



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DIÁLOGOS Y TRAYECTOS DE LA PINTURA METAFÍSICA
EN EL ARTE MODERNO MEXICANO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
CARLOS OMAR SEGOVIANO RODRÍGUEZ

TUTOR PRINCIPAL
RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

TUTORES
MARÍA OLGA SÁENZ GONZÁLEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM
OSCAR HUMBERTO FLORES FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM
ALICIA AZUELA DE LA CUEVA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM
ELIA ESPINOSA LÓPEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

CIUDAD DE MEXICO, AGOSTO, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. ¿Pintura Metafísica en México?	3
CAPÍTULO 1. El clasicismo de Giorgio de Chirico en y para el Mundo	31
Los retornos al orden	60
¿Pinturas metafísicas!: <i>Valori Plastici</i> y Novecento	68
Surrealismo vs de Chirico	94
Alemania. Realismo Mágico y Nueva Objetividad	108
Metafísica en América	114
CAPÍTULO 2. Novecento mexicano	129
Diego Rivera y el renacimiento del clasicismo en México	131
Siqueiros. Teoría y pintura del retorno al orden	156
Orozco y el Postexpresionismo	185
CAPÍTULO 3. Metafísica contemporánea.	205
Lazos con de Chirico	232
Los enigmas de Rufino Tamayo	257
Manuel Rodríguez Lozano. Geometría y monumentalidad metafísica	295
Las pinturas olvidadas de Roberto Montenegro	324
Julio Castellanos. Un clásico moderno	347
Alfonso Michel. El Góngora de los alejandrinos metafísicos	369
Mujeres más allá del Surrealismo	393
Aproximaciones finales	413
Bibliografía	442

Introducción: ¿Pintura Metafísica en México?

La historia del arte mexicano de la primera mitad del siglo XX se ha centrado principalmente en el análisis del pujante nacionalismo en que fueron revisitadas fuentes prehispánicas y populares locales, especialmente a través de la pintura mural, no obstante, un acercamiento con un perfil global o al menos desde el amplio espectro de los movimientos de vanguardia, nos ofrece la posibilidad de atestiguar que el arte moderno mexicano no produjo una estética encerrada en su propio regionalismo, sino que manifiesta claros y múltiples vínculos con diversos artistas y estilos que le fueron coetáneos, principalmente, con los movimientos europeos que recuperaron y reformularon las tendencias figurativas, pero que justo, por su carácter verista, han quedado excluidos del relato ortodoxo del desarrollo del arte moderno;¹ ello ha derivado en que procesos como el mexicano se le consideré exento (o en el mejor de los casos periférico y con retrasos) del acontecer artístico internacional en las primeras décadas del siglo pasado, situación que procuraremos aclarar.

Así, **el objetivo de este estudio** es documentar y analizar la presencia, el impacto y la reinterpretación de la pintura figurativa europea, fundamentalmente la de corte clasicista en el arte moderno en México, con especial énfasis en la huella que produjo la Pintura Metafísica, la cual no ha sido suficientemente estudiada hasta ahora, ya que los artistas mexicanos realizaron una interpretación selectiva de las tendencias figurativas del Viejo Continente, en las que la metafísica italiana quedó mezclada, con mayor o menor peso, entre las innovaciones artísticas acaecidas en nuestro país. Como bien señala Harper Montgomery, muchos artistas latinoamericanos modernos aprovecharon los últimos avances en el arte europeo para abordar sus propias preocupaciones locales y al mismo tiempo, en su reformulamiento, cuestionar la autoridad y la dependencia cultural europea, para así apuntalar, como en el caso de México, una estética propia e independiente que al mismo tiempo estuvo abierta al acontecer mundial, aunque existan casos en que parezca difícil de registrar.²

Precisamente, la principal dificultad para abordar este tema, lo presentan las escasas fuentes hemerográficas nacionales en la primera mitad del siglo XX, en que aparece citado el trabajo de Giorgio de Chirico y del resto de artistas ligados al movimiento de la metafísica italiana, por lo que, en apariencia, sería poco probable comprobar que en nuestro país se haya generado toda una cultura

¹ El problema de los realismos en el siglo XX será abordado en las siguientes páginas y con especial atención en el primer capítulo de este trabajo, en que se estudia las relaciones de los realismos con la propaganda política.

