiempo a la enseñanza, haya sido un modelo para Rodríguez Lozano pintor, autor de textos, crítico y formador de artistas.

²¹ El también escritor y crítico de arte Jean Cassou, hispanista y director del Museo de Arte Moderno de París, estuvo en México en 1959 y visitó a Manuel Rodríguez Lozano en su departamento-taller-galería.

²² Fue importante el apoyo que el poeta, escritor y crítico de arte André Salmon brindó a Rodríguez Lozano, principalmente en la exposición que éste realizara en París en noviembre de 1925, mismo año en que De Chirico regresa a esa ciudad.

²³ Esto fue desde la llegada de Rodríguez Lozano a París cuando Alfonso Reyes era Segundo Secretario de la Legación de México en Francia, puesto que ocupó desde el 17 de julio de 1913 a octubre de 1914. Cf. Alicia Reyes, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, 2ª ed., México, Ex Libris Ediciones, 1997, p. 250.

Rodríguez Lozano". De esta obra dan cuenta el pintor Nefero, su discípulo y heredero, Rafael Heliodoro Valle,²⁴ y Antonio Gago.²⁵ Este último publicó una entrevista que le hace al pintor en su estudio, donde pudo admirar la litografía de Picasso y se refiere a ella en su texto. Esa misma obra fue exhibida y catalogada en la *Exposición-Homenaje a Manuel Rodríguez Lozano* en el Palacio de Bellas Artes.²⁶ Después, según Nefero, fue adquirida por un particular.

Poco habló Manuel sobre su formación en el terreno del arte pictórico. Berta Taracena menciona que en 1910, "atraído por la pintura inicia por sí sólo su formación artística, no deseando ingresar a ninguna escuela".²⁷ Sea que se iniciara en la pintura en 1910 en México o en 1914 con Carmen en San Sebastián, lo cierto es que en París ya mostraba habilidad en el dibujo. Unas fuentes mencionan que estuvo en la Academia de San Carlos antes de casarse, sin embargo, durante las primeras décadas del siglo, ningún alumno con el nombre de Manuel Rodríguez Lozano aparece registrado en dicha institución.²⁸

Margarita Nelken apunta en su texto inédito que durante su primera estancia en París, Manuel viajó ocasionalmente a Madrid y en ambas ciudades, además de visitar asiduamente museos y exposiciones, convivió con artistas e intelectuales en tertulias literarias, mismas que mucho aportarían "para mantener alerta el pensamiento y la vocación interpretativa"²⁹ del joven pintor. En París asistió a un taller de la calle "Gay Lussac" al que regresaría en sus viajes posteriores de 1925 y 1931.

En el taller, jornadas febriles de creación. De insatisfacción fecunda. Estudio directo del modelo: cabezas, figuras, vestidas unas veces, y, las más, desnudas. Adquisición automáticamente técnica de las proporciones y movimientos del cuerpo humano. (Más tarde, ello le habrá de permitir

²⁴ Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura, op. cit.*, p. 244.

²⁵ Antonio Gago, "Manolete resucitó a México" en *Revista de América*, 2 de febrero, 1942: 20-22.

²⁶ La *Exposición-Homenaje a Manuel Rodríguez Lozano (1897-1971)*, fue montada unos meses después de la muerte del pintor, en las galerías del Palacio de Bellas Artes. Se exhibieron 114 dibujos, 95 óleos, el mural al fresco *La piedad en el desierto*, así como un detalle del estudio al fresco para dicho mural y un fotomontaje del fresco *Holocausto*, pintado en el Edificio Jardín de Isabel la Católica núm. 30. También se exhibieron el caballete del pintor y la litografía de 23x29 cm., que Picasso obsequió a Manuel cuando éste lo visitó en 1931.

²⁷ Berta Taracena, *Manuel Rodríguez Lozano, op. cit.*, p. 41.

²⁸ *Apud* en Flor Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1857-1920*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

²⁹ Margarita Nelken, *Pintores de México, op. cit.*, p. 38.

someter estas proporciones en actitudes veraces, a todas las elucubraciones de su imaginación). También, con frecuencia, estudios de paisaje.

De esa época de producción incesante, no perdura apenas ningún lienzo. Otros pintores, compañeros suyos de entonces, aprovechaban el menor bosquejo para fines mercantiles: Manuel Rodríguez Lozano, destruía casi todo lo que dibujaba o pintaba. Nada de improvisación; nada de diletantismo.³⁰

No deja de llamar la atención que el pintor revelara posiblemente por única vez, que estudió en un taller de la calle "Gay Lussac". Él siempre dijo, y lo confirma Nefero, que fue autodidacta: "Todos los pintores mexicanos que hemos alcanzado una significación, pudimos hacerlo unos, por saber alejarnos, otros por no acercarnos siquiera a la academia."³¹

La *antena receptora* del pintor mexicano no sólo asimilaría las aportaciones de las vanguardias, y especialmente de Picasso a quien admiraba profundamente, sino que también se encuentra en su obra la presencia de los pintores del *Quattrocento*, como Piero de la Francesca y Andrea Mantegna, que se advierten en la línea fina y precisa de su dibujo y en el clasicismo de sus composiciones. En las obras metafísicas de Giorgio De Chirico, son evidentes los rasgos clásicos heredados también del Renacimiento italiano así como de la antigua Grecia mítica: "Si existe un espíritu italiano en pintura, nosotros no podemos verlo sino en el *Quattrocento*. Efectivamente, en este siglo el fatigoso trabajo realizado a través de todo el Medioevo, los sueños de medianoche y los magníficos íncubos de un Masaccio y un Paolo Uccello, se resuelven en la claridad inmóvil y en la transparencia diamantina de una pintura feliz y tranquila".³²

En 1914, De Chirico exhibe en su estudio de París, más de treinta cuadros a los que Apollinaire califica de "*pinturas insólitamente metafísicas*; era el primero en emplear ese término en público".³³ Los asuntos principales de esos cuadros son las plazas de Italia, las torres y el tema de Ariadna dormida, donde la presencia de Nietzsche es evidente. Para

³⁰ *Ídem*. P. 38-39.

³¹ Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y Pintura*, op., cit., p. 64.

³² Giorgio De Chirico, "El retorno al oficio" en Olga Sáenz, *Giorgio De Chirico y la Pintura Metafísica*, México, UNAM, IIE, Monografías de Arte. 19, 1990, p. 101.

³³ Magdalena Holzhey, *Giorgio De Chirico. 1888-1978. El mito moderno*, traducción de P. L. Green, Colonia/Madrid, Taschen, 2005, p. 34.

este filósofo Ariadna representa el principio femenino del arte, es decir, el conocimiento intuitivo asociado a Dionisos por quien Ariadna será despertada, “metáfora de un proceso artístico que revela el lado desacostumbrado, *metafísico*, del mundo real”.³⁴

Durante sus estudios en Munich (1906-1909), Giorgio De Chirico obtuvo las bases para los fundamentos formales y filosóficos de su escuela pictórica, estos principalmente de Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer; y aquéllos, de las obras artísticas del suizo Arnold Böcklin y del alemán Max Klinger. En el Capítulo III hablaremos acerca de lo que estos pintores aportaron a De Chirico, al analizar el lenguaje formal de la Pintura Metafísica. En Milán (1909-1910), Giorgio profundiza sobre estas ideas y propone la fundamentación teórica de la nueva poética, en una relación dialéctica con sus recuerdos y experiencias vividas.

El arte guarda una relación dialéctica con la sociedad en la medida en que el artista interactúa con la vida, capta los sesgos que ésta le presenta, responde a ellos y su respuesta nos la hace visible a través de la obra de arte, que a su vez actúa en la sociedad y la conforma. Aún cuando la Pintura Metafísica no refleja aparentemente el momento bélico en que surgió, sí da cuenta del conflicto existencial del hombre de esa época en el aislamiento de sus personajes y en la enajenación que manifiestan. De Chirico crea sus obras de la concatenación de sus recuerdos y experiencias con sus bien cimentados argumentos filosóficos. A esto hay que agregar la habilidad del artista para descubrir en los objetos algo más que lo simplemente físico.

En 1915 los hermanos De Chirico se alistaron por segunda ocasión al servicio militar italiano, y son asignados a unas oficinas en Ferrara. Dos años después, en un hospital militar cerca de esa ciudad, De Chirico coincide con Carlo Carrá, artista italiano cuya obra estuvo relacionada con los futuristas. Carrá también había ingresado al servicio militar y ambos pintores fueron hospitalizados para descansar de los horrores de la Gran Guerra, pero no de sus inquietudes artísticas; su entusiasmo compartido los llevó a la creación de la

³⁴ *Ídem*, p. 28.

Escuela Metafísica en 1917. Posteriormente la relación entre estos dos pintores se complica por reclamarse mutuamente el mérito de haber creado la Pintura Metafísica.

Fundamentos filosóficos y estéticos de la Pintura Metafísica.

Schopenhauer entiende al arte como la antítesis de la voluntad, por lo que el sujeto se vuelca a la pura contemplación del objeto. El genio –el clarividente para De Chirico- es capaz de permanecer en ese estado contemplativo y descubrir la segunda apariencia de las cosas. Ésta es la propuesta estética de la Pintura Metafísica. Descubrir un aspecto misterioso en los objetos –dice De Chirico- sería un rasgo de locura, cada persona puede tener momentos anormales, pero cuando ese descubrimiento se manifiesta en individuos dotados de talento creativo y de clarividencia, estos extraños momentos resultan afortunados. Este es el momento metafísico, es decir, cuando por una causa inexplicable se rompe el hilo que concatena coherentemente los recuerdos y se descubre la segunda apariencia de las cosas.

En sus representaciones de la muerte, Rodríguez Lozano corta la memoria de las imágenes con que tradicionalmente se ha figurado y le da una reinterpretación metafísica. Encontramos la segunda apariencia de la muerte, “con figura de mujer” –dice Berta Taracena- en la que “la muerte ha perdido por completo el poder de intimidar”,³⁵ se vuelve trascendente y visionaria.

De su disertación sobre locura y genialidad, Schopenhauer considera que el loco difiere del genio porque se rompen en aquel “los hilos de la memoria, y al suprimirse su hilazón consecutiva, se imposibilita la coherencia de los recuerdos del pasado”.³⁶ Savinio subraya que la memoria es nuestro propio pasado y también el pasado de cuantos nos han

³⁵ Berta Taracena, *op. cit.*, p. 21.

³⁶ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, traducción de Roberto Rodríguez Aramayo. Madrid, Círculo de Lectores, Fondo de Cultura Económica de España, 2004, vol. I Libro III, p. 238.

precedido, es nuestra cultura, nuestros pensamientos y el regazo de donde surgen las artes.³⁷

No sólo Schopenhauer sino otros muchos pensadores incluyendo a Giorgio De Chirico, reconocen la existencia de fronteras porosas entre la genialidad y la locura. “Que la locura sea fenómeno inherente a toda profunda manifestación de arte, es una verdad axiomática”.³⁸ Pero cuando la locura se agrava –admite Schopenhauer- se origina una total falta de memoria. La memoria como fuente de conocimiento, está representada por el pintor italiano a través de sus perspectiva simbólicas. Este punto está lúcidamente argumentado por Savinio ya que considera que si el arte no derivara de la memoria, sería vano como los sueños y los sueños son vanos porque carecen de memoria. Les falta el pasado y el porvenir, son imágenes desnudas y sin historia, no tienen ayer ni mañana, por lo tanto carecen de perspectiva “y la perspectiva no es más que la imagen figurada del pasado”.³⁹

El uso de perspectivas arbitrarias, que no corresponden a un único punto de fuga, adquieren también en Rodríguez Lozano, un carácter simbólico. En su texto “¡Qué bella es la perspectiva!”, el pintor menciona que “la luz, la geometría sensible, el color, las formas, la anatomía, han dejado de estar sujetos a fórmulas o recetas y son elementos que utiliza el artista simplemente para expresarse poéticamente con un lenguaje plástico.”⁴⁰

El término metafísica es considerado desde la antigüedad como algo más allá de la física. Alberto Savinio utiliza “el adjetivo metafísico para calificar la cualidad íntima, la sustancia lírica de las cosas”.⁴¹ El elemento lírico, a diferencia del elemento dramático transitorio, constituye para Savinio la parte durable y eterna de la obra de arte. Rodríguez Lozano afirma que el “pintor -y decir pintor es decir el poeta- sólo trabaja cuando llega a una

³⁷ Alberto Savinio, “Primeros ensayos de filosofía de las artes I”, en Olga Sáenz, *Giorgio De Chirico y la Pintura Metafísica*, México, UNAM, IIE, 1990, pp. 125-127.

³⁸ Giorgio De Chirico, “Sobre el arte metafísico”, en O. Sáenz, *op., cit.*, p. 65.

³⁹ Alberto Savinio, “Primeros ensayos de la Filosofía de las artes I”, en O. Sáenz, *op., cit.*, pp. 126-127.

⁴⁰ Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura, op., cit.*, p. 151.

⁴¹ Alberto Savinio, “Primeros ensayos de filosofía en las artes II”, en O. Sáenz, *op., cit.*, p. 128.

expresión permanente dentro de los invariables.”⁴² Giorgio De Chirico habla de la soledad metafísica en la nueva pintura –en su propia pintura- es, -dice- la soledad de los signos o segunda soledad ya que advierte una primera soledad o soledad plástica en algunos paisajes de Lorrain, Poussin y otros pintores, que utilizan figuras humanas ausentes en paisajes extraños; “sólo en la nueva pintura metafísica aparece la segunda soledad: soledad de los signos o metafísica”.⁴³

Sobre los cuadros de Rodríguez Lozano, Jorge Manrique opina que “los recorre una especie de silencio, que en una manera peculiar hace recordar a la llamada pintura ‘metafísica’ de Giorgio De Chirico”,⁴⁴ Para insistir en el adjetivo metafísica que se ha dado a la pintura de Lozano, se habla también de la “metafísica del vacío”⁴⁵ en su obra, un vacío que hace alusión al silencio y la soledad desconcertantes.

Encontramos tanto en la obra de arte propuesta por De Chirico y su escuela, como en las diferentes etapas de la producción artística de Rodríguez Lozano, un aspecto sereno pero inquietante. Esta contradicción tiene cabida porque en una segunda lectura, dentro de esa misma sensación de serenidad, aparecen nuevos signos que aluden a lo enigmático y lo misterioso “¿Y qué amaré sino lo que es enigma?” Dejó escrito Giorgio De Chirico en el marco de su primer autorretrato de 1911 (*Et quid amabo nisi quod aenigma est?*).⁴⁶ En éste, que junto con el retrato de su hermano de 1910, pueden encontrarse ya elementos metafísicos, Giorgio De Chirico dejó asentado al enigma como el leitmotiv de su producción artística, así como la fuerte presencia del filósofo Friedrich Nietzsche en su poética pictórica:

A vosotros, los ebrios de enigmas y enamorados de la luz del crepúsculo, cuyas almas son atraídas por el sonido de las flautas hacia todo profundo remolino, pues no queréis buscar a tientas con

⁴² Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y Pintura, op., cit.*, p. 59.

⁴³ Giorgio De Chirico, “Sobre el arte metafísico” en Olga Sáenz, *op., cit.*, p. 67.

⁴⁴ Jorge Alberto Manrique, “Contracorriente pictórica. Una generación intermedia” en *Historia del arte mexicano*, México, Salvat, 1982, vol. 15 p. 2163.

⁴⁵ Conrado Tostado, “¿Por qué no hay sombras en los cuadros de Rodríguez Lozano?”, en *La Cartelera en La Jornada*, México, 10 - 16 abril, 1998. Año I núm. 29, p. 6.

⁴⁶ Magdalena Holzhey, *op., cit.*, p. 10.

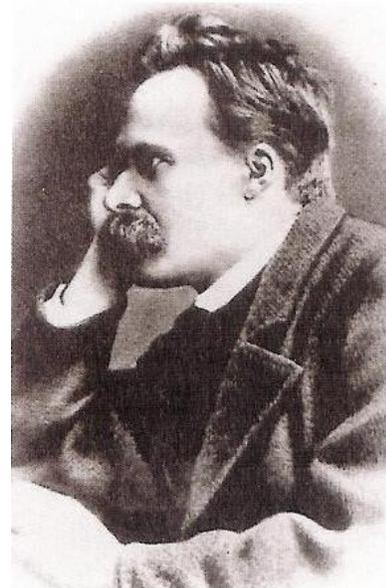
mano miedosa, ningún hilo conductor; y que cuando podéis adivinar odiáis el deducir. A vosotros solos he de contar el enigma que he visto: la visión del más solitario.⁴⁷

La postura de perfil pensativa que adopta el pintor en su autorretrato, con el mentón sobre la mano izquierda, es la misma postura en simetría con que Nietzsche fue fotografiado en 1882. Puestos uno frente al otro como un reflejo del filósofo en el pintor o del pintor visto en el espejo del filósofo, es una alusión a la importante influencia que éste ejerció en las pinturas metafísicas de Giorgio De Chirico.

¿Y qué amaré sino lo que es enigma?



Giorgio De Chirico
Autorretrato, 1911, óleo /tela,
72.5 x 55 cm, col. particular.



Friedrich Nietzsche
Retrato fotográfico, 1882
(Postura tradicional del melancólico)

Los primeros signos que encontramos en el autorretrato son un fondo verdoso, vacío que prevalecerá en la mayoría de sus obras. Comparando estos fondos con el de *La diosa de amor* que Rodríguez Lozano pintó en 1936, vemos que el tratamiento del celaje es

⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, traducción y notas de Juan Carlos García Borrón, Madrid, Sarpe, 1983, p. 177.

francamente dechiriquiano (ver página 65). Otro signo en el autorretrato de Giorgio es una serenidad melancólica en su imagen quieta, es decir, refleja una inmovilidad. La inmovilidad para Savinio constituye lo propio de las artes plásticas, porque las artes plásticas están fuera del tiempo. Y por lo tanto, argumenta, están fuera del ritmo y del movimiento. Con esto se justifica la quietud en la Pintura Metafísica, frente al dinamismo que adoptaron la mayoría de los movimientos de vanguardia en las primeras décadas del siglo veinte, especialmente el futurismo.

Para Schopenhauer, el auténtico fundamento de todas las verdades llamadas metafísicas, no pueden estar en proposiciones abstractas del conocer, “sino sólo en la conciencia inmediata de las formas del representar”,⁴⁸ y más adelante agrega que a la verdad metafísica “pertenece también la intuición pura del espacio”.⁴⁹ Es entonces que el arte se convierte en reflejo de la esencia del mundo y el pintor metafísico construye por medio de formas en espacios determinados, la presencia de otra realidad. De Chirico reflexiona sobre el espacio en la pintura de la siguiente manera:

La conciencia absoluta del espacio que debe ocupar un objeto en un cuadro y el espacio que separa los objetos entre sí, establece una nueva astronomía de las cosas apegadas al planeta por la fatal ley de la gravedad. El empleo minuciosamente cuidadoso y prudente sopesado de las superficies y de los volúmenes, constituye cánones de estética metafísica.⁵⁰

Savinio menciona que De Chirico encontró en Nietzsche una razón espiritual libre; del filósofo Otto Weininger tomó sus aportaciones sobre la geometría metafísica y de *La vuelta al mundo en ochenta días* de Julio Verne, “la espectralidad de un atardecer” tan frecuente en sus cuadros, además de la presencia melancólica de un hombre, “como verdadero fantasma ambulante” que también es recurrente en sus pinturas.

El desarrollo del arte para Nietzsche, está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*, Apolo es el dios del arte, el resplandeciente, de mesurada limitación, solemne y de bella apariencia. Dionisos representa el instinto primitivo, la bebida narcótica, el desbordamiento, las emociones salvajes. El arte apolíneo es subjetivo, individual, racional.

⁴⁸ A. Schopenhauer, *op., cit.*, p. 155.

⁴⁹ *Ídem*, p. 161.

⁵⁰ Giorgio De Chirico, “Sobre el arte metafísico”, en O. Sáenz, *op., cit.*, p. 68.

En el arte dionisiaco lo individual y subjetivo desaparecen, es instintivo y natural. Estos dos impulsos opuestos convergen de acuerdo con Nietzsche, en el máximo arte griego, la tragedia ática, “originando un milagroso acto metafísico de la voluntad helénica”.⁵¹

A la pintura metafísica corresponde una visión apolínea en cuanto que refleja inmovilidad, serenidad clásica, armonía formal. Pero también podemos encontrar un asomo dionisiaco en la presencia inquietante de lo enigmático. El conocimiento intuitivo está asociado a Dionisos, lo intuitivo es irracional, y el misterio, lo enigmático se revela por intuición. La visión del más solitario, diría Nietzsche, del clarividente, apuntaría De Chirico. Los cuadros de Rodríguez Lozano son “evocadores de un indefinible mundo doloroso, donde las despedidas, los duelos, los adioses, las esperas, crean una atmósfera enigmática y cálida a un tiempo.”⁵²

Al referirse a la estética metafísica, Giorgio De Chirico habla sobre la metafísica geométrica propuesta por Otto Weininger, para quien el arco de medio punto no significa la perfecta plenitud sino que, por ser incompleto, *deja presentir*. Esto –dice el pintor– aclaró para él la impresión metafísica que le produjeron siempre los pórticos y aberturas arqueadas, tan frecuentes en sus pinturas, así como las figuras geométricas que encierran símbolos, especialmente las escuadras que le parecían dice: “despuntar como astros misteriosos detrás de cada una de [sus] imaginaciones pictóricas”.⁵³

Varios son los elementos arquitectónicos con carácter simbólico, que De Chirico nos ofrece en sus pinturas. Además de los pórticos, aberturas arqueadas y esquinas urbanas, son recurrentes también en sus obras los muros, las torres, las plazas, las columnas y los edificios deshabitados en los que inciden luces y sombras espectrales. La espectralidad para Savinio, “es la verdadera esencia, espiritual y sustancial de todo aspecto”.⁵⁴ Y reproducirla constituye para él el fin máximo del arte. Schopenhauer cree que la

⁵¹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 42.