² Harper Montgomery, *The mobility of modernism: art and criticism in 1920s Latin America*, (Austin: University of Texas Press, 2017), p. 4-10.

alrededor y en contacto con la Pintura Metafísica, como intentaremos comprobar al centrarnos en la producción y en la propia documentación de un nutrido grupo de artistas mexicanos que se acercaron a este movimiento.

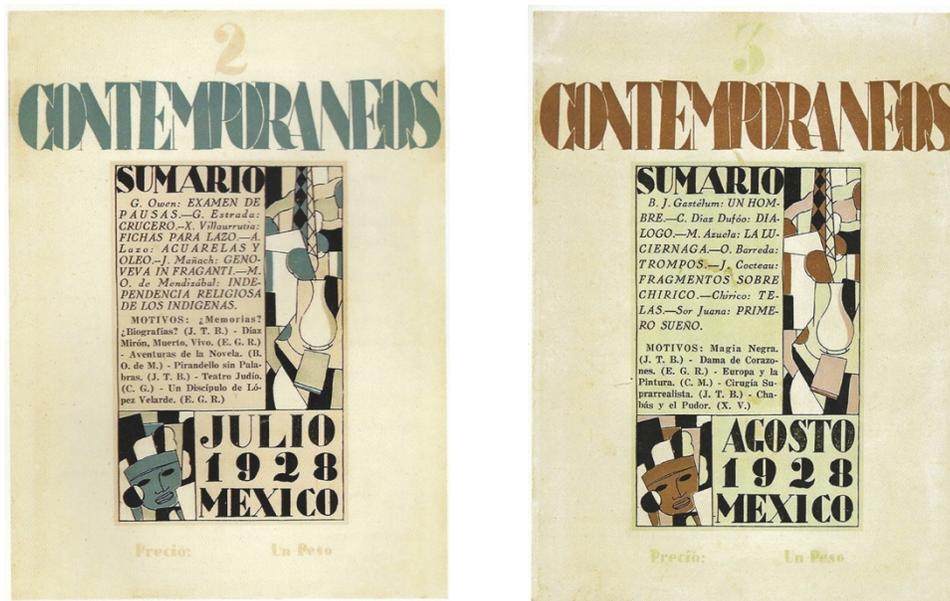


Actual #1 Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce, diciembre 1921.

Las referencias a los pintores metafísicos en México se presentan escasas y con lapsos de tiempo bastante distantes. La primera se sitúa el 30 de diciembre de 1921, en que el poeta Manuel Maples Arce adhirió a algunos muros del centro de la Ciudad de México su *Comprimido estridentista*, que concluye con un Directorio de Vanguardia, en el que aparecen citados diversos nombres de artistas colaboradores en las más importantes revistas de la vanguardia internacional de las primeras décadas del siglo XX, como fue el caso de Carlo Carrà y Giorgio de Chirico, quienes para entonces escribían en la revista romana *Valori Plastici* (1919-1921) que precisamente, apoyaba las nuevas tendencias realistas y clasicistas que se desarrollaban en Italia. Cabe destacar que el propósito de mencionar en tal directorio a aproximadamente 200 creadores, era la legitimación internacional del movimiento estridentista, por lo que los errores que se presentaron en la ortografía de los personajes enlistados, fue producto, como señalara el propio Maples Arce, de “la imprecisión y escasos datos con que contaba en aquellos momentos”.³ En retrospectiva, es difícil saber con precisión, el grado de

³ Carta de Manuel Maples Arce a Guillermo de Torre, México, 6 de abril de 1922, 2 páginas mecanografiadas, Biblioteca Nacional de España, signatura MSS 22826/75, reproducida en Carlos García, “Manuel Maples Arce:

conocimiento que el escritor mexicano poseía de los postulados teóricos e iconográficos de la Pintura Metafísica, sin embargo, esta suma de nombres refiere al propósito del Estridentismo, como síntesis y reformulación mexicana de lo más novedoso que acontecía en el arte del Viejo Continente.