⁵² Jorge Alberto Manrique, “El arte contemporáneo” en *Historia de México*, México, Salvat, 1986, vol. 15, p. 2590.

⁵³ Giorgio De Chirico, “Sobre el arte metafísico” en O. Sáenz, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁴ Alberto Savinio, “Anadioménon. Principios de valoración del arte contemporáneo”, en O. Sáenz, *op. cit.*, p. 119.

arquitectura está determinada a revelar la luz y bellamente describe la incidencia de ésta en aquélla:

La luz, al verse rechazada, detenida y recogida por las enormes, opacas y diversamente configuradas masas, despliega su naturaleza y propiedades del modo más puro y nítido para gran fruición del espectador, toda vez que la luz es la cosa más regocijante y supone el correlato objetivo del más perfecto modo de conocimiento intuitivo.⁵⁵

El filósofo menciona que la arquitectura está liberada del sufrimiento del querer y de la individualidad y por lo tanto, es opuesta al drama. Savinio coincide al estimar que en las artes plásticas predomina el elemento lírico, en oposición al dramático de las artes temporales, subordinadas éstas al ritmo, al movimiento y por lo tanto, al drama. Para el pintor, los primeros fundamentos de la estética metafísica están en la forma arquitectónica de edificios, plazas, puertos, estaciones de ferrocarril y demás construcciones. Asimismo la presencia de ventanas, puertas y arcos que enmarcan paisajes o figuras humanas en las obras pictóricas, tienen tanto para De Chirico como para Rodríguez Lozano, un alto valor metafísico porque permite presentir lo inesperado. Esto nos lo dice poéticamente Giorgio en su texto *Zeus el explorador*:

En el techo descubría nuevos signos zodiacales cuando miraba su fuga desesperada que iba a morir en el fondo de la estancia, en el rectángulo de la ventana abierta al misterio de la calle. La puerta entornada sobre la noche de la antecámara tenía la sepulcral serenidad de la piedra removida en la tumba vacía del resucitado.⁵⁶

Para provocar misterio en sus cuadros, el pintor italiano recurre también al uso de estatuas, colocadas en lugares que puedan verse a la altura de la mirada de las personas (consideración schopenhaueriana), dando la misteriosa sensación de transitar con ellas. También hace uso de muebles colocados en paisajes desérticos o calles solitarias.

Algunos ejemplos de la obra de Rodríguez Lozano, que muestran la presencia de los elementos metafísicos a los que hemos hecho referencia son: *Dos muchachas*, con un fondo de muros y arcadas. Los personajes ausentes, con una connotación atemporal, puertas y ventanas abiertas al misterio, están en su serie de *Santa Ana muerta*; referentes clásicos en la *Diosa del amor*; personajes espectrales en *La Revolución*, *El alcatraz*, etc.;

⁵⁵ A, Schopenhauer, *op. cit.*, p. 307.

⁵⁶ Giorgio De Chirico, "Zeus el explorador" en O. Sáenz, *op. cit.*, p. 103.

composiciones apolíneas de fino y limpio dibujo y sobre todo, el quietismo, el silencio, el sentido trágico de la vida en varias de sus obras como *La piedad en el desierto*, *El rapto*, *La despedida*, etc.



M. Rodríguez Lozano:
Paloma y Zenaida o Dos muchachas, 1929,
óleo/tela, 200 x 100 cm, col. INBA
(Acervo MAM).



Mientras tanto en México, la ansiada independencia cultural que desde el siglo diecinueve se pretendía tras la independencia política, no había encontrado campo propicio durante la muy atribulada etapa decimonónica. Al comenzar el siglo veinte no existían “aún manifestaciones de una arte nacional de perfiles vigorosos”.⁵⁷ El gusto por lo europeo

⁵⁷ Jorge Crespo de la Serna, “Circunstancia y evolución de las artes plásticas en México en el periodo 1900-1950”, en *México en el arte*, México, INBA y SEP, núm. 10-11, 1950: 81-126.

predominó durante la larga etapa porfirista. Sin embargo, al lado del arte oficial afrancesado, surgirá en las primeras décadas del siglo veinte, un interés por las manifestaciones de arte popular como la pintura mural en las cantinas y pulquerías y los exvotos en los templos, así como por el papel picado y las artesanías, que al adquirir un reconocimiento en el medio oficial, sus cualidades artísticas serán valoradas y asimiladas por los pintores y grabadores de la época. Los exvotos entendidos como la expresión plástica con la que la gente del pueblo agradece un milagro recibido, llamarán particularmente la atención de Manuel Rodríguez Lozano porque expresan, de manera ingenua, lo profundamente popular. Esto se verá reflejado en su obra, especialmente en la serie de *Santa Ana muerta*. El retablo o exvoto como género pictórico producto de la devoción popular, no sólo cautivó a Rodríguez Lozano sino también a otros artistas como Gerardo Murillo (Dr. Atl) y Roberto Montenegro.

La vida cultural en México se intensificaba paralelamente a la Revolución armada: con el Ateneo de la Juventud por un lado, y por el otro, con las protestas de los estudiantes de la ya centenaria Academia de San Carlos, que con el nombre entonces de Escuela Nacional de Bellas Artes, seguía sustentándose en los métodos rígidos de la enseñanza tradicional. Poco a poco los jóvenes conquistaron una mayor libertad de expresión plástica y cambios que propiciaron la modernización de los programas de estudio y métodos de enseñanza. Como consecuencia surgirán, un poco más adelante, las Escuelas de Pintura al Aire Libre.

La lucha revolucionaria que continuaba en varios lugares del interior de la República, inquietaba ya a varios artistas quienes “ante la agitación revolucionaria, proyectaban una obra mexicanista que mostraba la necesidad de dar arraigo a la temática nacional”.⁵⁸ Pero era necesaria la presencia de un líder capaz de apoyar todas esas inquietudes y consolidar una estética nacionalista dentro de un programa cultural.

El 9 de junio de 1920, José Vasconcelos fue nombrado Rector de la Universidad Nacional. En ese mismo año, bajo el interinato de Adolfo de la Huerta, se inicia el proceso de

⁵⁸ Laura González Matute, “Pintura durante la Revolución”, en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, vol. 3 núm. 11, mayo 1990. P. 10.

pacificación del país que se consolidará en el periodo presidencial de Álvaro Obregón (1921-1924). El 2 de octubre de 1921, Vasconcelos forma parte del Gabinete de Obregón como Secretario de Educación Pública, convirtiéndose en el principal teórico y promotor del nacionalismo. Vasconcelos dio impulso al proyecto cultural más ambicioso de la historia de nuestro país, tanto en el terreno educativo como el de la ciencia y el arte. Invita a varios artistas para que pinten los muros de los edificios públicos y nace oficialmente, en 1921, el movimiento muralista mexicano.

En 1921 Carmen y Manuel regresan de Europa. Tomás Zurián registra que en ese mismo año, ambos participan en una exposición colectiva en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Rodríguez Lozano exhibe *Retrato de mi esposa, Tiempos mejores, A fuerza de arrastrarme y El abandonado*.⁵⁹ El 22 de julio de 1921, el Dr. Atl apunta en su *Diario* que conoció y se prendió de la belleza de Carmen Mondragón, en una fiesta a la que ella asistió con su marido. El 28 de julio volvió al verla paseando con Manuel por la Alameda; su emoción incontenible lo llevó a invitarlos a su casa. El 30 de julio Carmen llegó sola a visitarlo y ese encuentro con el Dr. Atl determinó en ella la decisión de dejar a Manuel. A Rodríguez Lozano esta circunstancia lo llevó a decidirse abiertamente por la pintura.

Los siguientes tres años en México fueron tiempos difíciles para el pintor. Sus recursos económicos apenas le alcanzaban para sobrevivir. Su arrogancia y espíritu rebelde a cualquier servidumbre, lo llevaron a marginarse y a crear su propia escuela. Por supuesto que no podía incorporarse al movimiento muralista al que criticaba acremente, además de que entonces desconocía la técnica, habría sido incongruente con sus convicciones pues frecuentemente acusaba a “los tres grandes” de folkloristas, de falsificadores de la realidad y de usar los muros como propaganda política.⁶⁰ Tampoco le interesó la guisa de impresionismo –los paisajes de bruma- de las escuelas al aire libre, imposibles en nuestro “México, país de geometría, de precisión, luminoso y claro hasta la crueldad”.⁶¹

⁵⁹ Tomás Zurián, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁰ Cfr. Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y Pintura*, *op. cit.*, pp. 113, 297, 299, etc.

⁶¹ Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 59.

El sólo quehacer pictórico no era suficiente para Lozano. Había que compartir la inquietud artística, descubrir talentos jóvenes, formar discípulos y motivarlos a expresarse en su propio lenguaje plástico. No en balde Alfonso Reyes lo califica de “creador de cuadros y despertador de hombres”.⁶² Con aportaciones propias, Rodríguez Lozano formará una escuela en la que con libertad y nuevos métodos, orientará a sus discípulos a la búsqueda de una expresión genuina.

En 1924 Manuel Rodríguez Lozano recibe el nombramiento de Jefe de la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales de la Secretaría de Educación pública. Su situación económica mejora. Reforma el Método de Dibujo creado por Adolfo Best Maugard y lo promueve en las escuelas primarias del Distrito Federal. En noviembre de 1925 vuelve a París, llevando consigo algunas de sus pinturas y varios dibujos realizados por niños mexicanos. Tanto los dibujos infantiles como sus cuadros, fueron exhibidos en uno de los suntuosos salones del *Cercle Paris-Amérique-Latine*.⁶³ Fueron varios los críticos, artistas y literatos que externaron comentarios elogiosos, tanto por la exposición en sí como por la obra de Rodríguez Lozano como artista y educador. Entre estos comentarios destacan los de André Warnod,⁶⁴ uno de los críticos del diario de arte *Comœdia*:

Manuel Rodríguez Lozano exhibe telas de un carácter indiscutible. Es un arte que nos trae algo nuevo, obras vírgenes que en París se desarrollarán sin limitaciones. Son grandes figuras trazadas y pintadas con una gama muy rica y a veces como esmaltada, nosotros desconfiamos de las comparaciones, más para situar alguna de sus telas pronunciaremos el nombre de Modigliani, pero sin insistir mucho en ello.⁶⁵

André Salmon no solamente apoyó a Rodríguez Lozano en esta exposición, sino que redactó el catálogo de la misma y le dedicó un ejemplar en su diario *Le Columet*,⁶⁶ así como varias notas elogiosas publicadas en torno a sus exposiciones. “Se ha revelado

⁶² Alfonso Reyes, “Un pintor” en *Reloj de sol. [Simpatías y diferencias. Quinta serie]*, 1ª reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1980, vol. 4, pp. 453-455.

⁶³ Abate de Mendoza, “Crónicas del Alba. La exposición de Rodríguez Lozano en París” en *El Universal Ilustrado*, año IX, núm. 454, pp. 36-37, 64, enero 21, 1926.

⁶⁴ *Ídem*, p. 36.

⁶⁵ “Un pintor mexicano en París”, recopilación de Jean de la Seine, en *El Universal Ilustrado*, año IX, núm. 451, p. 45, diciembre 31, 1925.

⁶⁶ Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 131.

usted como un educador maravilloso, como jamás se había visto nada en París.”⁶⁷ Le dijo el crítico y pintor André Lothe .

También a finales de 1925 Giorgio De Chirico regresa a París. No podemos saber si coincidieron, aunque es de suponerse que ambos pintores se reunieron con el mismo círculo de artistas e intelectuales (al que ya faltaban algunos como Apollinaire), de la misma manera en que lo hicieran años atrás.

Mientras que De Chirico reconoce la enseñanza que recibió de los filósofos alemanes y de los artistas Klinger y Böcklin, Rodríguez Lozano, celoso de su formación autodidacta, no reconoce influencia alguna y “subraya, con énfasis, el carácter original y personal de sus pinturas y de sus dibujos”.⁶⁸ Sin embargo, ni Manuel Rodríguez Lozano ni ningún otro artista queda blindado al influjo de otros, ya contemporáneos, ya de tiempos pasados. Necesariamente dará cuenta directa o indirectamente, proponiéndoselo o no, de los signos de su tiempo, mismos que también estarán presentes en los artistas del momento histórico que le tocó vivir.

⁶⁷ *Ídem*, pp. 82-83.

⁶⁸ Antonio Rodríguez, “Artistas contemporáneos. III.- Manuel Rodríguez Lozano, maestro de la sencillez”, en *Mañana*, núm. 179, p. 31.

Capítulo II

Pensamiento y pintura¹

El pintor principia mirando las formas, los colores, las líneas y en este ejercicio se agudizan sus sentidos, se desenvuelve su espíritu, y las formas empiezan a tener sentidos más verdaderos y hondos como son el poético y el filosófico.²

Presencia de la filosofía nietzscheana en la obra escrita de Manuel Rodríguez Lozano. Análisis de sus textos comparados con los de Giorgio De Chirico. Congruencias con los postulados teóricos de la Pintura Metafísica.

En la comparación del trabajo de dos artistas afines, necesariamente encontraremos semejanzas y diferencias. Desde la antigüedad se ha hablado con frecuencia de la hermandad en las artes, y la relación entre la pintura y la literatura ha sido tratada por varios estudiosos, pero cuando el quehacer de pintar y escribir se dan en un mismo artista, surgen teorías a favor o en contra de que exista una relación importante entre su obra pictórica y su obra escrita, es decir, entre la calidad técnica y el carácter de sus pinturas y escritos, entre el fondo y la forma.

Cada caso debe ser tomado individualmente ya que podrían encontrarse diferencias y hasta contradicciones en algunos artista polifacéticos o, como afirma Mario Praz,³ así como existen semejanzas entre todas las obras artísticas de un determinado momento histórico, también se encuentra una unidad, discreta o evidente, en los trabajos de un mismo artista en dos o más ramas del arte en que se exprese.

¹ En este capítulo de análisis de la obra escrita de ambos pintores, consideramos adecuado utilizar el mismo título que Manuel Rodríguez Lozano dio a su conjunto de textos: *Pensamiento y pintura*.

² Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura*, op. cit., p. 35.

³ Mario Praz, *Mnemosina, paralelo entre la literatura y las artes visuales*, Caracas, Monte Avila Editores, 1976, p. 46.

Rodolfo Usigli sostiene que para ser escritor conviene ver pintar a un buen pintor.⁴ La pluma como pincel y las palabras como colores. El artista, ya pintor ya escritor, traza, dibuja, proporciona, colorea, armoniza y cuando el pintar y el escribir convergen en un mismo autor, como Rodríguez Lozano o De Chirico, descubrimos una feliz congruencia de pensamiento y pintura. Ambos reflejan en sus escritos algo que concuerda con su quehacer plástico. Los textos de Rodríguez Lozano son claros, precisos, directos, exentos de adornos o elementos superfluos como lo son sus pinturas; los de Giorgio De Chirico son profundos, reflexivos, filosóficos como sus cuadros. En éste se encuentran explícitas referencias a los filósofos alemanes, en aquél, hombre culto y asiduo lector, no aparecen comentarios abiertos sobre la influencia de sus lecturas. “Fue un hombre culto que borró las huellas más visibles de su formación”.⁵

“Creen que mi pintura viene de la lectura, de la cultura, de lo intelectual, pero mi raíz viene de la vida”⁶ -dice Rodríguez Lozano- y lo mismo podría haber dicho sobre sus textos, sin embargo, así como en los escritos de Giorgio De Chirico encontramos influencia de Friedrich Nietzsche, también ésta aparece frecuentemente en la producción escrita del pintor mexicano.

Manuel Rodríguez Lozano fue autor de textos breves, publicados en periódicos y revistas y recopilados en su mayoría en el libro *Pensamiento y pintura*. También se expresó a través de entrevistas que le hicieron tanto periodistas como críticos de arte, quienes recogieron opiniones, reflexiones, frases y ocurrencias del artista. Otro género que cultivó, muy afín a su personalidad inquisitiva, fue el aforismo.

Aforismos, metáforas, máximas a los que Rodríguez Lozano llamó “hondazos”, dan cuenta de su pensamiento crítico, inteligente y mordaz, como una pedrada lanzada con acierto. “¡Oh Zaratustra, piedra miliar de la sabiduría, piedra de honda, destructor de estrellas

⁴ Rodolfo Usigli, Prólogo a *Pensamiento y pintura*, p. 5.

⁵ Conrado Tostado, “¿Por qué no hay sombras en los cuadros de Rodríguez Lozano?”, en *La cartelera en la Jornada*, Exposiciones, del 10 al 16 de abril de 1998, p. 6.

⁶ Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura*, p. 287

[...]"⁷ "¡Eres duro sabio Zaratustra! ¡Pegas fuerte con tus verdades!"⁸ Posiblemente estas frases de Nietzsche lo haya inspirado para bautizar con el nombre de hondazos a sus aforismos, pero Nietzsche también escribió máximas que con el subtítulo de "Sentencias y flechas", incluyó en su libro *Crepúsculo de los ídolos*. Uno de estos aforismos dice a la letra: "Habla el desengaño – Yo buscaba hombres grandes, nunca encontré más que monos de su ideal."⁹

La palabra "monos" fue frecuentemente empleada por el pintor en el mismo sentido que el filósofo. Encontramos los términos monismo, monerías, monitos en varios de sus textos como en el artículo titulado "Dejemos de ser imitadores. Hemos hecho del civismo una escuela de monerías. En la moda, en la técnica y en la política como monitos seguimos copiando a Europa."¹⁰ De paso diremos que Savinio también hace uso de ese término: "...hechas las debidas observaciones, me encuentro frente a frente con algunos paladines de la ignorancia más gallarda – mínima malicia de changuitos vanidosos."¹¹ En los tres, el "monismo" no sólo es usado como imitación sino como crítica a quienes no son capaces de una comprensión superior de la realidad. "Pensemos en algunos pintores mexicanos que están a dos horas del simio y que pretenden ser surrealistas".¹² También Giorgio De Chirico refiriéndose a los artistas barrocos señala a los pintores del *Seicento*, salvo algunas excepciones, como meros imitadores.¹³

Igual que Nietzsche, Rodríguez Lozano acepta a la vida tal como es, en forma espontánea y llana. Tanto en el filósofo como en el pintor existe un rechazo a los valores establecidos, una crítica severa a aquellos sectores de la sociedad incapaces de concebir la esencia de la vida (el sentido metafísico de ésta, podría decirse). Rodríguez Lozano al afirmar "mi raíz

⁷ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 178.

⁸ *Ídem*, p. 282.

⁹ Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 36.

¹⁰ Publicado en *Hoy*, México, D. F., marzo 6 de 1954, núm. 889, pp. 44-45. Reproducido en *Pensamiento y pintura*, pp. 293-296, con el título "Una escuela de momerías. Como monitos seguimos copiando a Europa."

¹¹ Alberto Savinio "Anadioménon. Principios de valoración del arte contemporáneo", en O. Sáenz, *op. cit.*, p. 111 (nota al pie de página).

¹² Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura*, p. 144.

¹³ Giorgio De Chirico, "La manía del Seicento", en O. Sáenz, *op. cit.*, p. 101.

viene de la vida” y no de la lectura, de la cultura o de lo intelectual, nos está remitiendo a Nietzsche como defensor del conocer verdadero que no viene de la erudición sino de la poesía, de la intuición y de la adivinación. Para el filósofo la ciencia y la razón sólo pueden ofrecer a los hombres un falso saber incapaz de concebir las leyes de la vida.¹⁴ Rodríguez Lozano menciona al respecto que “el hombre ha olvidado la sabiduría del corazón, basada solamente en el amor; esa sabiduría que tiene sus leyes, no científicas, sino divinas”.¹⁵ Para Rodríguez Lozano, “desde cualquier ángulo que se miren las cosas, todas se relacionan entre sí, y es la corriente de la vida la que al igual que la circulación de la sangre, las nutre a todas.”¹⁶

Podemos afirmar que poesía y verdad son una misma cosa. Los ignorantes no pueden darse cuenta de que, por razones de asociación, una metáfora certera, mientras más alejada parezca de la realidad, más se acerca a ella, es la realidad misma, que muestra la verdad en una reunión de todos sus elementos.¹⁷

Estos comentarios del pintor dejan ver la influencia de sus lecturas nietzscheanas en su apreciación de la vida como fuente de conocimiento y de la poesía como reveladora de la verdad. Su pensamiento es claramente metafísico al afirmar que una metáfora certera, aparentemente alejada de la verdad, lleva a una comprensión superior de la realidad, pero no a los ignorantes sino a los clarividentes –diría De Chirico- a los capaces de ensanchar su espíritu: “El sentido de la pintura es tanto más profundo en un artista cuanto más profundo es en él su sentido lírico del arte y su gran tendencia metafísica”,¹⁸ entendido ese sentido lírico como la parte eterna y permanente de la obra artística.

“La pintura –dice Rodríguez Lozano-, para no salirse de sus medios, tiene que representar un elemento espiritual”.¹⁹ En el epígrafe que precede a este capítulo, el autor menciona que el espíritu del artista se desenvuelve al agudizarse sus sentidos, por la pura contemplación de las formas, los colores y las líneas, es entonces cuando las formas

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶ *Ídem*, p. 31.

¹⁷ Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 71

¹⁸ Giorgio De Chirico, “Impresionismo”, en O. Sáenz, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹ Rafael Heliodoro Valle, “Diálogo con Rodríguez Lozano” en *Revista Universidad*, México, D.F., julio de 1936, p. 28.

cobran un sentido poético y filosófico. El término “espiritual” que emplea Rodríguez Lozano, está más cerca del pensamiento nietzscheano que de lo religioso, en la medida en que –como señala Savinio- Nietzsche encuentra “una razón espiritual libre” para el término metafísico.²⁰ Y es Savinio también el que dice que en la transformación formal de la última pintura (la pintura metafísica), discurre necesariamente un impulso espiritual. Para el pintor mexicano, el arte representa la más alta manifestación del espíritu. En el mismo sentido, De Chirico sustenta la importancia espiritual en la creación artística, cuando menciona que los pintores que por impotencia eliminan de su arte todo fin espiritual, son con quienes comienza la decadencia del sentido pictórico.²¹

Bajo el título de “Luces de entendimiento”, Rodríguez Lozano agrupa otra serie de aforismos con un inteligente parangón entre el arte de los toros y el arte de la pintura:

En el arte no hay prestidigitación. Ya lo viste aquí. Ahora míralo acá. Todo es fruto de muchos estados de **espíritu** y corazón. Y [el torero], como todo artista, sólo llega acompañado de su **intuición** después de largos entrenamientos al realizarse enfrente del público sus diferentes suertes. Y en éstas hay tan sólo de improvisación, la parte que todo arte tiene en el momento de realizarse.²²

Rodríguez Lozano expone que cuando el artista está creando su obra, ésta exige una especie de improvisación haciendo que el autor se aleje de su propósito inicial para dejarse conducir por ella como alucinado. Es la obra la que manda y el artista con su sensibilidad, va procediendo con tal exactitud que al terminarla, nada sobra y nada falta. Todas las partes se integran con precisión en un todo que es la obra artística. “Por eso en el arte las concepciones cerebrales siempre han sido frías, carecen de la sangre que las vivifica y que procede del más hondo latido del corazón.”²³ Una vez más Rodríguez Lozano se identifica con Nietzsche insistiendo en la intuición frente a las concepciones cerebrales y en la improvisación como una suerte de presencia metafísica en el quehacer artístico.

²⁰ Alberto Savinio en Olga Sáenz, *op. cit.*, p. 110.

²¹ Giorgio De Chirico, “Impresionismo”, en O. Sáenz, *op. cit.*, p. 71.

²² Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 177.

²³ *Ídem*, pp. 85-88.

Alguien observa cómo el toreo se da en viejas razas como la andaluza. Falta señalar que en América, se da también en México, el único país cuya raza está llena de **misterio** y tradición y puede producir tipos de una percepción tan atinada como la que exige el arte del toreo.²⁴

En el capítulo I quedó anotado que el hilo conductor de la obra de Giorgio De Chirico es el enigma, el misterio. Rodríguez Lozano encuentra el misterio en el pueblo y hace a éste el leitmotiv de su producción artística. Siendo el término *pueblo* un concepto abstracto e impreciso, cabe señalar que el pintor mexicano lo utiliza para referirse a los grupos marginados tanto urbanos como rurales. A los primeros podemos encontrarlos en sus “arquetipos mexicanos” como *El chafirete*, *La ramera*, *El obrero*, así como en la serie *El mexicano*, mientras que los segundos están representados en su serie *Santa Ana muerta* y en las obras de su última etapa. Desde su regreso de Europa y consciente de que el pueblo tras la gesta revolucionaria, adquiriría un papel protagónico como nuevo sujeto de la historia, tenía muy claro orientarse hacia la creación de un arte mexicano que no fuera folklorista con sus chinas y charros sino que expresara el alma profunda del pueblo, con su dignidad, su estoicismo y el “pudor de su miseria”.²⁵

La fuerza de resistirlo todo: la miseria, el dolor, con un gesto tal que llega a colocarlo por encima de todo. Hay tal belleza en una gran parte del pueblo mexicano, que los harapos, los trapos viejos son vencidos, y los nativos sobreponen a estas cosas su elegancia flexible, sus movimientos lentos, su **quietud**, que emanan de por sí una gran poesía.²⁶

Con una visión claramente metafísica, el pintor pretende exponer en sus textos y en sus pinturas lo invisible, los enigmas que entraña el alma del pueblo, recóndita y sombría. El artista -dice- es el único que puede revelar a los hombres la perspectiva del universo y hacer visible la invisible verdad.²⁷ Al hablar de la elegancia flexible del pueblo, de sus movimientos lentos y su quietud, Rodríguez Lozano está incorporando otros elementos característicos de la Pintura Metafísica, como lo poético, lo enigmático, o lo espiritual que consideramos arriba. Con un conocimiento profundo, el pintor interpreta el otro tiempo rural que el campesino expresa con su hablar lento y más palpablemente con su silencio. La lentitud de sus movimientos remite a ese cansancio que queda después del fatigoso

²⁴ *Ídem*, p. 178.

²⁵ *Ídem*, p. 215.

²⁶ *Ídem*, p. 45.

²⁷ *Ídem*, p. 74.

trabajo en el campo, y que Lozano interpreta como elegancia flexible. Los personajes ausentes, melancólicos y atemporales de sus obras, son interpretaciones metafísicas del alma profunda del pueblo, al que dignifica en sus pinturas con una mexicanidad refinada y espiritual, diferente a la interpretada por otros artistas del momento.

Así entre nosotros se ha hecho un México de pandereta a base de chinas poblanas, charros, tehuanas, calzones blancos, huaraches y una gran cantidad de malas cancionesseudomexicanas, que no tienen nada que ver con el alma profunda de México. Este México de pandereta también está hecho para la exportación. Se trafica de una manera canallesca con el dolor del indio, con su fealdad, con su miseria, caracterizándolos para explotar la curiosidad y la estupidez del turista de la kodak, sin pensar que este pueblo mexicano tiene una dignidad y un desdén, un estoicismo insuperable.²⁸

Para Rodríguez Lozano la redención de México no será por lo grotesco ni por la fealdad sino por la belleza que hay en él y que al artista corresponde hacer visible.

Tanto para Giorgio De Chirico como para Manuel Rodríguez Lozano, el valor de lo poético es esencial en el arte pictórico, por esta razón el pintor italiano encuentra admirables los cuadros de artistas como Nicolás Poussin, que aprecia por su alto contenido poético y por el sentido idílico que emana de ellos.²⁹

La pintura sin embargo nos interesa con todos sus aspectos materiales y obreros tanto como los aspectos enigmáticos y desconcertantes del mundo y la vida. Estos últimos la enriquecen y vuelven la pintura más digna de existir; por su parte la pintura permite revelar estos aspectos no sólo en su lado enigmático y desconcertante sino también en el lírico y consolador.³⁰

Reiteradamente el pintor mexicano destaca en sus textos el sentido poético del arte y recuerda la fuente que lo produce:

El arte, por razones de armonía y de relación entre el todo y sus partes, por la índole de la organización instintivamente inventada por el pintor. Lleva a la emoción de belleza que es su fruto natural. Es decir, ni la pintura, ni la escultura, ni la arquitectura, ni la poesía, pueden ser vehículos de ideología alguna, ni pueden demostrar ni explicar absolutamente nada que no sea esa emoción inefable que se recibe sólo por la emanación poética que caracteriza a cualquiera de estas cuatro artes.³¹

Como Giorgio señala arriba, Manuel también repara en los aspectos materiales y en la perfección técnica, que sólo es válida como instrumento de expresión y como lazo de

²⁸ *Ídem*, p. 45.

²⁹ Giorgio De Chirico, en O. Sáenz, *op.cit.*, p. 101.

³⁰ *Ídem*, pp. 106-107.

³¹ Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 111.

unión entre la materia y el artista. De otro modo sería inútil tratar de adquirir un oficio aunque éste sea perfecto.

Todos, absolutamente todos los grandes artistas, son sólo facetas del todo, fragmentos de la vida que alcanzan a entrever. Sus obras constituyen testimonios de su paso por la vida; son la huella que van dejando de su personalísima manera de mirar y entender todo. Todos, absolutamente todos están bien. Su técnica es perfecta, porque se ha acoplado perfectamente a su expresión sensible: ha sido el vaso perfecto donde han volcado el líquido de su poesía.³²

Poética y filosófica es también esta expresión de Rodríguez Lozano que deja ver sus bien asimiladas lecturas nietzscheanas.

Mencionamos que la quietud y el silencio son otros rasgos de la Pintura Metafísica que Rodríguez Lozano encuentra en el pueblo y que nos lo evidencia en sus textos y más notablemente en sus cuadros. Esa quietud que Savinio expresa como la inmovilidad terrestre, inspiradora de las artes plásticas, la presencia de estabilidad y de absoluto que las caracteriza. “Esa *particular realidad plástica* que es el aspecto inefable de la eternidad terrenal”.³³ La inmovilidad, la permanencia y el silencio que vemos campean en los cuadros del pintor mexicano, expresan con disociaciones metafísicas, fantasmales, el enigma de un pueblo sufrido y estoico. Para Rodríguez Lozano lo que importa es México que es lo permanente y al pintor le toca desentrañar por instinto las formas que definen a su pueblo y plasmar para siempre la vida de éste.³⁴ Afirma con Valle Inclán que “el arte es el arte de lo eterno, de lo que no tiene edad.”³⁵ Es la atemporalidad hecha arte y que admiramos tanto en las silenciosas pinturas de Giorgio de Chirico como en las del pintor mexicano.

Hace ya largos años que hemos puesto nuestra atención en fichar las características más salientes de nuestro pueblo, y con más cuidado, con más amor, aquellas más profundas y subterráneas que forman la médula de la conciencia y de la subconsciencia.

Es esta pasión por México, por nuestro pueblo, la que ha permitido a nuestra antena registrar todos aquellos hechos, aparentemente superficiales, que en fuerza de repetirse, van dibujando el contorno de la profunda alma mexicana.³⁶

³² *Ídem*, p. 92.

³³ Alberto Savinio, “Primeros ensayos de la filosofía de las artes III” en O. Sáenz, *op. cit.*, pp. 132-133.

³⁴ Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 112.

³⁵ *Ídem*, p. 363.

³⁶ *Ídem*, p. 69.

Es por instinto que Rodríguez Lozano desentraña el alma del pueblo, y en esto habíamos encontrado ya coincidencias con Nietzsche para quien lo verdaderamente real en los hombres es el instinto y no la razón que es una mera apariencia. También notamos la presencia de Schopenhauer cuando el pintor menciona que “De la realidad que siempre es apariencia, que se contenta con lo superficial, con el efecto sin mirar la causa, precisamente porque sólo en la causa es posible encontrar la verdad.”³⁷ A partir de una paciente, respetuosa y cercana vivencia con el pueblo, el pintor encuentra el drama y la tragedia que alude en sus cuadros con precisas metáforas plásticas.

La coexistencia de Apolo y Dionisos que Nietzsche descubre en la tragedia ática, podemos percibirla en las pinturas de Rodríguez Lozano en las que poéticamente coinciden la quietud apolínea con el drama dionisiaco. Pinta la desolación, la desesperanza, la soledad como un grito apagado, sosegado, silencioso.

Rodríguez Lozano se asume como un pintor clásico y afirma que la gran preocupación de todo verdadero artista, como el Aduanero Rousseau y Paul Cézanne, ha sido y será siempre “hacer una obra tan bien atada como la de los clásicos.”³⁸ Se ha dicho que Rodríguez Lozano es “un pintor clásico en el sentido más notable de la palabra, esto es, entendido el clasicismo como fuente de autenticidad y perfección.”³⁹ Su clasicismo está en la línea fina de su dibujo, el equilibrio de sus composiciones, la limpieza de sus colores, la ausencia de elementos superfluos. Unos cuantos trazos son suficientes para dejar plasmado un mundo misterioso. Los rostros sin facciones de sus personajes expresan con mayor elocuencia el desconsuelo. La abnegación de la mujer mexicana encuentra en Rodríguez Lozano, una dignificación en contraste con las expresiones de Nietzsche, Savinio y De Chirico, quienes reflejan la cultura de una época que subestima a la mujer. Ni en sus textos ni en sus pinturas hay discriminación sino ennoblecimiento del dolor femenino antiguo y silencioso.

³⁷ *Ídem*, p. 70.

³⁸ Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 110.

³⁹ Rodolfo Coronado, “La pintura mexicana, los pintores y los críticos” publicado en *Claridades*, México, 1958 y en *Pensamiento y pintura*, p. 131.

Este es el momento de recapacitar en que ya no queremos impresiones fugaces, chispazos superficiales, sino que, con una ambición mayor, es hora ya de exigir que una obra, para llegar a serlo, tenga toda la hondura y la fuerza que son necesarias para que el día de mañana pueda ser clásica.⁴⁰

El clasicismo que caracteriza a la Pintura Metafísica, es asumido por Savinio no como un regreso a las formas glorificadas de otras épocas sino como “logro de la forma más apta para la realización de un pensamiento y de una voluntad artística –la cual no excluye de ninguna manera las novedades de expresión, más bien las incluye y hasta las exige.”⁴¹

Toda inquietud se encausa fatalmente hacia una calma en la cual aquella misma sustancia que provocó el choque inquietante, se nivela y se extiende en toda su verdad: es el proceso natural que conduce del barbarismo a lo clásico.⁴²

De la misma manera en que Nietzsche encuentra que la voluntad apolínea del mundo helénico dio albergue (en la tragedia) a la voluntad dionisiaca, aún cuando se trata de voluntades antagónicas, esta convivencia permitió (por medio del arte) llegar a una glorificación más alta.⁴³ Así también encontramos en la obra de Manuel Rodríguez Lozano la armonización de lo apolíneo y lo dionisiaco al traducir en sus lienzos la tragedia del pueblo con pinceles clásicos.

Un gran amigo mío –a quien quiero y admiro- personaje prominente de la política y expresidente de México, me decía una vez: -Estoy de acuerdo, Rodríguez Lozano que su pintura es muy buena, pero ¿por qué hace usted una pintura dramática y triste? ¿Por qué no pinta usted la alegría del pueblo mexicano?... A lo que yo respondí: no maestro, mi pintura no es dramática, el drama es triste. Mi pintura, si realmente representa al pueblo, entonces no es drama, es tragedia. La tragedia no da tiempo ni lugar a la tristeza. Yo no conozco la alegría de mi pueblo: el día que la vea en su popular dimensión, la pintaré encantado y alegre.⁴⁴

También en la obra del pintor italiano, junto a la serenidad clásica que emana de sus pinturas, cohabita el enigma que inquieta y arrebató. En De Chirico el enigma es lo dionisiaco, en Rodríguez Lozano el enigma está en el pueblo y en éste la tragedia. El enigma es el leitmotiv de la Pintura Metafísica. La segunda apariencia de las cosas que se revela sólo a los clarividentes, no por conocimiento racional, apolíneo, sino por conocimiento intuitivo, irracional, dionisiaco. “Y esto es lo que significaron los griegos con

⁴⁰ Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 88.

⁴¹ Alberto Savinio, “Finalidades del arte”, en O. Sáenz, *op. cit.*, p. 124.

⁴² Alberto Savinio, “Anadioménon, Principios de valoración...”, en O. Sáenz, *op. cit.*, p. 110.

⁴³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, *op. cit.*, p. 264.

⁴⁴ Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 261.

acierto crítico evidente al expresar las artes, la poesía como conjunción y lucha, agonía constante, entre Apolo y Dionisos. Haciendo bien constar que la separación de ambos destruye el hecho poético, la creación artística. Porque solamente de su lucha, y por su lucha, la creación, la poesía, el arte existe.”⁴⁵ Olga Sáenz Menciona que:

[La] pintura metafísica se podría definir, según lo proponen sus propios creadores, como “el romanticismo de lo misterioso”. El silencio de lo espiritual, la representación de objetos que como elementos compositivos pierden su significado real, para formar parte de un espacio espectral. Ambientes misteriosos creados a través de la alusión y de la ficción estilística animan al espectador a introducirse al mundo fantástico metafísico, en el que a través de un ángulo visual se puede penetrar en el conocimiento profundo de las cosas.⁴⁶

Rodríguez Lozano ahonda en el pueblo atraído por sus raíces primigenias y colectivas que se hunden en el misterio, por su alma profunda de la que emana la tragedia estoica, no de alarido sino aquella que se ha vuelto clásica al ser asumida por la sabiduría ancestral de quienes lo conforman: ese pueblo marginado rural y urbano, amado y plasmado poéticamente en sus pinturas es, para Rodríguez Lozano, el principio y el fin de su arte.

En cuanto al término “romántico”, Lozano apunta que “No hay obras de arte románticas. Toda obra de arte es clásica.”⁴⁷ En aparente contradicción al “romanticismo de lo misterioso”, y decimos aparente, ya que posiblemente se esté refiriendo sólo al aspecto formal de la obra artística y no a la provocación del enigma. Además, también señala que “Toda verdadera expresión de arte es dramática, es el punto de vista único en el que está plantado el artista.”⁴⁸ Para Savinio, la preocupación suprema de los pintores modernos es la representación del drama y señala “al pintor Giorgio De Chirico que ha penetrado el misterio de la dramaticidad moderna: sus cuadros no reproducen la muda visibilidad del objeto elegido por la dramaticidad de su aspecto, de su naturaleza, de su materia, de su utilidad. Él llega más allá del objeto mismo. Él descubre la anatomía metafísica del

⁴⁵ José Bergamín, *Rodríguez Lozano*, México, UNAM, 1942, p. 6.

⁴⁶ Olga Sáenz, *Giorgio De Chirico y la Pintura Metafísica*, *op.cit.*, pp. 24-25.

⁴⁷ Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁸ *Ídem*, p. 73.

drama.”⁴⁹ Rodríguez Lozano, al reflexionar sobre las propuestas aristotélicas de “integridad, armonía y luminosidad”, señala que:

Esta última cualidad o esta calidad si se quiere mejor, es la parte misteriosa que, aunque sin proponérselo, deposita el artista en su obra.

Cuando una obra ha llegado a su expresión más alta, que es la dramática, es cuando ha logrado realizar una trasmutación de la vida y devuelve su proyección. Es cuando el artista se encuentra ya de tal manera incorporado a su obra, que puede estar por encima de ella o fuera de ella.”⁵⁰

Sobre el simbolismo de los elementos geométricos en la pintura, los artistas que nos ocupan se expresan de manera semejante, Giorgio comenta que “[el] hombre imbecil, es decir el ametafísico, se encuentra instintivamente llevado hacia el aspecto de la masa y de la altura [...]; son hombres que no conocen lo terrible de las líneas y de los ángulos”,⁵¹ para Manuel, “el arte de la pintura tiene un lenguaje, un lenguaje formado por líneas y volúmenes, por colores y por una geometría sensible, que no se puede entender si no se tiene una sensibilidad particular.”⁵² Es decir, una sensibilidad metafísica.

El tema de la muerte, no es abordado en los textos de Manuel Rodríguez Lozano, salvo de forma somera, pero está ampliamente presente en sus pinturas por lo que haremos una reflexión sobre dicho tema en el Capítulo III.

A las coincidencias que hemos señalado en la comparación de los textos del pintor mexicano con los del italiano, habremos de agregar aquellos aspectos referentes a la forma de expresarse. En los dos descubrimos un pensamiento crítico, de sentencias y diatribas (herencia de Nietzsche) en contra de los ignorantes o ametafísicos, de los impresionistas y surrealistas, de los imitadores.

El fenómeno del impresionismo francés es un fenómeno de cansancio enmascarado, por lo tanto carente de profundidad.⁵³

⁴⁹ Alberto Savinio, “Dramaticidad en la pintura”, en O. Sáenz, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁰ Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 98.

⁵¹ Giorgio De Chirico, “Sobre el arte metafísico”, en O. Sáenz, *op. cit.*, p. 68.

⁵² Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 71.

⁵³ Giorgio De Chirico, en O. Sáenz, *op. cit.*, p. 70.

Y con esa miopía [Alfredo Ramos Martínez] vuelve impresionistas y afrancesados a los jóvenes de México, país de geometría, de precisión; luminoso y claro hasta la crueldad.⁵⁴

Manuel critica severamente a los muralistas que ponen el arte al servicio de ideologías. Giorgio a los pintores del *Seicento* porque -dice- preludian la decadencia de la pintura actual. Los dos dan cuenta de su admiración por lo clásico y los pintores del *Quattrocento*.

Octavio Paz menciona que Manuel Rodríguez Lozano “fue un temperamento poderoso y una mente clara. Más que un solitario fue un aislado por voluntad propia.”⁵⁵ Giorgio se desvincula de las vanguardias como Rodríguez Lozano del folklorismo y del muralismo. Ambos se aíslan, aquél con su grupo de pintores metafísicos, éste con sus discípulos; los dos crean escuela. En el taller de Manuel pendía en una de las paredes su *Decálogo*: “El Taller y su ley”⁵⁶ en el que alentaba a sus discípulos a la búsqueda de un lenguaje estético propio.

En este ambiente de libertad, “el creador de cuadros y despertador de hombres”, como lo llamó Alfonso Reyes, motivó la formación de artistas como Abraham Ángel, Julio Castellanos, Francisco Zúñiga, Emilia Ortiz, Ignacio Nieves Beltrán (Nefero), Ángel Torres Jaramillo (Tebó) y el fotógrafo Antonio Reynoso entre otros.

Los textos han sido abordados desde el punto de vista de las reflexiones sobre la plástica y los fundamentos que sustentan el quehacer artístico de ambos pintores. En ellos hemos encontrado congruencias de pensamiento y pintura. Asimismo es evidente la correspondencia de los preceptos de Manuel Rodríguez Lozano con los postulados teóricos de la Pintura Metafísica.