Revista *Contemporáneos*, #2 y 3, julio y agosto de 1928.

Habría que esperar hasta 1928 para que, de nueva cuenta, el nombre de Giorgio de Chirico apareciera en una publicación relevante en el ámbito cultural mexicano. En el número tres de la revista *Contemporáneos* se reprodujeron siete cuadros del pintor italiano – fechados alrededor de 1925, es decir posteriores a su etapa estrictamente metafísica- acompañados de una selección de un texto de Jean Cocteau intitulado “Fragmentos sobre de Chirico. De *Le Mystère Laïc*”, presumiblemente traducido por Xavier Villaurrutia, quien en el número anterior de la revista ya había relacionado la obra que Agustín Lazo enviaba desde Europa con la pintura del maestro italiano. Diez años después, el propio Lazo, antes de la llegada de André Breton a México, publicó en *Cuadernos de arte* #2, una “Reseña sobre las actividades surrealistas” que, por entonces, fue el principal ensayo realizado por un pintor mexicano sobre el movimiento de origen francés y en el que Lazo consideró a Giorgio de Chirico como el más importante pintor surrealista⁴ -vínculo que será clave esclarecer a lo largo de

correspondencia con Guillermo de Torre, 1921-1922”, *Literatura mexicana*, Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. XV, #1, 2004, p. 162.

⁴Agustín Lazo, “Reseña sobre las actividades surrealistas”, *Cuadernos de arte* #2, 1938, pp. 3-8.

este estudio, especialmente para entender en que contexto fue interpretado el trabajo del pintor italiano en México.

Para 1942, en un escrito referente a la obra de Antonio Ruiz, Diego Rivera realizó una descripción del panorama de la pintura mexicana, al proponer una división estilística entre los verdaderos pintores nacionales ligados a la maravillosa tradición plástica mexicana, a los cuales se oponían los *estúpidos* y *serviles* imitadores de artistas famosos europeos cual Picasso, de Chirico y Miró.⁵ Pese al tono despectivo, Diego Rivera también señaló un punto esencial para el desarrollo de este trabajo, que la aproximación a las composiciones e iconografía de creadores como de Chirico, derivó de un consciente alejamiento de los planteamientos de los muralistas, por parte de una generación más joven de creadores mexicanos, precisamente la de los artistas plásticos ligados al grupo de Contemporáneos.

Picasso y Miró nacieron en España; Chirico en Grecia y como tantos otros metecos geniales, fueron tragados, asimilados, digeridos y vueltos a parir, por París. Son los más parisienses de la “Escuela de París”, de allí su universalidad; y de allí también la inexistencia, como valores plásticos, de los millares de pobres esclavos emasculados que desde todos los países de la tierra fabrican imitaciones “picamiroquiriquanas” [...] En la segunda época de la pintura mexicana de veinte años, hacia mil novecientos veintisiete, los más ambiciosos imitadores de Rivera y Orozco, acicateados por la crítica nacional, que los llamaba “Dieguitos y Clementitos” [...] se rebelaron tratando de manumitirse; pero como desgraciadamente carecían de talento y de personalidad en la plástica, tan sólo consiguieron pasar de imitadores de Orozco y Rivera a imitadores de artistas europeos de fama: Picasso, Chirico y Miró fueron las principales víctimas de este movimiento “insurgente” mexicano. Los de más fortuna de este grupo fueron a París, para imitar de los originales a los nuevos modelos; los más desgraciados tuvieron que copiar de revistas.⁶

⁵ Diego Rivera, “Mi querido Antonio Ruiz, alias ‘el Corzo’”, Coyoacán, febrero de 1942, reproducido en *Antonio Ruiz “El Corcito”*, (México: Landucci, 1998), p. 15.