⁵⁴ Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁵ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, 2ª reimp., México, FCE, 1997, vol. 7, p. 290, Letras Mexicanas. Obras completas.

⁵⁶ Manuel Rodríguez Lozano, p. 245.

Capítulo III

Pueblo eres y en pueblo te convertirás¹

Desaparecer en suma en el abrazo del pueblo, en los brazos de un pueblo en el que él, como pintor, como pensamiento y como sentimiento humano se considera hijo y hermano de Adán. Molécula de un mismo polvo. Pero no le importa volver al polvo, lo que quiere es volver al pueblo, que es otro mar y desaparecer en el gozosamente.²

Manuel Rodríguez Lozano en su etapa formativa. Puntos de partida y desarrollo de su estilo pictórico. Relaciones de su lenguaje formal con el de Giorgio De Chirico. Análisis de algunas de sus obras en congruencia con la estética metafísica.

Cuando José Vasconcelos tomó posesión de su cargo como Rector de la Universidad Nacional en junio de 1920, pronunció un discurso en el que enfatiza:

Las revoluciones contemporáneas quieren a los sabios y quieren a los artistas, pero a condición de que el saber y el arte sirvan para mejorar la condición de todos los hombres. El sabio que usa de su ciencia para justificar la opresión, y el artista que prostituye su genio para divertir al amo injusto, no son dignos del respeto de sus semejantes, no merecen la gloria. La clase de arte que el pueblo venera es el arte libre y magnífico de los grandes altivos que no han conocido señor ni baja. Recuerdo a Dante, proscrito y valiente y a Beethoven, altanero y profundo. Los otros, los cortesanos, no nos interesan a nosotros, los hijos del pueblo...³

Es difícil saber si Rodríguez Lozano conoció esta parte del discurso de Vasconcelos pero podría decirse que lo describe: de personalidad arrogante e incorruptible, luchó siempre por un arte que no estuviera al servicio de ideologías e intereses mezquinos sino que fuera la voz viva del pueblo. El mismo Vasconcelos se referirá al pintor más tarde como “el caballero sin tacha”.⁴

¹ Frase de Rodolfo Usigli, en Prólogo a *Pensamiento y Pintura*, México, UNAM, 1960, p. 21.

² *Idem*, p. 21.

³ Martín Quirarte. *Visión Panorámica de la Historia de México*. 27ª ed. México, Herederos de Martín Quirarte, 1995, p. 319.

⁴ José Vasconcelos, *El Proconsulado*, 2ª reimp. México, Fondo de Cultura Económica, (en Memorias II) 1993, p. 718.

En la búsqueda de su lenguaje formal, Rodríguez Lozano contaba, por un lado, con su vivencia parisina junto al apogeo de los movimientos vanguardistas; y por el otro, con su interés en profundizar en el alma del pueblo mexicano, así como en las manifestaciones artísticas populares.

A su regreso de Europa en 1921, Rodríguez Lozano llegó con un equipaje rico en experiencias y emociones, desde el contacto con todos los movimientos pictóricos y sus motivaciones, hasta los sacudimientos del conflicto bélico:

Europa a fuerza de superrevolucionada, de supercivilizada, no hacía tierra: había perdido la realidad y todo se había vuelto teoría. Es la guerra la que nos hace un llamado hacia la realidad objetiva. Esta realidad objetiva la habíamos sentido intensamente, al terminar la guerra del 14, algunos artistas mexicanos que habíamos vivido largos años en Europa. El contacto con aquellos pueblos nos dio la apremiante necesidad de tener, también nosotros, un pueblo con quien llorar y con quien cantar. Habíamos seguido todos los movimientos de la pintura Europea, todas las inquietudes que la habían motivado desde De Ingres [sic] (muerto en 1867) hasta nuestros días.⁵

Al decir que “es la guerra la que nos hace un llamado a la realidad objetiva”, Rodríguez Lozano presupone que el arte, tanto en Europa antes de la primera Guerra Mundial, como en México antes de la Revolución, estaba separado de la realidad. Fue necesario un sacudimiento intenso para darse cuenta del dolor y el sufrimiento del pueblo y que éste pasara al protagonismo en la temática pictórica. Para los artistas mexicanos que vivieron en Europa durante la guerra del 14 fue doble el sacudimiento: los sufrimientos de pueblos hermanos ante sus ojos y la nostalgia de un pueblo propio que también sucumbía bajo las balas. La guerra como aspecto “purificador”, será uno de los factores que permita que las vanguardias rescaten el arte de las culturas periféricas, tanto el arte provinciano como la apropiación de otras culturas: el exotismo que señala González Alcantud, como antítesis de la artificialidad.⁶

Por aquella época había aparecido el ballet ruso, cuyo aporte de nueva cantidad de elementos plásticos influía sobre los artistas mostrándoles las posibilidades de hacer algo semejante en sus países propios, es decir, con la plástica regional de sus pueblos. En Francia los artistas franceses volvían sus ojos a la provincia. Los artistas mexicanos regresamos en 1921 a México, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Adolfo Best y yo, sin estar en contacto, llegamos todos a la idea: intentar por

⁵ Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura*, UNAM, 1960, p. 56.

⁶ José Antonio González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 31.

primera vez un arte que no fuera tributario, que no fuera colonial, sino real y formalmente mexicano. Por primera vez los artistas dábamos el grito de independencia.⁷

Aquello como premisa vanguardista y el despliegue de elementos plásticos autóctonos que propiciaron las representaciones del ballet ruso, suscitó que esos artistas, según Rodríguez Lozano, incluyeran en la pintura elementos regionales, e intentaran un arte “real y formalmente mexicano”.

Cabe recordar, como quedó señalado en el Capítulo I, que junto a los aportes del ballet ruso, se suscitaba en Francia una revolución artística inspirada en las culturas periféricas: el exotismo, el primitivismo y los elementos plásticos regionales. Tal vez el contacto con esta tendencia motivó también en él la nostalgia por su país que lo llevó a rescatar su cultura nativa.

Si bien no puede descartarse que los elementos que menciona Rodríguez Lozano hayan motivado en los artistas que regresaron en 1921, la necesidad de una expresión plástica nacional, también es cierto que los pintores que permanecieron en México –y algunos participaron directamente en la gesta revolucionaria– igualmente estaban invadidos de un fuerte sentimiento nacionalista.

La formación artística de Manuel Rodríguez Lozano se consolidó pues en dos mundos diferentes. El europeo con su modernidad, el desarrollo científico, las máquinas, la tecnología y el apogeo de las vanguardias artísticas que se replanteaban el mundo en crisis de la posguerra; y nuestro mundo en el que la incipiente modernidad porfirista se vio alterada por la Revolución, y al mismo tiempo que se fortalecía la vida cultural, crecía la marginación rural y urbana. Rodríguez Lozano se percató a su regreso de la presencia de los desposeídos, en cuya realidad se va a sumergir para representarnos plásticamente los aspectos más sutiles de su alma.

Los autores mexicanos, herederos de una riqueza artística precolombina y colonial, con el anhelo ya añejo de expresar un arte auténticamente propio, encuentran su cauce –o

⁷ Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, pp. 56-57. Olvidó que en 1910, los artistas mexicanos dieron el primer grito de independencia al presentar la Exposición Mexicana confrontada con la Exposición Española, a propósito de las celebraciones del Primer Centenario de la Independencia de México.

mejor, sus cauces- en este momento histórico de enardecimientos cívicos, de inquietudes intelectuales, de descubrimientos arqueológicos, de manifestaciones continuamente renovadas del arte popular, y con el apoyo decidido de Vasconcelos, estos cauces desembocarán en un mar monumental: el Renacimiento mexicano.⁸

La pintura mural ha sido el capítulo principal del Renacimiento mexicano, pero también lo conforman y lo enriquecen la pintura de caballete de la Escuela Mexicana, la gráfica popular, la escultura, la arquitectura y el surgimiento de nuevas formas de enseñanza de las artes plásticas. Cada artista toma su propio derrotero con propuestas diversas pero también con elementos comunes. Rodríguez Lozano, refiriéndose a los recién llegados de Europa, dice al respecto:

Diego Rivera era el más formado entre nosotros y el que tenía una expresión lograda por aquel entonces y fue Vasconcelos, [...] quien ofreció un muro a Rivera en la Escuela Nacional Preparatoria. Rivera, sin poderse liberar aún de la influencia de la pintura europea, realizó ese muro. Montenegro se encaminó a la china poblana y demás tendencias populares. Adolfo Best encontró los siete motivos con que intentara dar un vocabulario a los niños de las escuelas, haciendo un método. El que esto escribe, más humildemente, se puso a buscar en la plástica popular, camino lento pero seguro.⁹

A Rodríguez Lozano, igual que a otros artistas de la época, le gustaba mezclarse con la gente del pueblo y asistir a cantinas y pulquerías para estar en contacto con los murales al temple o al óleo realizados por artistas populares. Pinturas que consideraba espontáneas y llenas de vida: “Si bien encontramos constantemente malas pinturas, en cambio algunas veces encontramos positivos aciertos llenos de gracia, de movimiento y de una audacia en el color que los hacían positivamente alegres”.¹⁰ Además de frecuentar las cantinas, visitó también las iglesias de los pueblos, ricas en retablos o exvotos y ponderó las artesanías de las distintas regiones: “Admiramos igualmente aquellos paisajes con que se decoraban las cajas de Olinalá, algunos de ellos con factura tan admirable que nos hacían recordar la pintura de Lorenzetti; a ese grado de belleza

⁸ El término de Renacimiento mexicano fue acuñado por Jean Charlot y puesto de moda por otros intelectuales extranjeros. Véase: Teresa del Conde y Enrique Franco Calvo. *Historia Mínima del arte mexicano del siglo XX*, México, Attame Ediciones, 1994, pp. 20-21 y 110-111.

⁹ Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰ *Idem*, p. 107.

llegaban los artistas guerrerenses.”¹¹ No sólo a Rodríguez Lozano le cautivaron los frescos del *Trecento* italiano, en Giorgio De Chirico se advierte también su admiración por Cimabue y Giotto. De este último le atrajeron principalmente las estructuras arquitectónicas y los arcos de medio punto.

La plástica popular especialmente los exvotos, su experiencia con artistas europeos de principios del siglo veinte (Picasso, Matisse, Modigliani), su admiración por pintores italianos del *Quattrocento* (Andrea Mategna, Piero de la Francesca), se dejarán ver en sus cuadros de manera bien asimilada y procesada. Igualmente advertimos la presencia de la Pintura Metafísica en sus obras, y es esta la tarea que ahora nos proponemos señalar.

Catalogar la producción artística de Manuel Rodríguez Lozano, representa un gran reto. Varias pinturas fueron vendidas a particulares en el extranjero y se desconoce su paradero. De las obras que se conservan en México entre acervos de museos, colecciones particulares y de las que se han publicado en artículos hemerográficos y catálogos de exposiciones, suman alrededor de ciento sesenta y tres óleos, dos frescos, dos fragmentos de ensayo al fresco, numerosos dibujos (más de ciento catorce catalogados) y algunas tintas y acuarelas.

Con la presentación de *El obrero y Paisaje de Cuernavaca*, en la publicación de julio de 1923 de la revista *La Falange*, Rodríguez Lozano se introduce como ilustrador de revistas y libros, actividad que desarrollará esporádicamente durante las décadas de los veinte, los treinta y los cuarenta. Entre los libros que ilustró se cuentan *Los hombres que dispersó la danza* de Andrés Henestrosa, *El testimonio de Juan Peña* de Alfonso Reyes, *Verte y no verte* de Rafael Alberti, *La elegía del angelito*¹² de Enrique Asúnsolo, y *Oda a Walt Whitman* de García Lorca. Además realizó algunas escenografías para las obras presentadas en el Teatro Ulises. Este teatro fue creado en 1928 por Antonieta Rivas Mercado y Manuel Rodríguez Lozano, incorporándose también el grupo de *Los*

¹¹ Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura*, p. 108.

¹² “He recibido la *Elegía del angelito* de Asúnsolo con un magnífico dibujo de usted.” Escribe Alfonso Reyes a Rodríguez Lozano en una misiva del 2 de octubre de 1940.

Contemporáneos. Para su inauguración, se eligió la obra *Orfeo* de Jean Cocteau. Más adelante, hacia 1941, Lozano creó el ballet *La paloma azul* que tuvo una temporada exitosa en el Palacio de Bellas Artes. El hecho de haber montado una obra de ballet, habla igualmente de la influencia que tuvo Rodríguez Lozano de su estancia en Europa y de su admiración por Picasso y Cocteau.

En 1915, Picasso estableció un estrecho contacto con el poeta Jean Cocteau, quien había desarrollado la idea de un ballet sumamente original para el que contaba con la colaboración del director de los "Ballets Russes", Sergei Diaghilew. Cocteau pudo asegurarse la colaboración del compositor de vanguardia Erik Satie para la música y de Picasso para la decoración.¹³

Asimismo Giorgio De Chirico diseña el escenario y el vestuario para el ballet *Le Bal* de Sergei Diaghilew en 1929; y en 1934 regresa a París para ilustrar *Mitología* de Jean Cocteau.¹⁴ No deja de llamar la atención el paralelismo en actividades y en amistades de los pintores de quienes nos ocupamos en este estudio.

Primeros trabajos.

La datación de los primeros trabajos de Rodríguez Lozano, no es muy confiable. Algunas obras carecen de fecha y en otras puede estar alterada. Para esta consideración ya tenemos como antecedente las fotografías de su niñez y juventud con las fechas raspadas que mencionamos anteriormente.¹⁵ Un ejemplo evidente es el retrato al óleo que el pintor le hiciera a su discípulo Abraham Ángel y que se exhibió en 1998 en el Museo de Arte Moderno. Tiene la fecha de 1929, siendo que lo pintó en 1924 cuando Abraham Ángel aún vivía. La prueba está en que este mismo cuadro aparece ya en el folleto¹⁶ con la obra de Abraham Ángel, que Rodríguez Lozano realizó en homenaje al joven pintor, dos meses después de su muerte.

¹³ Carsten- Peter Warncke, *Pablo Picasso 1881-1973*, edición a cargo de Ingo F. Walter, traducción de Pedro Guillermet, Colonia, Benedikt Taschen, 1992, vol. I p. 252.

¹⁴ Magdalena Holzhey, *Giorgio De Chirico. 1988-1978. El mito moderno*, traducción de P.L. Green, Colonia/Madrid, Taschen, 2005, p. 94.

¹⁵ Ver Nota 5 del Capítulo I.

¹⁶ *Abraham Ángel*, Talleres Gráficos de la Nación, 1924. Folleto coordinado por Manuel Rodríguez Lozano.

Corresponden a sus primeras obras algunos dibujos y un retrato al óleo de Alfonso Reyes realizados en la segunda y tercera décadas del siglo veinte. Se ha dado la fecha de 1914 a un *Autorretrato*. Es una caricatura en la que coloca su imagen de medio cuerpo en primer plano, de frente e inclinado hacia la izquierda del espectador y con un solo ojo enorme, que abarca la mitad de la cara. Las pestañas, como lazos de costura circundan el ojo ciclópeo y la nariz la forman dos círculos concéntricos. Un solo ojo que puede verlo todo o que puede ser cegado ya que no se necesitan los sentidos para ver la realidad metafísica. En la cara alargada, dos líneas finas señalan las arrugas de la frente, otras dos líneas forman la nariz y dos más sugieren la boca; el cabello oscuro, bien peinado delinea las entradas, Está envuelto en un abrigo sin mangas, bajo la barba y sobre la solapa del abrigo aparece una pequeña corbata de moño con lunares. El contorno del abrigo es una línea gruesa con pespunte.



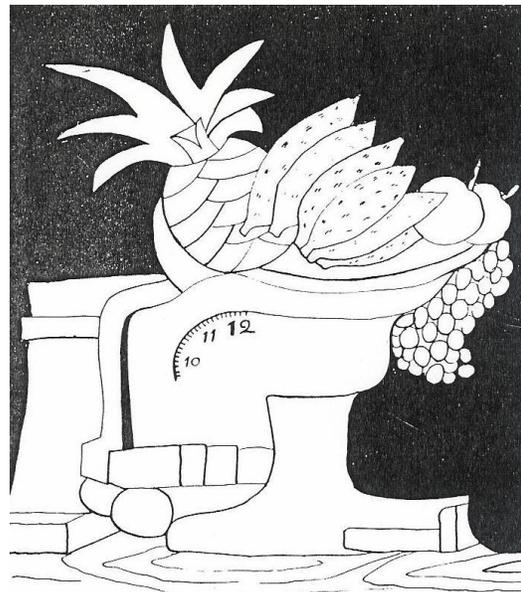
*Autorretrato de 1914 (?),
dibujo a tinta, 19 x 13 cm
(Archivo fotográfico. Cenidiap).*

Al fondo aparece la ciudad de París con su Torre Eiffel. El cielo bajo, con nubes y pájaros, ocupa las dos terceras partes del fondo. Difícilmente encontraremos después en sus obras tantos elementos como en ésta, cuyo fondo es un paisaje urbano abarrotado de edificios, vegetación, nubes, pájaros y hasta el río Sena que pasa por debajo de la Torre Eiffel. Se trata de una caricatura con parecido bien logrado que refleja la personalidad del pintor, un verdadero dandy arrogante y observador. Contrasta la economía de trazos en la figura con las numerosas líneas inclinadas y onduladas del fondo. También aflora en este dibujo, un fino sentido del humor. En esta obra pueden encontrarse elementos que recuerdan el método Best Maugard, por lo que la fecha no correspondería a su producción anterior a 1921.

Entre sus dibujos cubistas previos a esa fecha, destacan “*Composición*” (Algunas fuentes lo fechan en 1924) y “*Naturaleza muerta con balanza*”. El primero es una tinta sobre cartón, reúne los elementos que pueden evocar una cafetería. Combinación de líneas gruesas y delgadas, ondulantes y zig-zagueantes. Una copa, un vaso con servilletas de papel, un sifón y un puro. Detrás del vaso y oculta en parte por éste, hay una cabeza masculina como de maniquí (posible alusión dechirichiana) en la que se advierte un autorretrato. El maniquí es utilizado por Giorgio como una referencia a la enajenación del hombre frente a la estética de la máquina y el conflicto bélico. El sifón tapa totalmente la cara de una cabeza femenina de perfil, con sombrero de casco y cabello corto que deja la nuca al descubierto. Todos los elementos están sobre una base de geometría irregular. La composición es plana pero las diagonales de la base, convergentes hacia atrás, provocan un juego entre dos y tres dimensiones.

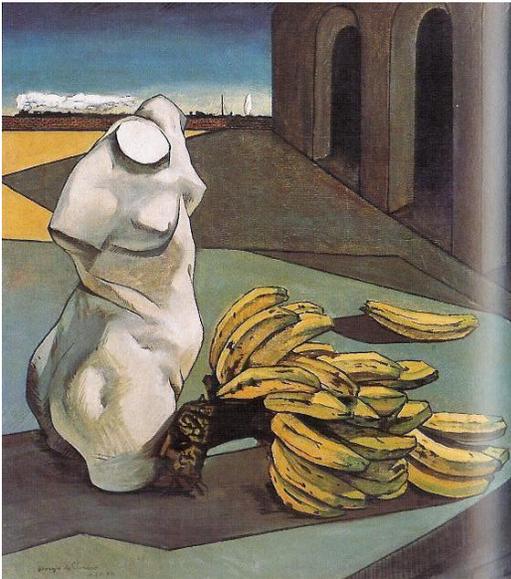


Composición, 1924 (?), dibujo a tinta, 32 x 26 cm (Archivo fotográfico. Cenidiap).



Naturaleza muerta con balanza, 1914, dibujo a tinta / cartón, 17 x 20 cm (Archivo fotográfico. Cenidiap).

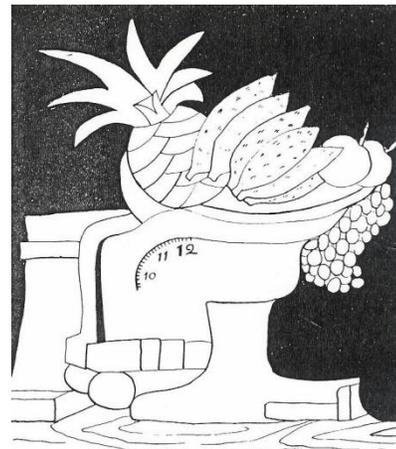
La “*Naturaleza muerta con balanza*” es un fino dibujo a tinta sobre cartón que destaca sobre un fondo negro. Las frutas, colocadas en el plano sobre la balanza, se suceden una junto a otra en una continuidad armónica hasta terminar con un racimo de uvas, que resbala por un lado de la balanza y queda suspendido provocando un equilibrio a la composición. Esta obra recuerda un cuadro de Giorgio De Chirico en la que destaca un racimo de plátanos: *La incertidumbre del poeta*, a su vez inspirado en *Tres pequeños tahitianos detrás de una mesa*, de Gauguin.



De Chirico: La incertidumbre del poeta, 1913, óleo/tela, 106 x 94 cm, Tate Gallery, London.



Gauguin: Tres pequeños tahitianos detrás una mesa, 1911, col particular, París.