⁶ *Ibid.*, pp. 14-16.

Pese al reducido número de textos en la prensa nacional en que aparece citado de Chirico, podemos dar cuenta de una constante, fueron los propios artistas mexicanos, en su papel de críticos y voceros, quienes dieron cuenta de la presencia de la Pintura Metafísica ligada al arte mexicano. Quizá el ejemplo más notable, aunque tardío, fue el de Raúl Anguiano quien, en 1967 en Roma, logró entrevistarse con el maestro italiano. Tras hacerse pasar por un periodista, el pintor tapatío le confesó su profesión a de Chirico y le pidió permiso para retratarlo, además de mostrarle la reproducción de un cuadro que Anguiano elaboró en 1937 y el cual consideraba marcado por la impronta de la Pintura Metafísica -al ser la representación de un personaje ensimismado en un espacio desolado, en ruinas y enigmático- y cuyo título era semejante al de algunos cuadros del creador italiano: *Melancolía*. De Chirico tan sólo felicitó a Anguiano por sus interesantes pinturas, sin confesarle que realmente considerara alguna conexión con su propio trabajo.⁷



Raúl Anguiano, *Retrato de Giorgio de Chirico*, 1967, lápiz sobre papel, 47x32 cm.



Raúl Anguiano, *Melancolía*, 1937, óleo sobre lienzo. Colección particular.

En este sentido, **la hipótesis** de este estudio sería precisamente comprobar que distintos artistas nacionales, por medio de viajes o revistas –como lo señaló Diego Rivera- conocieron, adoptaron y adaptaron recursos formales y principios ideológicos cercanos a la metafísica italiana, los cuales no siempre hicieron explícitos, pero que eran reconocidos entre los propios creadores nacionales, lo que resultó en un importante periodo de acercamiento y transculturización de la Pintura Metafísica en México y también en otros países, particularmente en el periodo de entreguerras mundiales en que apareció, como registraremos más adelante, un importante corpus de representaciones figurativas, tanto en Europa como en América, que recuperaban elementos asociados al clasicismo,

⁷ Eduardo Camacho, “Canasta Cultural”, *Excélsior*, 13 de noviembre de 1993, Sección Cultural, pp. 1, 3.

principalmente de la pintura renacentista italiana, el cual fue un proceso que encabezó la metafísica y al que fueron sumándose artistas pertenecientes a diferentes metrópolis.⁸ Ello sin duda nos conduce a la problemática de las características compartidas, a partir de una tendencia gestora y su apropiación por un colectivo heterogéneo.

En el caso mexicano, ya que la crítica de por entonces no le otorgó gran lugar al peso que la Pintura Metafísica ejerció en relación con el arte de nuestro país, se postula entonces, como **objetivo principal** de esta investigación, el entender las rutas plásticas y los procesos de apropiación por los cuáles este movimiento artístico europeo en efecto tuvo presencia en distintas maneras y en diversos momentos en el arte moderno mexicano.

El estado de la cuestión nos arroja como antecedentes el importante estudio de Ida Rodríguez Prampolini, sobre *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*, en que la investigadora ya apuntaba algunas relaciones de artistas mexicanos con Giorgio de Chirico, pero bajo la órbita de la llegada del surrealismo a México⁹ –situación que como se mencionó intentaremos esclarecer a lo largo de este texto. Posteriormente tanto Jorge Alberto Manrique como Olivier Debroyse, para el catálogo de la exposición *Modernidad y modernización en el arte mexicano* de 1991, comenzaron a reconocer la presencia de la Pintura Metafísica en la obra de los años treinta de los artistas mexicanos ligados a la revista *Contemporáneos*.¹⁰ La consolidación de esta línea de reflexión se sitúa en octubre de 1993, en que se presentó en la Ciudad de México, la primera exposición en Latinoamérica de la obra de Giorgio de Chirico y para la cual, las autoridades del Museo de Arte Moderno decidieron presentar en paralelo, la exhibición *Iconografía metafísica en México*, que como señaló Rafael Tovar y de Teresa, por entonces presidente del extinto Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), dicha muestra exploraba la presencia de Giorgio de Chirico en el ámbito mexicano “que le debe tanto y en el que ha merecido tanta resonancia [...] Nuestros pintores supieron aprovechar los mecanismos de sugerencia y comunicación enigmática que descubrió de Chirico”.¹¹

⁸ Diana Wechsler, “Disputas por lo real. Realismos y sobre realidad en Europa y América”, *Arte moderno, Ideas y conceptos* (Madrid: Mapfre, 2008), p. 279.

⁹ Ida Rodríguez Prampolini, *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México* (México: UNAM, 1983), 133 pp.

¹⁰ Jorge Alberto Manrique, “Otras caras del arte mexicano” y Olivier Debroyse, “introducción” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano* (México: Museo Nacional de Arte, 1991), 184 pp.

¹¹ Rafael Tovar y de Teresa en Arturo Alcántar Flores, “En de Chirico está la aventura del siglo XX”, *Excelsior*, 29 de octubre de 1993, Sección Cultural, p. 1.

La muestra contó con 24 pinturas de Rufino Tamayo, Federico Cantú, Antonio Ruiz, María Izquierdo, Alfonso Michel, Manuel González Serrano, Emilio Rosenbleuth y Enrique Guzmán¹² que, en palabras de la entonces directora del Museo, Teresa del Conde, permitían explorar “las repercusiones más literarias e iconográficas que metafísicas”¹³ en la plástica nacional. En el texto introductorio del catálogo, del Conde en su amplia erudición y con sus agudas reflexiones sobre las correspondencias universales en el arte, vinculó a otros pintores locales con de Chirico, cual fue el caso de Agustín Lazo, Frida Kahlo y Carlos Orozco Romero. A partir de esta aparente tardía reflexión sobre la noción de estilo y sus posibilidades de expansión en el medio mexicano, fue que aparecieron estudios y monografías de los señalados artistas nacionales y de otro más, elaborados por Renato González Mello, Adriana Domínguez, Emely Baché y Luis-Martín Lozano, en que se insinuaban similitudes iconográficas entre los mexicanos y el italiano; pese a que en algunos casos las comparaciones se presentaban faltas de argumentación o de plano expresaban ciertas imprecisiones por meras semejanzas casuales, al fin y al cabo abrieron el debate sobre la pertinencia de considerar una estricta relación con la Pintura Metafísica.¹⁴

Es así que **la justificación** de este proyecto se establece precisamente, por la carencia de un estudio profundo sobre la relación del arte mexicano moderno con la Pintura Metafísica, con el fin de comprobar que las relaciones no se limitan a un carácter formal, es decir, a la mera adecuación de la iconografía de la metafísica italiana –como arguyó del Conde- sino que fundamentos teóricos y compositivos fueron apropiados por creadores nacionales. A partir de un análisis del periodo, se mostrará, que aunque en sordina frente a otros movimientos internacionales o mezclados con ellos, como el impacto de la metafísica italiana marcó parte del ambiente cultural y del lenguaje artístico de la pintura mexicana moderna, por lo que este estudio en lo más hondo invita también a reconsiderar el relato del desarrollo del modernismo en el arte tanto en México, como internacionalmente, a la luz

¹² Teresa del Conde, “Giorgio de Chirico un perfil” en *Giorgio de Chirico. Obra selecta*, (México: Museo de Arte Moderno, INBA, 1993-1994), p. 28.