Retrato de Alfonso Reyes, s/f,
óleo / cartón, 55 x 46 cm
Conaculta / INBA / Capilla Alfonsina

El *Retrato de Alfonso Reyes*, del que hemos hecho referencia ya en el Capítulo I, y que Rodríguez Lozano realizó en óleo sobre cartón, se encuentra en la Capilla Alfonsina, sin fecha. Tiene la firma en el ángulo superior izquierdo y bajo el nombre del autor dice “París”, por lo que es posible que haya sido pintado entre 1915 y 1920 como lo proponen algunas fuentes. Sin embargo, en la reciente exposición *Alfonso Reyes y los territorios del arte*¹⁷, a este retrato lo fechan hacia 1925-26 lo cual es también probable ya que Don Alfonso estuvo en París de fines de 1924 a

principios de 1927 como Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en Francia¹⁸; y Manuel regresó a París a fines de 1925 para su exposición que incluyó dibujos de niños mexicanos. Seguramente coincidieron ambos personajes, pero este retrato fue exhibido en dicha exposición¹⁹ por lo que es de suponerse que ya estaba pintado con anterioridad, además de que para mediados de la década de los 20, Rodríguez Lozano trabajaba ya en su lenguaje con elementos mexicanos, por lo que este retrato encajaría mejor dentro de sus primeras obras, anteriores a 1921. La expresión del rostro sugiere inteligencia y serenidad. Los ojos claros y almendrados evocan la presencia de Modigliani y añaden al retrato un cierto encanto. Los grises

¹⁷ La exposición *Alfonso Reyes y los territorios del arte*, se presentó en el MUNAL del 24 de noviembre de 2009 al 14 de febrero de 2010, en la que se exhibieron varias obras de Rodríguez Lozano así como las ilustraciones que el pintor realizó para el libro *El testimonio de Juan Peña*, de Alfonso Reyes.

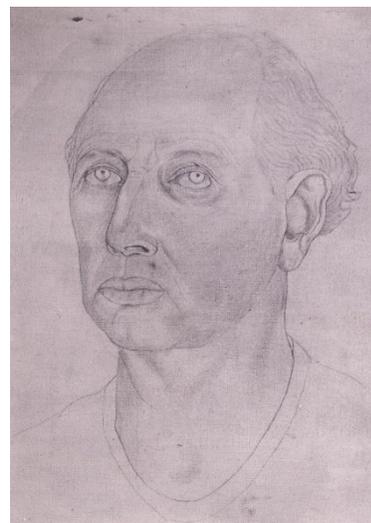
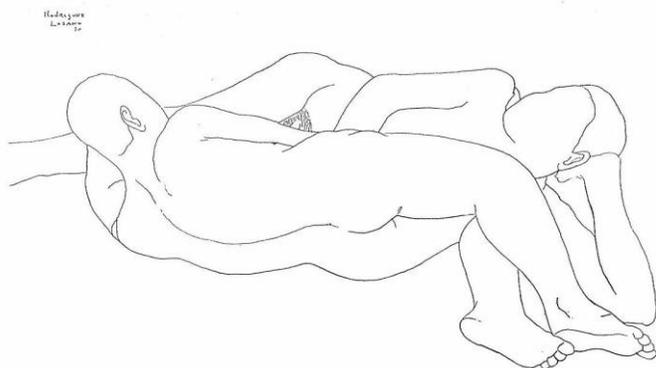
¹⁸ Cfr. Alicia Reyes, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, 2ª ed. México, Exlibris Ediciones, 1997, p. 251.

¹⁹ Cfr. Abate de Mendoza, “Crónicas del Alba. La exposición de Rodríguez Lozano en París” en *El Universal Ilustrado*, *op. cit.*, p. 37.

claros de la camisa y del pañuelo en el bolsillo del saco, aparecen sabiamente dispuestos dentro del imperio de grises oscuros en la composición.

Análisis de algunas obras de Rodríguez Lozano en congruencia con la estética metafísica.

Después de su etapa formativa en Europa (de la que destruyó la mayoría de sus trabajos como apunta Margarita Nelken) y recién llegado a México, Rodríguez Lozano inicia la búsqueda de su propio estilo pictórico. Su producción artística desde la década de los veinte hasta la de los cincuenta, presenta tres diferentes e interesantes capítulos. Berta Taracena en entrevista directa con el pintor, da cuenta de las etapas en que suele dividirse su obra²⁰: La primera a la que llamaremos “Encuentro con lo mexicano”, va de 1921 a 1933. La segunda etapa se conoce como “Época monumental” y corresponde a su producción artística entre 1935 y 1940. Finalmente, la llamada “Época blanca” inicia en 1941 con *La piedad en el desierto*, y termina en 1958 cuando Rodríguez Lozano abandona el caballete y su quehacer de pintor. Capítulos aparte son sus paisajes, sus numerosos retratos y sus extraordinarios dibujos que no revisaremos en este ensayo. Octavio Paz menciona que “Rodríguez Lozano fue ante todo un excelente dibujante”.



Retrato de Sergio Iturbe,
1940, dibujo a lápiz
(Archivo fotográfico. Cenidiap)

²⁰ Berta Taracena, *Manuel Rodríguez Lozano*, México, UNAM, 1971, p. 11-12.

En cada una de las tres etapas encontramos notables ejemplos con elementos metafísicos, y siendo esto el interés de nuestro estudio, analizaremos aquellas obras de Manuel Rodríguez Lozano que más se identifican con la estética metafísica propuesta por Giorgio De Chirico: *Desnudo de hombre* de 1933, comparado con el cuadro *Ulises y Calipso* de Böcklin y *El enigma del oráculo* de Giorgio De Chirico. Las obras *Muchacha sentada* y *El pensador* de Lozano, muestran simbolismos arquitectónicos. Analizaremos también algunos retablos de la serie de *Santa Ana Muerta*, en los que se advierte su sentido metafísico del sueño eterno. *La diosa del amor*, que por sus referentes clásicos puede compararse con el *Retrato de Alberto Savinio*, del pintor italiano. El fresco *La piedad en el desierto* y otros cuadros de su “Época Blanca”, con figuras espectrales como *La Revolución* y *El alcatraz*.

¡Vosotros buscadores, indagadores, y cuantos de vosotros se han lanzado con velas astutas a mares inexplorados!, ¡vosotros que amáis los enigmas! ¡Resolved éste que yo contemplé entonces, interpretadme la visión del hombre más solitario!²¹

A este exhorto de Nietzsche, De Chirico responde con su interés por los aspectos enigmáticos y desconcertantes del mundo y de la vida, y Rodríguez Lozano se sumerge en el pueblo que es para él un mar inexplorado y lleno de misterio. La visión del hombre más solitario, del clarividente, del pintor que desentraña el alma del pueblo, está presente tanto en la obra del filósofo como en la de ambos artistas. Para De Chirico la pintura no sólo manifiesta lo enigmático y desconcertante “sino también lo lírico y consolador”. Para Rodríguez Lozano, su pintura contiene esperanza y desesperación. Revela el enigma del alma, la soledad, el dolor silencioso y la paciencia desesperante, “¡la admirable y terrible paciencia del pueblo!” El amor al enigma vincula al filósofo con los pintores y éstos nos desvelan las fuerzas misteriosas en metáforas plásticas. Tanto para Nietzsche como para los dos artistas que nos ocupan, el sentido metafísico no está en el más allá o en lo divino, sino en la segunda apariencia de las cosas del mundo inmanente.

²¹ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, op., cit. P.182.

Encuentro con lo mexicano (1921-1933).

Rodríguez Lozano inicia su serie de estudios sobre tipos masculinos conocida como “El mexicano”. Tema que continuará a lo largo de toda su producción artística. También son de este primer momento varios paisajes, desnudos, mujeres del pueblo (*Mujer y niño, Muchacha sentada, Dos mujeres en ocre y rojo* etc.), retratos (*Abraham Ángel, Salvador Novo, Andrés Henestrosa...*) y los llamados “arquetipos mexicanos” como *El chismoso, El chafirete, La ramera, El velorio, El obrero* etc. Culmina este capítulo con los veinte tableros de la serie de *Santa Ana*. Rodríguez Lozano los pinta por encargo de su mecenas Sergio Francisco Iturbe, quien los tenía en su casa dispuestos en forma de friso. En esta primera etapa encontramos en general, objetividad y realismo en la representación de la gente común, un colorido brillante y una expresividad genuina.



Friso de Santa Ana. Casa de Sergio Iturbe. Foto: M. Álvarez Bravo



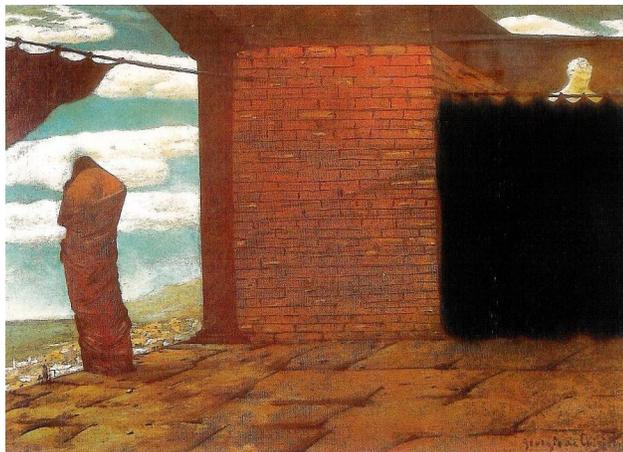
Exposición Francisco Iturbe, Coleccionista, MAM, julio-octubre 2007

Atrás del lenguaje formal de la pintura metafísica de Giorgio De Chirico, se encuentran las afortunadas influencias que sobre él ejercieron las obras artísticas del suizo Arnold Böcklin (1827-1901) y del alemán Max Klinger (1857-1920). Este “trasciende en la obra dechiricheana a través de la revelación de la vida espectral y misteriosa de los objetos cotidianos que en la pintura metafísica cobra



Arnold Böcklin (1827-1901)
Ulises y Calipso, 1882, óleo / madera,
104 x 150 cm, Basilea, Kunstmuseum Basel

una singular dimensión mágica y poética.”²² De Chirico toma de Böcklin “el interés por comunicar la sensación de un momento de revelación que eterniza en la creación plástica.”²³ En el cuadro *Ulises y Calipso*, Böcklin muestra a la figura del héroe de espaldas, mirando al mar, en tonos muy oscuros que contrastan fuertemente con el cielo azul del fondo, está envuelto sobre sí mismo con la nostalgia del hogar lejano y su regreso incierto. De Chirico adopta esta imagen que insistentemente aparecerá en varios de sus cuadros a partir de *El enigma del oráculo* de 1910.



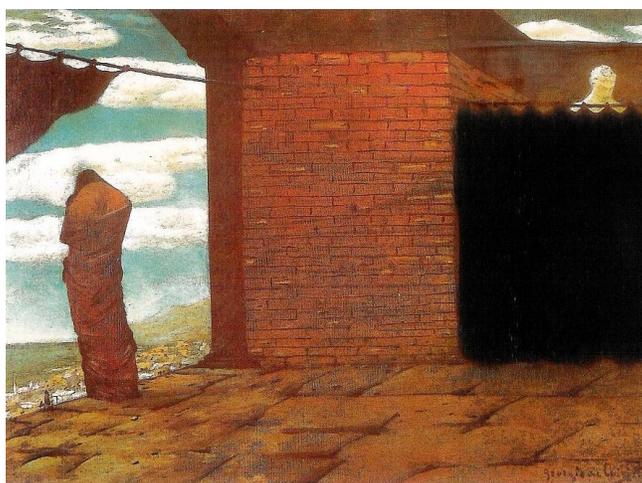
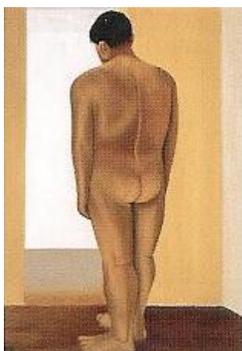
Giorgio De Chirico
El enigma del oráculo, 1910, óleo / tela,
42 x 61 cm, col. particular. Basel

²² Olga Sáenz, *op. cit.*, p. 43.

²³ *Idem*, p. 42.

La figura misteriosa será para el pintor italiano, el símbolo del hombre pensativo, ensimismado y reflexivo ante el misterio de la existencia.

Esta referencia plástica dechirichiana podemos encontrarla en el *Desnudo de hombre* que Rodríguez Lozano pintó en 1933. El personaje solitario está de espaldas, ensimismado, viendo a través de una puerta sin hojas que se abre a un espacio desértico y enigmático. La postura de este hombre desnudo, con la cabeza inclinada hacia el pecho, es semejante al Ulises de Böcklin y al hombre de *El enigma del oráculo*. Esta obra de Giorgio De Chirico, es una representación del misterio. Los elementos arquitectónicos que conforman el recinto sugieren un espacio en alto, el piso presenta duras baldosas rústicas. Centrado en la composición, un muro de ladrillos impide el acceso a un interior desconocido, a un lado y por encima de una cortina negra, asoma el oráculo representado por una cabeza marmórea, inclinada también hacia el pecho, de una escultura oculta detrás, símbolo del enigma del destino. En el otro lado no hay pared, es una abertura delimitada por un marco al extremo del muro de ladrillo y una parte de dintel. Una cortina se eleva por el viento permitiendo al personaje de espaldas, enfrentarse a su destino al borde del precipicio, ante la claridad de un cielo azul verdoso y una ciudad abajo, indiferentes.



Manuel Rodríguez Lozano
Desnudo de hombre, 1933, óleo / tela 48.5 x 37 cm
col. MAM / INBA

La obra *Muchacha sentada* pintada por Rodríguez Lozano en 1929, es otro buen ejemplo para este ensayo. Una joven con rasgos mestizos, descalza y con vestido rosa, está sentada en una silla burda de madera, recargada sobre sus piernas con los brazos cruzados. Su mirada perdida y melancólica refleja el ensimismamiento del que es prisionera. Los elementos arquitectónicos que enmarcan la figura tienen un carácter simbólico y metafísico. La perspectiva usada como símbolo del conocimiento y la memoria (argumentada por Savinio como la imagen figurada del pasado), puede apreciarse en la escalera sin barandal que colinda con el vacío y sólo podemos percibir a lo alto un cielo azul. La perspectiva arbitraria y la geometría zig-zagueante de los escalones desiguales, que no sabemos a donde se dirigen, permiten asociar a la joven pensativa con su pasado y su destino incierto, de la misma manera que los elementos arquitectónicos de De Chirico y sus esquinas urbanas, dejan presentir lo inesperado.



Muchacha sentada, 1929,
óleo / tela 160 x 100 cm,
col. INBA, Acervo MAM

En 1931 Manuel Rodríguez Lozano vuelve a París, permaneciendo en Europa por espacio de un año, tiempo que aprovecha para ponerse al corriente con las tendencias artísticas del momento y volver al taller de la calle Gay Lussac. De regreso a México, pinta su emblemática serie de *Santa Ana muerta* entre 1932 y 1933, con un nuevo y personal simbolismo alejado de la iconografía tradicional de la santa.

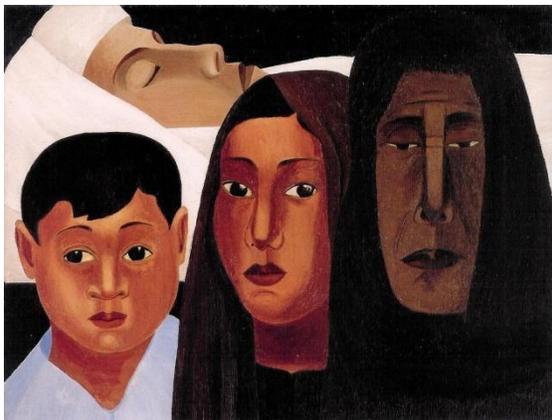
La temática de la muerte ha sido persistente en nuestra cultura tanto en los tiempos prehispánicos, como en el virreinato acentuado con el advenimiento del barroco. En el tránsito del siglo diecinueve al veinte, los grabados de José Guadalupe Posada, tan admirado por Rodríguez Lozano, destacan el tema y vuelve a ponerse de moda en la década de los treinta con el grupo de Los Contemporáneos. José Gorostiza escribe su poema filosófico *Muerte sin fin*; Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte* y Bernardo Ortiz de Montellano, *Muerte de cielo azul*. El pintor Manuel Rodríguez Lozano ya había abordado el tema con *El velorio* de 1927 pero de manera aislada. No es sino precisamente durante los años treinta que dedica varios retablos al tema de la muerte en el friso de *Santa Ana*. Esta serie está formada por veinte tableros de los cuales cuatro son desnudos que no hacen referencia a la temática mortuoria. Durante la “Época Monumental” la muerte desaparece de sus cuadros, pero vuelve persistente en su “Época Blanca” con *La piedad en el desierto*, *El retorno de la muerte*, *El holocausto*, *El incendio*, *El arco en la tierra*, *La muerte de la paloma*, etc.

La respuesta de Rodríguez Lozano al encargo de Sergio Iturbe de pintar la muerte de Santa Ana, es sorprendente y misteriosa. Sorprendente porque se aparta totalmente del contexto tradicional iconográfico; y misteriosa porque se advierte que nada tiene que ver la forma de interpretar el tema con un contenido religioso, o más bien, que es tomado éste como pretexto para encubrir otra significación. Desde este miramiento percibimos ya, en el origen de la serie, la presencia de lo enigmático.

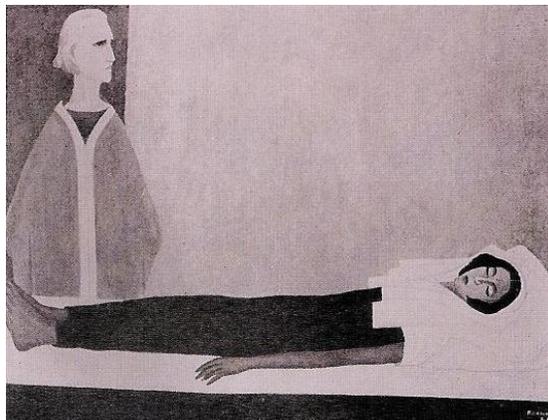
Olivier Debrouse menciona que Rodríguez Lozano “descubre la pintura tradicional de retablos o exvotos y lleva a su obra la técnica del laqueado sobre cartón.”²⁴ Su fascinación por los exvotos populares se aprecia en el formato de este friso, conocido también como *Los tableros de la muerte*. Su lenguaje pictórico inspirado en el pueblo rural, lo lleva a interpretar el tema con rasgos mexicanos. Se trata de cuadros

²⁴ Olivier Debrouse, “Rodríguez Lozano. Hombre solo en fondo neutro”, publicado en una revista. Referencia incompleta.

pequeños²⁵ poblados por personajes femeninos excepto en dos de los tableros: *Santa Ana muerta con dos mujeres y un niño* y *Santa Ana muerta con figura de hombre*.



Santa Ana muerta con dos mujeres y un niño, 1933, óleo / tela, 37 x 48.5 cm, col. INBA, Acervo MAM



Santa Ana muerta con figura de hombre, 1932, óleo / tela, 37 x 48.5 cm (Archivo fotográfico. Cenidiap)

En todos los casos, las habitaciones que albergan la escena aparecen con paredes limpias, exentas de adornos o símbolos fúnebres, sólo en algunos cuadros vemos la presencia de una puerta o una ventana. La primera impresión que provocan estas pinturas no es la turbación por la muerte sino la quietud de la resignación. El cuerpo de la santa aún no muestra el color macabro de la representación tradicional de un cadáver. Yace apacible como en “dormición”.²⁶

El tema de la muerte, tan recurrente en la obra pictórica de Rodríguez Lozano, no fue tratado en sus textos. Su amor al pueblo lo llevó a amar la vida y revelarla poéticamente en sus pinturas. Así su interpretación plástica de la muerte tiene una connotación metafísica, y nos la deja ver como metáfora consoladora. “Yo os muestro la muerte

²⁵ Sus dimensiones oscilan entre 37 y 37.5 centímetros de ancho por 48.5 y 48.7 centímetros de largo.

²⁶ Término usado en la iconografía mariana para indicar que la Virgen no murió sino que estaba en dormición antes de la *asunción*.

bienhechora que es para los que viven un agujijón y una promesa.”²⁷ De acuerdo con Nietzsche la vida tiende a salir de su dolor y encuentra en la muerte el gozo supremo, no significa desaparecer sino unirse al Uno primordial. “La vida es, pues, el comienzo de la muerte, pero la muerte es la condición de nueva vida”.²⁸

Los elementos de la pintura metafísica que hemos venido señalando y argumentando en los capítulos anteriores: lo enigmático y lo espiritual, la quietud y la permanencia, lo poético y lo silencioso, lo apolíneo y lo clásico; así como los aspectos formales en el uso de perspectivas simbólicas, geometrías alegóricas y motivos arquitectónicos inesperados, afloran tanto en *Los tableros de la muerte*, como en gran parte de las obras de Rodríguez Lozano de sus etapas posteriores. Las líneas verticales en los retablos en torno a la muerte de Santa Ana, simbolizan la vida en contraposición armoniosa con la horizontalidad de la muerte. El refinamiento de colores y formas, el estatismo de sus figuras, el empleo de finísimas líneas y tonos, crean una atmósfera cálida y consoladora que no por ello deja de ser misteriosa. Analicemos ahora algunos ejemplos:

En *Santa Ana Muerta* yace paralela al marco, la figura solitaria de una mujer del pueblo sobre una cama de madera sin sábanas ni almohadas. De semblante apacible, descalza, está vestida con falda negra, blusa rosa y un rebozo blanco que cubre su cabeza y se anuda al cuello. Las manos de la difunta se entrelazan sobre su cintura. La habitación desnuda y con paredes y techo blancos que hacen referencia a la metafísica del vacío, presenta en el muro del fondo y centrada, una ventana abierta a la luz del día, símbolo de liberación, “es un acceso a otras dimensiones.”²⁹ La ventana permite ver un paisaje sin nada más que tres elementos arquitectónicos prismáticos que se elevan al cielo azul. Una poética representación del misterio de la muerte, con líneas finas, limpieza en el dibujo y colores armoniosos. El equilibrio apolíneo de la composición silenciosa y quieta, remite a la estética metafísica y los prismas verticales simbolizan la vida.