¹³ Teresa del Conde en Angélica Abelleira, “A la vista, 37 obras de Giorgio de Chirico en el Museo de Arte Moderno”, *La Jornada*, 30 de octubre de 1993, p. 25.

¹⁴ Renato González Mello, *Orozco ¿Pintor revolucionario?*, (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995); Emely Baché, *Presencia de la pintura metafísica en la obra de Manuel Rodríguez Lozano*, (México: UNAM, Tesis de Maestría en Historia del Arte, 2010); Adriana Domínguez, “Fragmento de un camino”, *Rufino Tamayo, Construyendo Tamayo 1922-1937*, (México, INBA, CONACULTA, Museo Tamayo, 2013); Luis-Martín Lozano, *Frida*, (México: Bulfinch, 2001), *María Izquierdo*, (México: Américo Arte Editores) y “De propuestas y variaciones: la trayectoria artística de Carlos Orozco Romero” en *Carlos Orozco Romero Propuestas y Variaciones*, (México: Instituto Cultural Cabañas, INBA, 1996). La crítica a estos textos se establece conforme se presentan a los artistas involucrados.

de sus contactos, particularmente de los ecos entre los diversos modos de realismos que se gestaron en distintas latitudes, en la primera mitad del siglo XX.

La metodología parte de examinar algunos textos históricos-críticos tanto de Giorgio de Chirico como de otros creadores asiduos a la metafísica italiana, así como sus repertorios visuales, con el fin de explorar la selección,¹⁵ apreciación y apropiación que de ellos hicieron los artistas mexicanos. Los escritos, particularmente los de Giorgio de Chirico, durante el periodo de entreguerras, nos permiten reflexionar sobre las diversas experiencias del retorno a la figuración de esa época, a la par de comprender el compilado de publicaciones, catálogos, libros, imágenes circulantes, así como los viajes de *aggiornamento*, responsables de la construcción de una cultura visual neorrealista en el arte moderno, principalmente en las década de los años veinte y treinta,¹⁶ vinculados en su mayoría a la Pintura Metafísica. Lo interesante, por encima de la comparación estilística, es demostrar como la adopción del proceso discursivo y de sintaxis visual de la pintura de Giorgio de Chirico afectó a las manifestaciones de representación y expresión de lo mexicano entre diversos artistas nacionales.

Se establecerá por tanto, un mapa a manera de expresión del área cultural de expansión y difusión de la Pintura Metafísica, para poder entender el itinerario visual de lo metafísico contrastado con sus distintos modos de reflexión, apropiación y resignificación por parte de diversos grupos y/o actores tanto europeos como americanos, para así reconocer los procesos y resultados obtenidos por cada movimiento.¹⁷ Apostamos a considerar que el renacimiento clasicista en la modernidad ponderando por de Chirico, estableció un periodo y una área cultural, si bien inestable y no integrada, que marcó el desarrollo de una serie de formas artísticas en comunión, que en la historiografía se suelen considerar ajenas al devenir de las vanguardias, pero que como bien ha estudiado Diana Wechsler, fueron un punto de vista dominante en la primera mitad del siglo anterior, en su disputa – principalmente frente a las abstracciones- por dar cuenta a partir de una figuración verista, de la situación social y artística en el periodo de entreguerras mundiales.

¹⁵ Diana Wechsler, “Disputas por lo real”, p. 276.