²⁷ Nietzsche, *Zaratustra*, op. cit., p. 91.

²⁸ Apunta Andrés Sánchez Pascual en la introducción a *El nacimiento de la tragedia*, op., cit., p. 20.

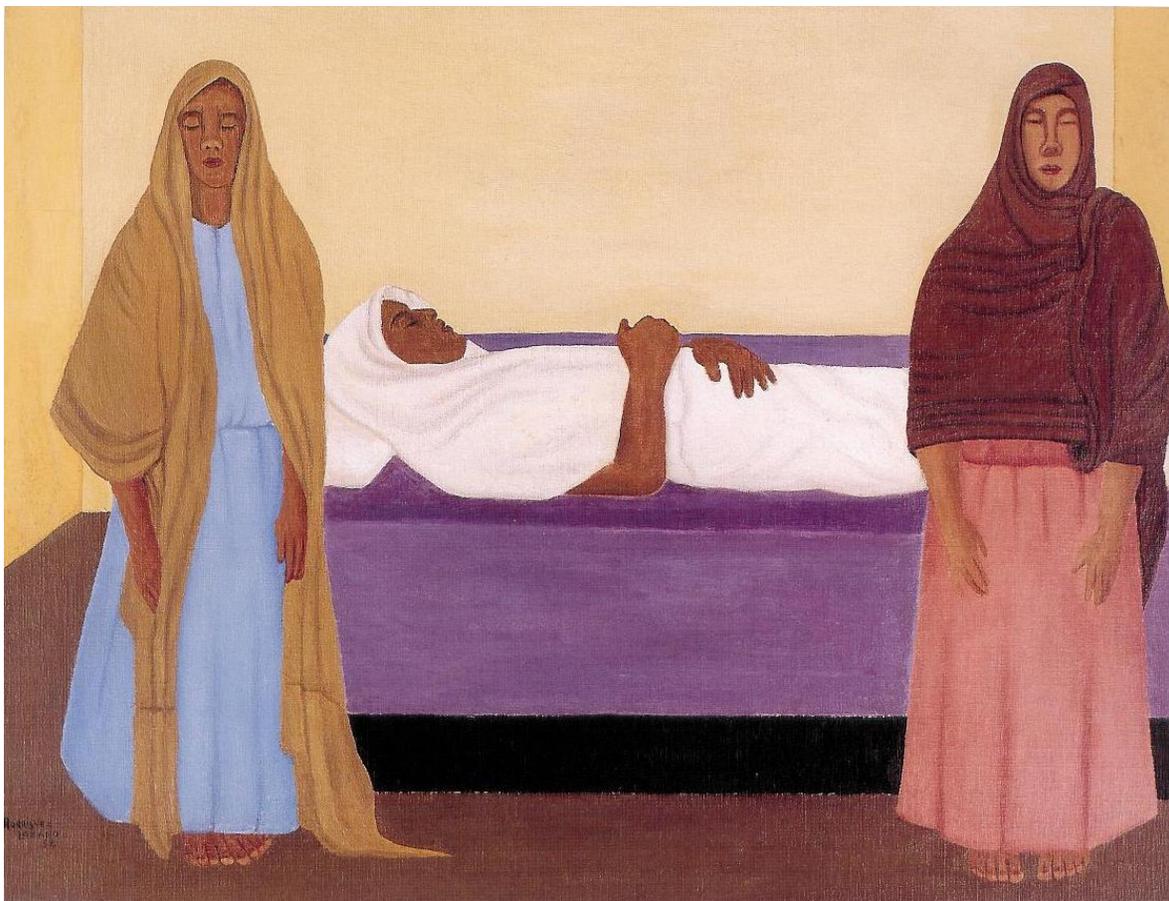
²⁹ Alfonso Colorado. “La lección del maestro. Apuntes para una lectura iconográfica de la serie de Santa Ana muerta”, en el catálogo de la exposición *Manuel Rodríguez Lozano. Una visión finisecular*, México, Conaculta-INBA-MAM, 1988, p. 22.



Santa Ana muerta, 1932
óleo / tela, 37.2 x 48.5 cm, col. INBA, Acervo MAM

Santa Ana muerta con dos figuras es la representación del dolor femenino ennoblecido. Ese dolor paciente al que se llega después de superar, con sabiduría, el grito que nadie escucha. En primer plano el pintor presenta a dos mujeres indígenas de pie, descalzas, con vestidos largos y cubiertas con sus rebozos. Están a uno y otro extremo del cuerpo de Santa Ana tendido en segundo plano, sobre una cama austera paralela al marco. La santa con la cabeza sobre una almohada blanca, está cubierta toda con un manto también blanco. Sólo resaltan en contraste su rostro y sus brazos morenos. Los colores complementarios que utiliza el artista, como el amarillo de las paredes desnudas y el morado de la cama, producen una sensación armoniosa, que lejos de remitirnos al horror de la muerte y el miedo, nos conduce al renacimiento de la esperanza. En una visión nietzscheana del eterno retorno, interpretado como símbolo del persistente anhelo de superación que hay en la naturaleza humana. Sólo superando el temor, el hombre llegará

al superhombre. “Quien se realiza por completo muere victorioso, rodeado de personas que esperan y prometen.”³⁰

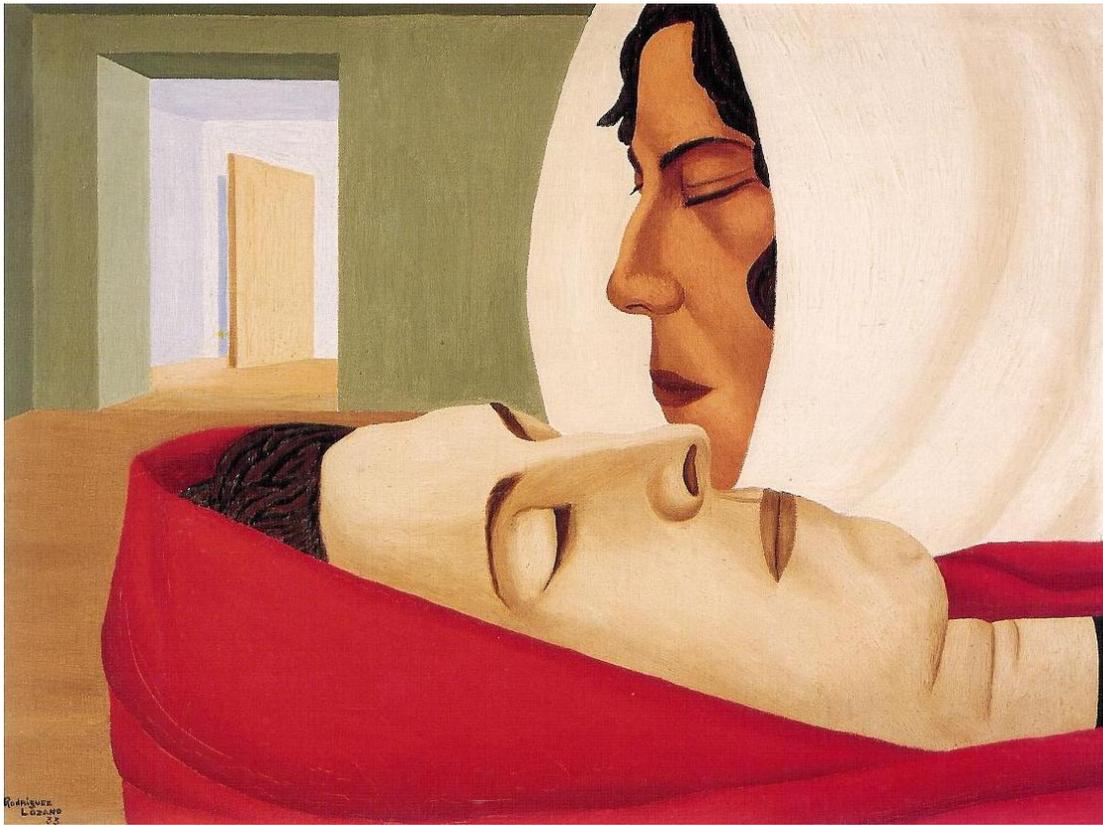


Santa Ana muerta con dos figuras, 1932,
óleo / tela, 37 x 48.7 cm, col. INBA, Acervo MAM

El análisis formal de su *Santa Ana muerta con una figura*, nos remite también a las premisas de la Pintura Metafísica. En una habitación de paredes verdes, con una puerta sin hojas abierta a otra habitación de paredes claras, vacía, sin nada más que una misteriosa mampara amarilla, yace Santa Ana en primer plano mostrando únicamente cabeza y cuello. Está cubierta con un rebozo rojo que enmarca el rostro blanco, de perfil y de facciones finas. En el tratamiento de la cara y del cabello, Rodríguez Lozano hace uso de una tipología escultórica para representar la figura de la santa. El rebozo circunda al

³⁰ Nietzsche, *Zaratuetra*, op. cit., p.91.

rostro formando una elipse inclinada, y perpendicular a ésta, aparece otra elipse conformada por el rebozo blanco que cubre la cabeza de la acompañante, con el rostro también de perfil y los ojos cerrados. Su expresión es de dolor resignado. Muerte y esperanza, eterno retorno. Tanto la forma escultórica como la geometría elíptica son fundamentos de una estética metafísica, aquélla como símbolo de lo eterno, de la soledad plástica, y la elipse con sus dos focos simboliza para el creador de esta obra, “la vida y la muerte, la mujer como el principio y el fin.”³¹



Santa Ana muerta con una figura, 1933,
óleo / tela, 37 x 48.7 cm, col. Francisco Reynaud de Vélez

Rodríguez Lozano utiliza colores claros en algunos cuadros, en otros las paredes son oscuras e incluso negras. La vestimenta de Santa Ana va del blanco al negro, las figuras acompañantes visten con colores vivos y en ocasiones con rebozos negros. En la mayoría de los cuadros la santa yace paralela al marco, unas veces en primer plano y otras detrás

³¹ Berta Taracena, *op., cit.*, p. 23.

de las figuras dolientes. La composición es preponderantemente clásica. *Santa Ana muerta con dos figuras en rojo* de 1933, muestra un formato diferente. Las tres figuras de busto ocupan todo el espacio y están ordenadas en tres planos arbitrariamente manejados. En el primer plano y perpendicular al marco está Santa Ana morena, con rasgos indígenas y con rebozo negro. Sus manos se cruzan sobre el pecho y la cara muestra gestos de cansancio o preocupación como si aún viviera. No hay un manejo de escorzo ni de perspectiva, la figura se presenta vertical como si estuviera de pie. Sólo la almohada blanca dispuesta en diagonal atrás de la cabeza, sugiere que está acostada. La mujer del segundo plano está cubierta con un rebozo rojo, su rostro es de facciones duras y rasgos masculinos. Detrás de la almohada está la otra mujer de perfil, también con rebozo rojo y facciones recias. La postura arbitraria de la difunta, simbólicamente nos enfrenta con el misterio de la muerte.



Santa Ana muerta con dos figuras en rojo, 1933,
óleo / tela, 37 x 48.5 cm, col. INBA, Acervo MAM

Es posible que desde su primera estancia en París, Rodríguez Lozano haya conocido la obra de Giorgio De Chirico ya que éste expuso en esa ciudad en 1914. Más probablemente pudo estar en contacto con la Pintura Metafísica, durante su visita de 1925 porque en sus cuadros, a partir de 1927 ya aparecen algunos elementos metafísicos, como en *Muchacha sentada* que describimos arriba. De su estancia parisina de 1931, no sólo se va a reflejar en sus obras la presencia de la estética dechirichiana, como lo vimos en la serie de *Santa Ana*, sino también la vigorosa proyección de las grandes figuras del periodo clásico de Picasso.

Época Monumental (1935-1940).

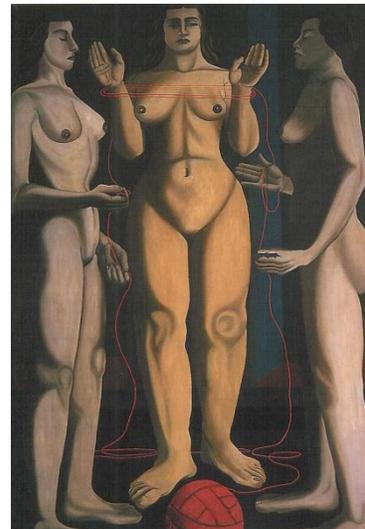
Corresponde a la segunda etapa de la producción artística de Rodríguez Lozano, el empleo de figuras desnudas, de grandes proporciones, que denotan la influencia de Picasso.



Pablo Picasso: *Tres mujeres en la fuente*, 1921, óleo / tela, 204 x 174 cm, col. MOMA, Nueva York



Giorgio De Chirico: *Dos desnudos clásicos*, 1926, óleo / tela, 115 x 88 cm, Dusseldorf, K21



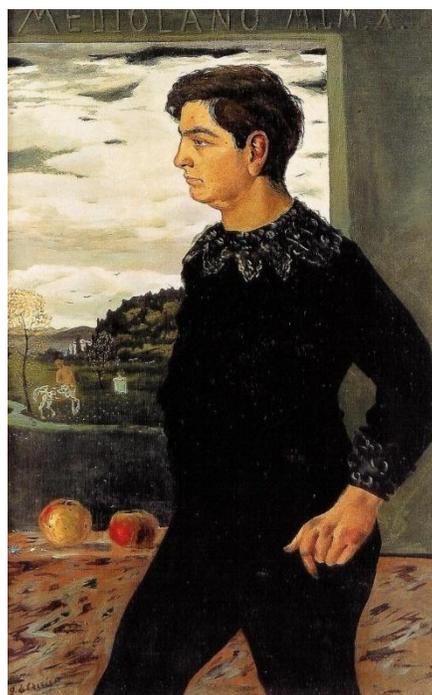
Manuel Rodríguez Lozano: *Las tres Parcas*, 1936, óleo / tela, 200 x 130 cm, col. Fundación Andrés Blaisten

La presencia de este pintor también la encontramos en algunas obras de Giorgio De Chirico como *Dos desnudos clásicos*. Asimismo, varias de las pinturas de Rodríguez Lozano de este periodo presentan alusiones metafísicas por su contenido poético y enigmático como *La diosa del amor* y *El pensador*. También son de esta época *La regla*, *Desnudo de mujer sentada*, *El coloso*, *Desnudo frente al mar*, *El verdaccio*, etc.

Comparando *La diosa del amor* pintada por Manuel Rodríguez Lozano en 1935, con el *Retrato de Alberto Savinio* que Giorgio De Chirico pintó en 1910, cuando su hermano era un joven de diecinueve años, podemos encontrar semejanzas formales y compositivas en ambos cuadros. Las figuras de Venus y Alberto están en primer plano, situados en proporción áurea y con el rostro de perfil. Enmarcados por los elementos arquitectónicos dispuestos en forma arbitraria, que aluden a las premisas de la estética metafísica: las figuras no se mezclan con la naturaleza, quedan aisladas, solitarias y sorprendidas. Manuel emplea dos prismas de color oscuro, uno alto detrás de la diosa y otro más bajo a la izquierda del cuadro. Atrás de éste aparece un tercer prisma en color verde y el extremo de una pared azul rematada con una cornisa de “pecho de paloma”. Giorgio utiliza una pared verde detrás de la figura de su hermano, con una abertura rectangular a manera de puerta o de una gran ventana sin hojas. El piso que aparece como tal en el ángulo derecho del cuadro, se convierte, en el ángulo izquierdo, en un pequeño muro en cuyo alféizar están dos manzanas. El paisaje de fondo enmarcado por la abertura de la pared, presenta un horizonte bajo con un cielo cubierto de nubes. En el campo verde se distingue un riachuelo azul, una colina arbolada al fondo y junto al arroyo, inesperadamente aparece la figura de un centauro. El factor sorpresa caracteriza a la primera etapa del pintor italiano, así como su inclinación por asociar elementos mitológicos con sus vivencias personales, la memoria de sus años de infancia y adolescencia en suelo griego, está llena de esa gran cultura.



R. Lozano: *La diosa del amor*, 1935,
óleo / tela, 201 x 110 cm, col. Salvador
López Negrete

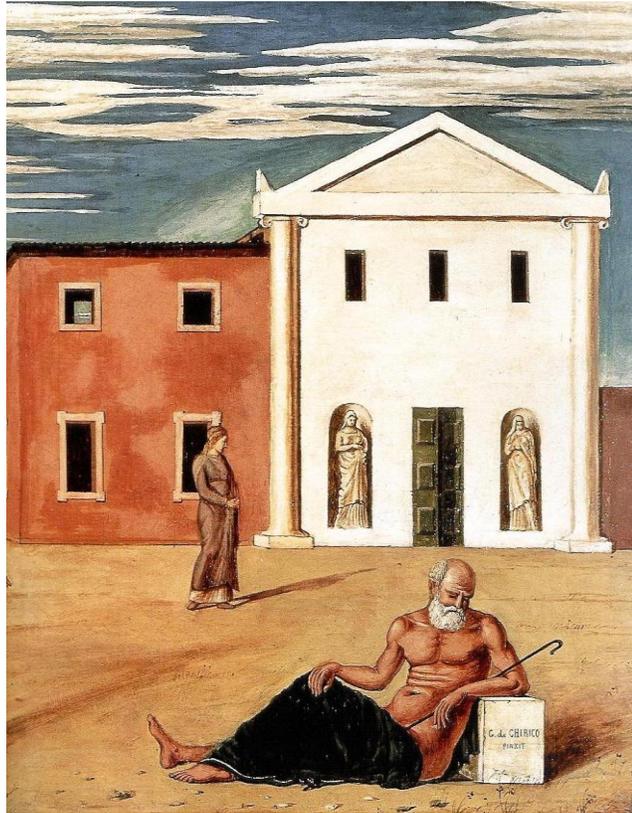


De Chirico: *Retrato de Alberto Savinio*,
1910, óleo / tela, 119 x 75 cm,
Berlin, Staatliche Museen

El centauro en el paisaje provoca una multiplicidad de lecturas, desde una pérdida del sentido de lo real al distanciarse de la razón, hasta una connotación filosófica que nos hace recordar a Nietzsche: “Ciencia, arte y filosofía crecen ahora tan juntos dentro de mí que en todo caso pariré centauros”.³² El centauro por su doble naturaleza es símbolo de lo racional y lo irracional, otro vínculo con la filosofía irracionalista nietzscheana, o puede inclusive hacer alusión al sabio centauro Quirón, maestro de héroes que enseñó música a Aquiles, prefigura tal vez al músico filósofo que será Alberto Savinio. El paisaje de Rodríguez Lozano, enmarcado por los prismas y el muro azul, presenta menos elementos, el horizonte es alto y el cielo limpio en tonos naranja, pintado al estilo de los cielos verdosos de De Chirico, tonos claros como un resplandor en la línea del horizonte y más oscuros a medida que se alejan de él. En lugar del centauro, en *La diosa del amor* aparece un personaje masculino, de aspecto escultórico, desnudo, de perfil y mirando hacia

³² Frase escrita por Nietzsche en una carta enviada a su amigo Erwin Rohde en febrero de 1871 y mencionada por Andrés Sánchez Pascual en la Introducción a *El nacimiento de la tragedia*, op., cit., p. 12.

arriba. El elemento mitológico está en la alusión a Venus representada por una monumental figura femenina de proporciones clásicas. El rostro de facciones bellas sugiere un autorretrato. Rodríguez Lozano hace uso de formas escultóricas en la representación de la imagen de la diosa, mismas que se aprecian tanto en la solidez de la figura como en los ojos ciegos y el tratamiento de la cabellera, una manera de representar la trascendencia en el tiempo. Igualmente esta efigie ofrece múltiples interpretaciones, su carácter andrógino podría incluso recordarnos a Tiresias, ciego y clarividente, hombre y mujer. Tanto para Rodríguez Lozano como para De Chirico, no se necesitan los ojos físicos para ver la esencia de las cosas, así lo expresa el pintor italiano en varias de sus obras como *Despedida de los Argonautas*.



Giorgio De Chirico: *Despedida de los argonautas*, 1920, (detalle), temple / tela, 54 x 73 cm, col. Particular

De las obras de ambos artistas, no encontramos ejemplos notables que podamos comparar por sus semejanzas iconográficas, pero sí están presentes en la producción de Manuel Rodríguez Lozano, los postulados filosóficos y elementos formales que remiten a la estética dechirichiana, interpretados de acuerdo a su peculiar estilo mexicano. Se trata de dos procesos creativos, dos realidades distintas con una misma filosofía.

De 1935 es también *El pensador*, nuevamente el pintor nos remite al misterio. En un paisaje desértico con montañas al fondo que marcan la línea de un horizonte alto, se deja ver un cielo tormentoso con nubes teñidas por la luz del atardecer. En el ángulo superior derecho está asentada sorpresivamente una escalera, que no conduce a ninguna parte salvo al misterio. Esta estructura fuera de contexto sugiere nuevas significaciones. Un sinuoso y angosto camino azul se pierde en el horizonte. Dos figuras masculinas desnudas avanzan por el sendero de frente al espectador. Dan la impresión de estar suspendidas en el aire. En primer plano y hacia la derecha del cuadro, un colosal personaje masculino de espaldas, sentado en el suelo con las piernas dobladas hacia el pecho, contempla el panorama. La distorsión de la espalda del personaje tiene una clara connotación erótica ya que muestra los genitales masculinos.



M. R. Lozano: *El pensador*, 1935, óleo / tela, 200 x 115 cm

La “Etapa monumental” de Rodríguez Lozano, de fuerte poder expresivo, revela pues influencia tanto de la época clásica de Picasso como de la Estética Metafísica, apolínea en sus composiciones y poética en su contenido.

“Época Blanca” (1941-1958).

Las obras que el pintor mexicano realizó en este período, son sin duda las que presentan mayor relación con los postulados de la Pintura Metafísica. Los opuestos vida y muerte, apolíneo y dionisiaco, tragedia y sosiego, son tratados por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* y por Rodríguez Lozano en muchas de sus pinturas. Ese filósofo asocia la idea

schopenhaueriana del mundo como voluntad y representación, con Apolo y Dionisos. Apolo es apariencia, es decir, representación; Dionisos es esencia, esto es, voluntad. Aquél está asociado al sueño, éste a la embriaguez y tanto del sueño como de la embriaguez surgen fuerzas artísticas. Apolo, la bella apariencia, es el dios del día, lo racional. Dionisos el dios de la noche, el misterio, lo enigmático e irracional. Apolo es el principio de individuación. En lo individual -dice Schopenhauer- hay deseo y dolor para quien cree que uno y otro son cosas distintas, pero sólo el visionario que ha logrado liberarse del velo de Maya,³³ es capaz de entender que deseo y sufrimiento están unidos, el dolor es consecuencia del deseo, pero la vida tiende a salir del sufrimiento; y el deshago del dolor está en la muerte, la muerte de las individualidades. Dionisos es la voluntad de vivir, una afirmación de la vida que se repite siempre -el eterno retorno dionisiaco-, es la eliminación de la individuación, la ruptura del velo de Maya que permite ver el secreto de las cosas, la metafísica del mundo real. Así la princesa cretense en *Plaza con estatua de Ariadna* de Giorgio De Chirico, será despertada por Dionisos, a los misterios de la vida.



De Chirico: *Plaza con estatua de Ariadna*, 1913, óleo y grafito / lienzo, 135.6 x 180.5 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

³³ La conciencia de la realidad aparente. Para Schopenhauer, todo lo que percibimos se nos presenta como conocimiento único, como dádiva apolínea. Considera a la vida y el sueño como una ilusión de la realidad.

Pero también Apolo como principio de individuación, puede de acuerdo a Nietzsche, dar lugar a la felicidad en la apariencia transfigurada: la creación artística. En el arte queda transfigurado todo lo que existe. Apolo no puede vivir sin Dionisos, afirma el filósofo. Junto a la manía³⁴ dionisiaca convive la belleza apolínea. Junto al equilibrio formal apolíneo de las obras de Giorgio de Chirico y de Manuel Rodríguez Lozano, está el fondo dionisiaco como revelador de la segunda apariencia de las cosas. Como ya mencionamos, para Rodríguez Lozano el enigma está en el pueblo y se propuso desentrañar sus secretos. En muchas de sus obras y especialmente en esta última etapa de su producción artística, pinta la tragedia y la esperanza, la vida y la muerte, el dolor y la purificación. Sus recursos conceptuales: la filosofía nietzscheana, y sus premisas que coinciden con los postulados de la Pintura Metafísica. Sus medios formales en la época blanca: el uso de espacios espectrales, silenciosos, desérticos; figuras fantasmales, blancas, luminosas que contrastan con los fondos oscuros, símbolo de “las tinieblas encontradas en el descenso



Rodríguez Lozano: *La piedad en el desierto* 1941-42, mural al fresco, 260 x 229 cm, col. INBA

hasta los abismos del subconsciente”,³⁵ es Dionisos rompiendo el velo de Maya para descubrir el fondo más secreto de las cosas.

Con el fresco *La piedad en el desierto* de 1941-42, inicia esta última etapa. Rodríguez Lozano lo pinta en la prisión de Lecumberri donde estuvo injustamente encarcelado. El mural fue desprendido en 1966 y al año siguiente quedó instalado en el Palacio de Bellas Artes, después de una cuidadosa restauración.³⁶ La injusticia que sufre el pintor se hermana a la de muchos presos que purgan una condena inmerecida. *Piedad* para

³⁴ Entendida como “salir de sí”.

³⁵ Berta Taracena, *op., cit.*, p. 33.

³⁶ La restauración fue dirigida por Adrián Villagómez con el apoyo de los técnicos del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas del INBA. Se utilizó la técnica de *strappo* para el desprendimiento. (Entrevista a Adrián Villagómez audio-grabada, 18 de marzo de 1998).

ellos sería el clamor al que el pintor responde poéticamente. Se trata de una composición clásica, piramidal conformada por una madre doliente que sostiene a su hijo muerto, en un paraje desértico. El horizonte alto permite ver un cielo despoblado, vacío. Es innegable la carga metafísica que está presente en este mural. El vacío y la soledad que aluden al clamor por la justicia que nadie escucha, el dolor resignado y silencioso enfatizado por la línea, el color y la forma piramidal que apunta al cielo: la verticalidad de la vida, en oposición a la horizontal acentuada por los brazos arbitrariamente alargados del hijo difunto, su bello rostro es el del pintor que igualmente sufre la injusticia. El rostro de la madre es el rostro del pueblo doliente y estoico que acoge a sus hijos. Las deformaciones anatómicas conviven armónicamente con la composición clásica y ponderan la fuerza expresiva. La escena trágica atemporal se nos presenta quieta en medio del misterio.

La naturaleza del genio lleva implícita la creación de su vehículo de expresión, a tal grado que podíamos decir un poco paradójicamente que forma e idea es un pleonasma, puesto que toda forma lógicamente encierra una idea y solamente se llega a la idea cuando se le ha dado forma.³⁷

Rodríguez Lozano elige para esta obra una composición triangular y son varios los triángulos que la conforman: uno mayor que contiene a la madre y al hijo, y otros menores que enmarca el cuerpo del joven muerto. Para Otto Weininger, el triángulo es la figura geométrica perfecta.³⁸ En la medida en que forma es contenido, el triángulo subraya el elemento metafísico que remite al drama, a lo espiritual y permite un equilibrio armónico en el que se advierten referencias renacentistas.

Nefero menciona que por sugerencia del dramaturgo Rodolfo Usigli, el fresco fue llamado *La piedad en el desierto* y también da cuenta de una reproducción en lienzo de esa obra que perteneció a Don Francisco Iturbe, y que Rodríguez Lozano pintó con la ayuda del mismo Nefero.³⁹ Efectivamente, la reproducción de *La piedad* al óleo, de 1947, presenta la misma escena de la madre sufriente con su hijo muerto que tiene las mismas facciones del pintor y está en la misma postura, pero ya no al centro de la composición ni

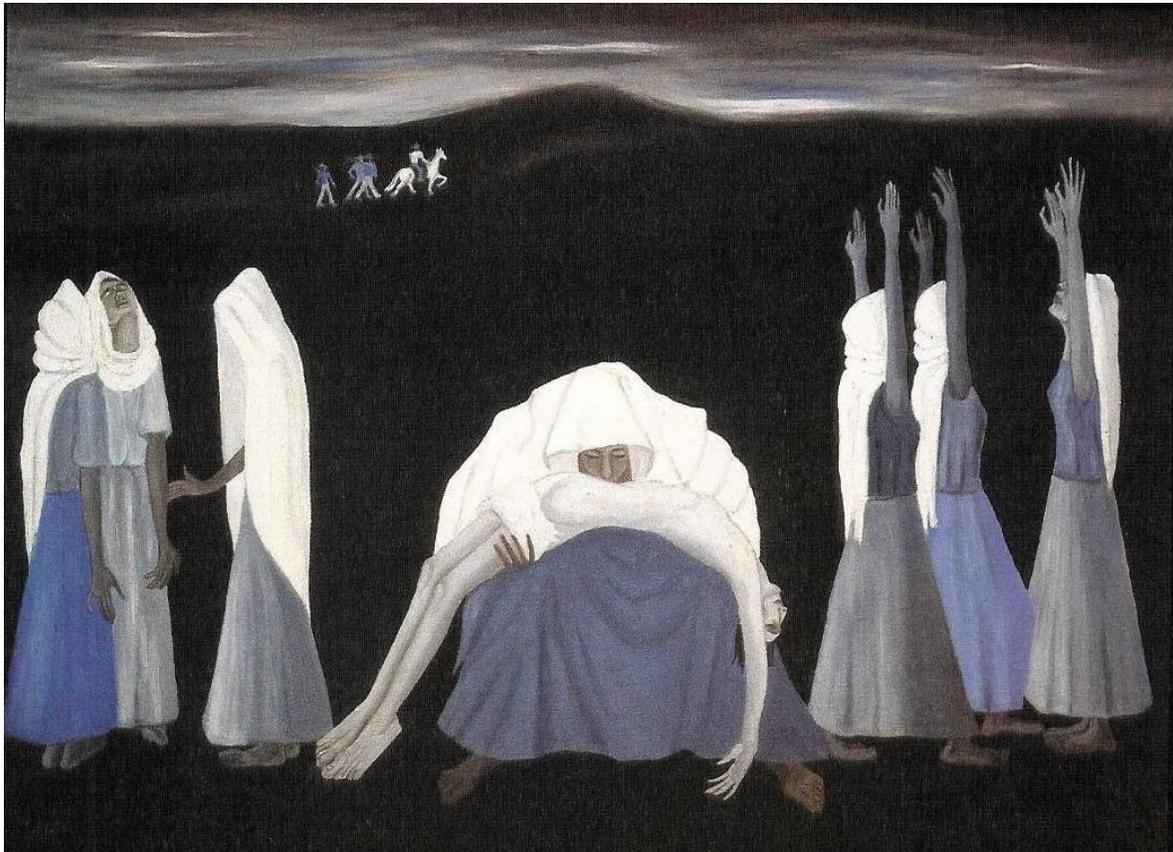
³⁷ Manuel Rodríguez Lozano, *op., cit.* P. 90.

³⁸ Otto Weininger, *Sexo y carácter*, Ediciones Península. Historia/ciencia/Sociedad, Barcelona, 1985.

³⁹ Entrevista concedida por Nefero, discípulo de Rodríguez Lozano, el 16 de agosto de 1996

de frente, sino en proporción áurea y ligeramente de perfil. Con igual belleza y armonía compositiva.

La gesta revolucionaria de 1910, va a ser tardíamente considerada por Manuel Rodríguez Lozano. No la asume con la grandilocuencia de los muralistas sino como la desolación y el sufrimiento que dejó a su paso. *La Revolución*, pintada en 1944, reproduce la escena de la piedad al centro de la composición: otra madre sufre por su hijo muerto cuyo cuerpo se arquea sobre su regazo, a la izquierda tres mujeres del pueblo se unen al dolor y a la derecha otras tres imploran al cielo piedad elevando dramáticamente sus brazos.



Manuel Rodríguez Lozano: *La Revolución*, 1944,
óleo / tela, 70.5 x 95 cm, col. MUNAL

Todas las figuras femeninas están cubiertas con rebozos blancos que ocultan sus rostros parcial o totalmente acentuando el misterio. El fondo oscuro agrega dramatismo a la escena, destacando los tonos claros y fríos de sus vestidos grises con tonalidades azules y violáceas. Al fondo un grupo de revolucionarios se aleja para perderse en el horizonte misterioso y lúgubre. Las figuras femeninas como espectros emergen del fondo negro, símbolo del dolor profundo del que hay que salir hacia la blancura consoladora y fantasmal.

Nuevamente aparecen las ideas nietzscheanas del eterno retorno, los opuestos vida y muerte, negro y blanco, así como las consideraciones de Savinio sobre la espectralidad y lo fantástico. Para el filósofo italiano “la espectralidad es la verdadera esencia, espiritual y sustancial de todo aspecto”⁴⁰ y reproducirla constituye el fin último del arte. Asimismo el sentido de lo fantástico “es como el punto en continua transformación de la continua manifestación de los aspectos”.⁴¹ Ideas que remiten al contenido espiritual presente en las obras de Rodríguez Lozano y a la continua renovación de la esperanza.

Nuestro pintor expresa la tragedia dionisiaca con sus personajes melancólicos del campo mexicano. La conjunción de Dionisos y Apolo, está sabiamente expresada a través del color que va de la noche oscura y misteriosa, al blanco luminoso de la apariencia transfigurada.

El alcatraz de 1941, es un poema hecho pintura, una evocación al misterio. El personaje femenino cubierto con mantos blancos dispuestos a manera de corola de un alcatraz invertido, es un acierto situado en el cuadro en proporción áurea. El rostro que apenas asoma entre los paños, acentúa la curiosidad de quien lo contempla. Un personaje enigmático, testigo intrigante de lo que puede ocurrir entre las dos figuras desnudas (de línea sintética escultórica que remiten a la poética dechirichiana), que se alejan para perderse en el paisaje. Los muros como elementos arquitectónicos inexplicables, están

⁴⁰ Alberto Savinio, en O. Sáenz, *op. cit.*, p. 119.

⁴¹ *Idem*, p. 109.

allí para cumplir únicamente su función metafísica de aislar las figuras y hacerlas más solitarias y sorprendidas.



Manuel Rodríguez Lozano: *El alcatraz*, 1941,
óleo / tela, 90 x 70 cm, col. Ignacio Nieves, Nefero

Conclusiones

Durante su periodo formativo en Europa y en México, Manuel Rodríguez Lozano obtuvo las bases de su estética que se caracteriza por la presencia muy bien asimilada de las vanguardias, principalmente de la Escuela Metafísica, con la integración del clasicismo y de los pintores del *Quattrocento*; así como por la captación de los valores del pueblo mexicano, en cuanto a manifestaciones de la plástica popular como los exvotos, y a su interés por conocer y expresar pictóricamente el alma del pueblo.

El pueblo, para Rodríguez Lozano, está representado por los sectores marginados y desposeídos de la población rural y urbana. Su contacto con las vanguardias y por lo tanto con la modernidad europea, tras un proceso de maduración, le permitió explorar los elementos nacionales con una visión universal. Rodríguez Lozano logra liberarse del esquema rígido del precepto nacionalista reinante y amplía la mexicanidad a horizontes universales. Esta mexicanidad refinada y espiritual que encontramos en su obra, lo aparta de las interpretaciones nacionalistas del muralismo y el folklorismo; sus tipos humanos son diferentes a los charros o las chinas, y sus ambientes trascienden los límites espacio-temporales.

La mexicanidad en Rodríguez Lozano debe entenderse, entonces, desde el punto de vista metafísico, es decir, desde lo esencial. La interpreta con formas suaves y elegantes que hacen alusión al estoicismo, a la dignidad y al desdén de la gente del pueblo que él interpreta como “el pudor de la miseria”, es la segunda apariencia de las cosas que descubre al “levantar una de las muchas máscaras con que el mexicano oculta su pensamiento y su sentir”,⁴² es el orgullo con el que, a pesar de su miseria, el obrero expresa su satisfacción de calzar unos finos zapatos de ante azul mientras desazolva el drenaje, o de lucir un buen reloj pulsera a pesar de sus pantalones rotos: “Tal es el pudor de su miseria, y tal es su desquite en la órbita espiritual del mexicano.”⁴³

⁴² Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y Pintura*, op., cit., pp. 215-218

⁴³ *Ídem*.

Schopenhauer señala que las verdades metafísicas están “en la conciencia inmediata de las formas del representar”; no pertenecen –dice- a las “proposiciones abstractas del conocer”, por lo que podemos deducir que el arte se convierte en reflejo de la esencia del mundo y el pintor metafísico nos revela a través de sus creaciones, la presencia de otra realidad. Es posible vincular estas consideraciones con Nietzsche cuando afirma que la tragedia ática es un “milagroso acto metafísico de la voluntad helénica” claro, puesto que la tragedia griega, a través de las formas del representar nos revela la verdad metafísica de los conflictos y vivencias humanas.

Los postulados estéticos de la Pintura Metafísica propuestos por Giorgio De Chirico, son asimilados por Rodríguez Lozano e interpretados con originalidad y con fisonomía mexicana. Ambos pintores son coetáneos, los dos frecuentaron el mismo círculo de artistas e intelectuales en París. Sus personalidades, aunque distintas, presentan algunos aspectos comunes como el de preferir aislarse, uno de las vanguardias europeas como el surrealismo; el otro del muralismo y el folklorismo. Ambos critican fuertemente esas corrientes de las que se apartan. Asimismo podemos advertir en las dos personalidades, una tendencia melancólica que se refleja en los personajes de sus obras como también la encontramos en Nietzsche: “Este espíritu melancólico, este demonio del crepúsculo se apodera de mí y me subyuga.”⁴⁴ Los dos escriben textos sobre pintura, diseñan escenografías para teatro, ilustran libros, se relacionan con los ballets rusos y crean escuela.

En los textos de Rodríguez Lozano se advierte la presencia de Friedrich Nietzsche, misma que encontramos en la obra escrita de Giorgio De Chirico. En ambos artistas se observa un aprecio por la vida como fuente de conocimiento, y de la poesía como reveladora de la verdad. Siguiendo a Nietzsche, el conocimiento viene de la poesía, la intuición y la adivinación, y es por intuición que De Chirico descubre la segunda apariencia de las cosas y Rodríguez Lozano la esencia de la mexicanidad, misma que interpreta por medio de un lenguaje simbólico, y a la cual llega después de ahondar en la psique del pueblo y extraer

⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, op., cit., p. 327.

de ella los elementos esenciales que simbólicamente representa en sus pinturas. Así su obra adquiere un carácter universal por cuanto que revela el dolor, el abandono, la ausencia, la soledad, la tragedia, el sufrimiento, el duelo, que comparten los seres humanos de todos los pueblos.

Los dos pintores subrayan en sus textos la importancia de lo espiritual en la creación artística, lo cual sustenta el sentido metafísico de sus pinturas. Para Nietzsche el término metafísico se vincula a una razón espiritual libre, no sujeta a lo religioso o al más allá, esto lleva a De Chirico a descubrir la metafísica del mundo real, y a Rodríguez Lozano a desentrañar el alma misteriosa del pueblo. El sentido crítico, el lenguaje directo y a veces agresivo, así como el desprecio por los insensibles o ametafísicos, están presentes en los escritos de ambos pintores. Asimismo descubrimos, tanto en uno como en otro, congruencias metafísicas en sus textos y en sus pinturas, es decir, existen similitudes teóricas entre el pensamiento de Giorgio De Chirico y el de Rodríguez Lozano por la presencia en ambos de la filosofía nietzscheana.

Si bien son pocos los cuadros de Giorgio De Chirico y de Manuel Rodríguez Lozano que puedan equipararse iconográficamente entre sí, como *El enigma del oráculo* del primero con *Desnudo de hombre* que el segundo pintó en 1933, sí son evidentes los elementos metafísicos en la producción artística del pintor mexicano: el quietismo, el silencio y las perspectivas simbólicas están presentes en *Muchacha sentada*; el uso de metáforas plásticas, personajes fantasmales envueltos de misterio, en *Compartiendo la tragedia* y *El alcatraz*; los espacios espectrales, desérticos en *La piedad en el desierto*. En su serie de *Santa Ana muerta* aflora lo atemporal, el sentido trágico de la vida, el eterno retorno, lo apolíneo, lo dionisiaco, etc.

Los dos pintores encuentran en las formas clásicas el medio para expresar sus inquietudes artísticas, entendido este clasicismo de acuerdo a Savinio, “no como regreso a las formas glorificadas del pasado, sino como logro de la forma más alta para la realización de un pensamiento y de una voluntad artística”. Para Rodríguez Lozano el clasicismo es

entendido “como fuente de autenticidad y perfección” y se advierte en el equilibrio de sus composiciones de fino dibujo, colores limpios y ausencia de elementos superfluos.

Las perspectivas simbólicas en ambos artistas, hacen referencia a la memoria y al conocimiento como lo explica Alberto Savinio al afirmar, que si el arte no derivara de la memoria, sería vano como los sueños porque carecen de perspectiva y la perspectiva es la imagen figurada del pasado. Los horizontes con fuerte carga simbólica que aluden a lo infinito, aparecen insistentes en la obra de ambos, es una visión filosófica trascendente e inmortal. Incluso podrían sugerir la cuarta dimensión, el espacio-tiempo en el que cabe la coexistencia del pasado, el presente y el futuro. La medida del tiempo es una convención para el hombre, el filósofo crea y combate ese tiempo finito con la abstracción de lo eterno. Así, ambos pintores recrean la atemporalidad en sus cuadros con personajes ausentes y silenciosos. Las ventanas y puertas abiertas al misterio representan la finitud y prolongan lo eterno metafísico, son símbolos también de la liberación. Las arcadas custodian enigmas. Si bien el arco de medio punto es usado como elemento arquitectónico por Giorgio De Chirico, y algunas veces por Rodríguez Lozano, en varios de los cuadros de este último aparecen figuras humanas arqueadas (*El arco en la tierra, El incendio, La Revolución, El holocausto, etc.*), es una alusión al dolor que dobla. En todos sus cuadros con arcos humanos, se trata de cuerpos exánimes, en tonalidades blancas luminosas a las que se llega una vez transcendido el sufrimiento.

En las pinturas de Rodríguez Lozano y de Giorgio De Chirico, conviven las presencias antagónicas de Apolo y Dionisos, que de acuerdo a Nietzsche, están asociados al arte como fuerzas indispensables e indisolubles. La serenidad clásica y la armonía formal de dichas pinturas corresponden a una visión apolínea, racional. Pero estas mismas formas equilibradas encierran enigmas, y es el enigma el leitmotiv de la Pintura Metafísica que no puede ser deducido por la razón sino que sólo puede ser revelado por la intuición. La visión del más solitario, del clarividente, del que desentraña el alma del pueblo, equivale al momento metafísico de cada uno de nuestros tres personajes que descubren la segunda apariencia de las cosas, no por raciocinio apolíneo sino por intuición dionisiaca. Así Nietzsche, De Chirico y Rodríguez Lozano, llegan a una nueva lectura de la realidad

inmanente que poéticamente expresan en sus obras. Lozano pinta la tragedia a través de las formas dramáticas de sus mujeres dolientes, y en la tragedia se da el antagonismo de lo apolíneo y lo dionisiaco: Apolo es el principio de individuación, en lo individual hay deseo, y el dolor es consecuencia del deseo. El papel de Dionisos es la fusión en el Uno, la ruptura del yugo de la individuación y por lo tanto del dolor, es el sí a la vida en la unidad. Se abre el camino hacia el fondo más secreto de las cosas. Llegar a la revelación del misterio de esta unidad, corresponde a una visión metafísica, o como dice Nietzsche, a la visión del más solitario.

No sólo los filósofos sino también los artistas como Max Klinger y Arnold Böcklin, contribuyen a la conformación de la estética metafísica, aportando algunos de los fundamentos formales que la caracterizan. De acuerdo a Olga Sáenz, “Klinger trasciende en la obra dechiricheana, a través de la revelación de la vida espectral y misteriosa de los objetos cotidianos.”⁴⁵ Asimismo, De Chirico toma de Böcklin “el interés por comunicar la sensación de un momento de revelación que eterniza en la creación plástica.”⁴⁶ Ambas aportaciones se integran al pensamiento nietzscheano presente en las pinturas metafísicas y éstas justamente, revelan y eternizan la vida espectral y misteriosa.

Una diferencia entre el lenguaje formal de los dos pintores es la presencia de sombras en las obras de Giorgio De Chirico y la ausencia de éstas en la mayoría de las pinturas de Rodríguez Lozano, ambas posturas pueden explicarse también desde la filosofía nietzschiana. En varios cuadros del pintor italiano las sombras de sus personajes se alargan ennegrecidas como fantasmas, tal cual Zaratustra describe a su propia sombra: “¡tan pegada iba ésta a sus talones y tan débil era! Mas al examinarla se espantó cual si se apareciera de repente un fantasma: tan flaco y ennegrecido, tan estragado y decrepito era el aspecto de su seguidor”.⁴⁷ “Mi sombra me persigue y yo huyo de ella”. Este elemento plástico lo utiliza De Chirico para acentuar el misterio. Rodríguez Lozano en cambio, prefiere el mediodía, cuando el sol cae sobre la cabeza de Zaratustra, “esta es la hora

⁴⁵ Olga Sáenz, *op., cit.* p. 43

⁴⁶ *Ídem*, p. 42

⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra, op., cit.* p. 300.

misteriosa y solemne en la que ningún pastor tañe su flauta. ¡Ten cuidado! El calor de mediodía se posa sobre las praderas. No cantes. ¡Silencio! ¡El mundo es perfecto!”⁴⁸ En este momento no hay sombras pero, de acuerdo a Nietzsche, hay misterio, como también en varias pinturas de Rodríguez Lozano, misteriosas y sin sombras.

Con sus particulares recursos pictóricos, los dos hacen referencia al tema de la muerte. El padre de De Chirico que trabajaba en la ampliación ferroviaria en el norte de Grecia, murió dos meses antes de que el pintor cumpliera diecisiete años: la frecuencia de la imagen del tren en sus cuadros es utilizada como metáfora plástica sobre la muerte y también como metáfora que hace alusión al paso del tiempo. En Rodríguez Lozano el tema de la muerte es recurrente en su primera etapa (*El velorio*, friso de *Santa Ana*) y en la “Época Blanca” (*La tragedia del desierto*, *El ángel muerto*, *La muerte de la paloma*, *El incendio*, etc.). La interpretación de la muerte como metáfora consoladora, es utilizada por los dos artistas.

El propósito del pintor italiano es evocar los aspectos enigmáticos y desconcertantes del mundo y de la vida. El interés del pintor mexicano es ser la voz viva del pueblo y penetrar en su alma profunda y misteriosa. Los dos muestran al enigma con su propia poética formal. En Rodríguez Lozano hallamos además la presencia de una denuncia social que puede encontrarse tanto en sus textos como en sus lienzos: “Sin embargo seguimos siempre -y seguiremos- unidos a este pueblo abandonado, exprimido, vejado y olvidado por mil gobiernos; negado por los intelectuales que, ignorando el verdadero y fecundo sentido de la cultura, le volvían y le vuelven la espalda, para dedicarse a imitar, ayer a Gide y a Cocteau; más tarde a Aragón y a Breton, disfrazándose de surrealistas, luego a Sartre y a Tennessee Williams, y hoy, por fin, se afilian al último grito de París, el “tachismo”, llegando por sus propios pasos, al idiotismo más perfecto.”⁴⁹ En sus pinturas como *El holocausto* y *La Revolución*, también encontramos esta denuncia social expresada de manera sutil. Las formas etéreas en los cuadros de Rodríguez Lozano, provocan en el espectador la inquietud de estar situado en el umbral de lo enigmático.

⁴⁸ *Ídem*, p. 304.

⁴⁹ Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura, op., cit.*, pp. 227-228.

Hemos señalado coincidencias y diferencias entre las obras de los dos pintores y concluimos enfatizando que los elementos metafísicos enumerados y argumentados, a lo largo de este ensayo, con sus fundamentos filosóficos y estéticos, están presentes en la obra del pintor mexicano Manuel Rodríguez Lozano.

Bibliografía

Amador Bech, Julio, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2008, 242 p.

Bergamín, José, *Rodríguez Lozano*, México, UNAM, 1942. 90 p.

Blair, Kathryn, *A la sombra del Ángel*, traducción de Leonor Tejada, México, Alianza Editorial, 1995, 556 p.

Bradú, Fabienne, *Antonieta (1900-1931)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, 245 p.

___ *Damas de corazón*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 289 p.

Cardoza y Aragón, Luis, *México: Pintura de hoy*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964, 145 p.

___ *El Río. Novelas de Caballería*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Casado Navarro, Arturo, "La crítica pro y contra de la Escuela Mexicana", en *Historia del Arte Mexicano*, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1982, vol. 13, p.p. 1928-1949.

Conde, Teresa del y Enrique Franco Calvo, *historia mínima del arte mexicano del siglo XX*, México, Attame Ediciones, 1994, 125 p.

Debroise, Olivier, *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Ediciones Océano, 1984, 246 p.

___ *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica, Cultura SEP, 1985, 135, p. (Lecturas Mexicanas 83).

Fernández, Justino, *Arte Moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, 1952.

Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, traducción de Gabriel Ferrater, 2ª edición en español, Phaidon 2002.

González Alcantud, José Antonio, *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Barcelona, Anthropos, 1989, 382 p.

Holzhey, Magdalena. *Giorgio De Chirico 1888-1978. El mito moderno*, traducción de P. L. Green, Colonia/ Madrid, Taschen, 2005, 96 p.

Malvido, Adriana, *Nahui Olin la mujer del sol*, México, Editorial Diana, 1993, 175 p.

Manrique, Jorge Alberto, "Introducción al arte contemporáneo de México", en *Historia del Arte Mexicano*, Salvat Mexicana de Ediciones, 1982, vol. 13, p. 1819.

___ y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano (Memorias de Inés Amor)*, México, UNAM, 1987, pp. 37-38.

___ “Contracorriente pictórica. Una generación intermedia”, en *Historia del Arte Mexicano*, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1982, vol. 15, pp. 259-270.

___ “Las contracorrientes de la pintura mexicana”, en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, UNAM, 1986, pp. 259-270.

___ “El arte contemporáneo” en *Historia de México*, México Salvat Mexicana de Ediciones, 1986, vol. 15, pp. 2571-2632.

Matute, Álvaro, “Madero: del triunfo a la Decena Trágica”, en *Historia de México*. México, Salvat, 1986, vol. 13.

Moyssén, Xavier, “Tamayo, Mérida, Paalen y Gerzso”, en *Historia del Arte Mexicano*, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1982, vol. 14, pp. 2086-2105.

Nelken, Margarita, *Pintores de México*, (1949), libro mecanografiado inédito, Promotora Cultural Fernando Gamboa, 69 p.

Nietzsche Friedrich, *Así habló Zaratustra*, traducción y notas de Juan Carlos García Borrón, Madrid, SARPE, 1983, 361 p.

___ *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, 298 p.

___ *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1973, 173 p.

Ortiz Macedo, Luis et al. *Cien obras maestras del Museo de Arte Moderno*, México, Editorial Patria, 1990, 184 p.

Praz, Mario, *Mnemosina, paralelo entre la literatura y las artes visuales*, Caracas, Monte Avila Editores, 1976, 203 p.

Rendón, Coral, “Manuel Rodríguez Lozano (Personalidad de contrastes) 1895-1971”, en *Forjadores del México contemporáneo. Los 120 personajes que más han influido en la formación de nuestro país*. México, Editorial Planeta, 1990, pp. 243-250.

Reyes, Alfonso, *Reloj de Sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, vol. IV p 453-455. (Simpatías y diferencias, Quinta serie).

Reyes, Alicia, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, México. Ex Libris Ediciones, 1997, 268 p.

Reyes Palma, Francisco, “La educación artística posrevolucionaria (1920-1934)”, en *Historia del Arte Mexicano*, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1982, vol. 13. P. 1946.

Rivas Mercado, Antonieta, *Cartas a Manuel Rodríguez Lozano*, compilación y prólogo de Isaac Rojas Rosillo, México, SEP (Sep/Setentas, 206), 1975, 159 p.

Rodríguez Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*, México, Editorial Pormaca, 1964, p. 112.

___ *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, 1983, pp. 45, 56-57.

___ "Las artes visuales de México", en *Setenta y cinco años de Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, vol. I, p. 333.

Rodríguez Lozano, Manuel, *Pensamiento y Pintura*, México, UNAM, 1960.

Romero Keith, Delmari, "Otras figuras del muralismo" en *Historia del Arte Mexicano*, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1982, vol. 14, pp. 2000-2002.

Ruvalcaba, Eusebio, "Antonieta Rivas Mercado (arte y pasión amorosa 1900-1931)" en *Forjadores del México contemporáneo. Los 120 personajes que más han influido en la formación de nuestro país*, México, Editorial Planeta, 1990, p. 243-250.

Sáenz, Olga, *Giorgio De Chirico y la Pintura Metafísica*, México, UNAM, 1990, 225 p.

Sánchez Arreola, Flor Elena, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1857-1920*, México, UNAM, IIE, 1996, LIII+1+387, (Estudios y Fuentes del Arte en México. LIII)

Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, traducción, introducción y notas de Roberto R. Aramayo, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003, 2 vol. 517 y 630 p.

Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Taibo II, Paco Ignacio, *Temporada de zopilotes. Una historia narrativa de la Decena Trágica*, México, Editorial Planeta, 2009, 158 p.

Taracena, Berta, *Manuel Rodríguez Lozano*, México, UNAM, 1971.

Usigli, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, México, Aguilar León y Cal Editores, 1994.

___ "La exposición", en *Cuadernos Americanos*, México, 1960.

Vasconcelos, José, *El Proconsulado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, (Memorias II. Letras Mexicanas).

Warncke, Carsten-Peter, *Pablo Picasso 1881-1973*, edición a cargo de Ingo F. Walter, traducción de Pedro Guillermet, Colonia, Benedikt Tschén, 1992, 2 vol.

Weininger, Otto, *Sexo y carácter*, Ediciones Península. Historia/Ciencia/Sociedad, Barcelona 1985.

Westheim, Paul, *El pensamiento artístico moderno y otros ensayos*, México, Sep/Setentas, Diana, 1981.

Zamorano, Beatriz, *Manuel Rodríguez Lozano o la revelación ideal de Narciso*, México, Conaculta/INBA, 2002, 124 p.

HEMEROGRAFÍA

Altolaguirre, Manuel, "La pintura quemante", en *Hoy*, México, 20 de noviembre de 1943.

Abate de Mendoza. "Crónicas del Alba. La exposición de Rodríguez Lozano en París" en *El Universal Ilustrado*, año IX, núm. 454, pp. 36-37, 64, enero 21, 1926.

Atamoros, Nohemí, "Cartas de amor inéditas de Antonieta Rivas Mercado a Manuel Rodríguez Lozano", en *Excélsior*, México 19 de julio de 1979.

Barrios Gómez, Agustín, "El mural penitenciario de Manuel Rodríguez Lozano", en *El Heraldo de México*, México, 16 de marzo de 1967.

Basurto, Luis G. "Manuel Rodríguez Lozano y la Escuela de Artes Plásticas", en *El Universal Gráfico*, México, 10 de mayo de 1941.

__ "Retratos de Manuel Rodríguez Lozano" en la revista *Todo*, México, julio de 1941.

Becerra O'Leary, Miguel, "Resurgimiento de un artista: Manuel Rodríguez Lozano, en *El Día*, México, 23 de marzo de 1981.

Bergamín, José, "La piedad de Rodríguez Lozano", en *Ars*, 1942.

__ "La pintura de Rodríguez Lozano", en *Hoy*, México, 6 de septiembre de 1941 pp. 53-55.

Castro, Rosa, "¿Quién es el mejor pintor de este siglo?", en *Hoy*, México, 17 de febrero de 1950.

Coronado, Rodolfo, "La pintura mexicana, los pintores y los críticos", publicado en *Claridades*, México, 1958.

Crespo de la Serna, Jorge Juan, "Comentarios sobre Manuel Rodríguez Lozano", en *Excélsior*, México, 1955.

__ "Circunstancia y evolución de las artes plásticas en México en el período 1900-1951", en revista *México en el Arte*, México, INBA/SEP, núm. 10-11, 1950, pp. 81-126.

__ "Impresiones sobre la pintura de Rodríguez Lozano", en *Excélsior*, México, 1954.

- ___ “La pietá de Manuel Rodríguez Lozano”, en *Novedades*, México, 22 de julio d 1967.
- ___ “Rodríguez Lozano y Amelia Abascal”, en *Novedades*, México 18 de septiembre de 1968.
- ___ “Rodríguez Lozano y Abraham Ángel en una exposición colectiva”, en *Excélsior*, México, 29 de marzo de 1959.
- De la Sein, Jean, “Un pintor mexicano en París” en *El Universal Ilustrado*, año IX, núm. 451, p. 45, diciembre 31, 1925.
- Denegri, Carlos, “Rodríguez Lozano contra la pintura oficial de México”, en *Excélsior*, México, 15 de noviembre de 1949.
- Fernández Márquez, Pablo, “Cinco etapas de la pintura de Manuel Rodríguez Lozano”, en *Suplemento Dominical de El Nacional*, México, 2 de enero de 1955.
- Gago, Antonio, “Manolete resucitó a México”, en *Revista de América*, 2 de febrero, 1942: 20-22.
- González Matute, Laura, “Pintura durante la Revolución”, en *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, vol. 3, núm. 11, mayo 1990.
- Heliodoro Valle, Rafael, “Diálogo con Rodríguez Lozano” en *Revista Universidad*, México, julio de 1936.
- Idalia, María, “Las obras de Manuel Rodríguez Lozano se exponen actualmente en la Zona Rosa”, en *Excélsior*, México 28 de junio de 1981.
- Ituarte, Luis, “Rodríguez Lozano”, en *El Universal Ilustrado*, México, 23 de mayo de 1928.
- Malvido, Adriana, “Exposición-homenaje a Manuel Rodríguez Lozano, desde esta noche en el Salón de la Plástica”, en *Uno más uno*, México, 17 de marzo de 1981.
- ___ “Nahui Olin, una vida”, en *La Jornada Semanal*, México, 22 de mayo de 1992, pp. 17-38.
- Mendoza, Abate, “La exposición de Rodríguez Lozano en París”, en *El Universal Ilustrado*, México, 21 de junio de 1928.
- Montes I., Bradley, “Rodríguez Lozano al Museo de Arte Moderno”, en *Excélsior*, México, 12 de mayo de 1963.
- Moreno Sánchez, Manuel, “Manuel Rodríguez Lozano”, en *Acento*, México, septiembre de 1931.
- Nelken, Margarita, “En torno al arte”, en *Todo*, México, 15 de abril de 1943.
- ___ “Evocación de una piedad mexicana”, en *Excélsior*, México, 15 de abril de 1962.

___ “El de la esquina”, en *Hoy*, México, 17 de febrero de 1951.

Novo, Salvador, “Ventana”, en *Novedades*, México, 3 de agosto de 1946.

Ocharán, Leticia, “Artes Plásticas. Del cuerpo al espíritu”, en *El Nacional*, México, 13 de abril de 1981.

Otrato, “Obras de Manuel Rodríguez Lozano, admirable artista, se expondrán en Cuernavaca”, en *Excélsior*, México 27 de octubre de 1978.

Pacheco, León, La exposición de Rodríguez Lozano, en el círculo de París-América Latina”, 1925.

Palencia, Ceferino, “Manuel Rodríguez Lozano, silencio y dolor de su raza”, en *México en la Cultura*, *Novedades*, México, 6 de noviembre de 1949.

Pitt, Roland, “México exhibirá en París una muestra de su pintura. Rodríguez Lozano invitado por el gobierno de Francia, llevará sus últimas obras”, en *El Nacional*, México, 19 de febrero de 1948.

Prebisch, Alberto, “Rodríguez Lozano” en *Martín Fierro*, Buenos Aires, junio de 1925.

Quirarte, Martín *Visión panorámica de la Historia de México*, 27ª ed., México, Herederos de Martín Quirarte, 1995, p. 337.

Rembao, Alberto, “Transculturación y antología”, en *Suplemento Dominical* de *El Nacional*, México, 23 de febrero de 1923.

Rodríguez, Antonio, “Manuel Rodríguez Lozano, maestro de la sencillez”, en *Mañana*, México, núm, 179, 1º de febrero de 1947.

Rodríguez Lozano, Manuel, “Santa Ana muerta”, en *La cultura en México*, 31 de marzo de 1965.

Salmon, André y Alberto Prebisch, “Manuel Rodríguez Lozano”, en *Forma*, México, vol. 1, núm. 4, pp. 1-5.

Solana, Rafael, “El mural de Manuel Rodríguez Lozano”, en *El Universal*, México, 14 de marzo de 1966.

Tablada, Juan José, “Rodríguez Lozano en Argentina”, en *El Universal*, México, 17 de enero de 1926.

Taracena, Berta, “Equilibrio y fantasía”, en *Tiempo*, México, 15 de enero de 1968.

___ “Pintor impar”, en *Tiempo*, México, 7 de octubre de 1968.

___ “Vindicación de un gran pintor”, en *Tiempo*, 10 de junio de 1968, p. 61.

Tostado, Conrado. "¿Por qué no hay sombras en los cuadros de Rodríguez Lozano?", en *La Cartelera en La Jornada*, México, 10-16 de abril, 1998, año I núm. 29.

Usigli, Rodolfo, "Carta abierta a Rodríguez Lozano", en *Excélsior*, México 1960.

Vargas, Carlos, "Los maestros pintores utilizan la Exposición con su autobombo", en *Excélsior*, México, 1° de diciembre de 1949.

Villarreal, Enrique, "La estética del pintor Rodríguez Lozano", en *La Presse*, París, 21 de julio de 1931.

— "The Aesthetics of Rodríguez Lozano" en *Mexican Life*, junio de 1932, pp. 22-26.

Villaurrutia, Xavier, "La pintura Mexicana actual", en *Nuestro México*, México, noviembre de 1932, vol. 2, núm. 8, pp. 10-11, 75-76 y 79.

Boletines, catálogos y folletos.

Abraham Ángel, Talleres Gráficos de la Nación, 1924. Folleto coordinado por Manuel Rodríguez Lozano.

Anzures, Rafel, "Voluntad de arte en tres pintores contemporáneos", en *Cuadernos Médicos*, México, 1945.

Exposición: "Cinco etapas de pintura de Manuel Rodríguez Lozano", *Catálogo Galerías Excélsior*, México 10 de febrero de 1955.

Exposición-Homenaje a Manuel Rodríguez Lozano (1897-1971), del 7 de julio al 31 de agosto de 1971. Catálogo de las Galerías del Palacio de Bellas Artes. Presentación por Alfredo Guati Rojo, México, INBA, 1971.

Flores Guerrero, Raúl, "Antología de artistas mexicanos del siglo XX", en *Boletín del Buró Interamericano de Arte*. México, mayo de 1958, núm. 4.

Manuel Rodríguez Lozano. Una revisión finisecular, México, Conaculta-IMBA/Museo de Arte Moderno, Catálogo de la exposición de 1998.

"Rodríguez Lozano. Programa Cultural de la XIX Olimpiada", México, folleto publicado por el Comité Organizador de los juegos de la XIX Olimpiada, celebrada en México en octubre de 1968.

Torres Bodet, Jaime, "Manuel Rodríguez Lozano", en *Boletín Mensual de Carta Blanca*, México, septiembre de 1937, núm. 7.

Zurián, Tomás, *Nahui Olin. Una mujer de los tiempos modernos*, México, Conaculta-INBA/Museo-Estudio Diego Rivera, 2ª ed. 1993.

Entrevistas audio-grabadas a:

Tomás Zurián. Agosto 8, 1996.

Andrés Henestrosa. Agosto 12, 1996.

Nefero. Agosto 16, 1996.

Gabriel Figueroa. Octubre 16, 1996.

Adrián Villagómez. Marzo 18, 1998.

Héctor Salcedo (ultimo discípulo de Manuel Rodríguez Lozano). Junio 15, 1998.

Varias entrevistas a Conchita Bermúdez, esposa de Nefero, entre 1996 y 1998.