¹⁶ *Ídem.*

¹⁷ *Ídem.*

Para discutir tales relaciones de la Pintura Metafísica con el arte mexicano y el resto de corrientes plásticas con que se asocia, es importante considerar las problemáticas que planteó Meyer Schapiro en cuanto al estudio de los estilos artísticos,¹⁸ ya que en el presente caso, como señalé, no se trata tan sólo de indagar o constatar la presencia de elementos constantes de la Pintura Metafísica en otros movimientos, es decir, de un patrón iconográfico repetido por diversos grupos, sino de lograr comprender a fondo, los procesos de apropiación y transformación de un sistema de valores y formas, así como de un sentimiento colectivo de desaliento frente al avance tecnológico, que permeó a un extenso grupo de artistas europeos durante y tras la Primera Guerra Mundial y que tuvo un alcance y un desarrollo paralelo, y a la vez distinto, en regiones lejanas, pero permeadas por la cultura occidental, como lo fue el continente americano, particularmente México, que también pasaba por un proceso de reconstrucción tras una guerra civil. Como bien señala Olga Sáenz, el sentimiento trágico de los espacios desolados y nostálgicos de la pintura de Giorgio de Chirico, influyó en la expresión plástica de la condición humana en la modernidad, especialmente en procesos artísticos subsecuentes¹⁹ como el mexicano.

(La Pintura Metafísica) Creación artística que se cuestiona y reinterpreta el fenómeno histórico configurado alrededor de la Primera Guerra Mundial, ya que, si bien este movimiento plástico no alude directamente al acontecimiento bélico, sí refleja la problemática del ser humano regido por avances tecnocráticos, favorecedores de la alineación humana.²⁰

Como he manifestado, las formas y cualidades de la obra de Giorgio de Chirico fueron compartidas y reinterpretadas principalmente durante el periodo de entreguerras, al ser consideradas como una concepción culminante de ese momento histórico. Este estudio parte de la olvidada o inesperada aparición de las maneras de Giorgio de Chirico y de otros metafísicos, en un periodo considerable del arte moderno mexicano, por lo que es imprescindible comprender la distribución temporal y espacial de la emigración de la Pintura Metafísica y las diversas derivaciones y apropiaciones que, como comprobaremos, sufrió hasta llegar a México, para así reconocer las relaciones que corresponden con el proyecto original de Giorgio de Chirico y aquellas variaciones y rupturas que se establecieron en

¹⁸ Meyer Schapiro, "Sobre el estilo", *Estilo, arte y sociedad*, (Madrid: Tecnos, 1999), pp. 70-117.

¹⁹ Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica* (México: UNAM, 1990), p. 17.

²⁰ *Ídem*.

el proceso. Ello nos lleva a entender este proyecto no tanto como un añejo estudio sobre las modalidades de un estilo, sino como una historia intelectual o cultural que nos acerca a las discusiones y contraposiciones que se dieron en Europa sobre el retorno a un clasicismo, pero de corte moderno y cómo tal reflexión fue conocida y aprovechada por diversos artistas mexicanos.

Para ello se requiere una minuciosa descripción y comparación de las formas, temas, componentes constructivos, principios ideológicos y sintaxis plástica de los diversos artistas que se relacionan con los fundamentos de la Pintura Metafísica, considerando que dichas semejanzas a veces se encuentran en aspectos no del todo evidentes, principalmente en el principio organizativo que procuró de Chirico y que habrá de explicarse a través de la voz (documentos) de los propios artistas que se vieron permeados por él. De ahí la necesidad de un repaso al desarrollo histórico tanto de los retornos a la figuración como de la propia obra de Giorgio de Chirico, hasta sus variaciones en diversas regiones –con sus propios contextos- a través de diferentes artistas y críticos, todo ello con la finalidad de superar la idea de un estilo homogéneamente difundido y aprendido, para en realidad, dar cuenta a veces, tan sólo de fragmentos, articulados en diferentes expresiones, que aluden de algún modo a un modelo original; a esto hay que sumar la problemática de que en el periodo de reconocimiento de la obra de Giorgio de Chirico, éste optó por más de un estilo, los cuales han sido considerados por algunos críticos como radicalmente opuestos y sin embargo, en la apropiación del trabajo del maestro italiano, las distintas modalidades de su quehacer artístico fueron combinadas por otros pintores, lo que vuelve aún más problemático intentar hacer un estudio de la apropiación de la pintura de Giorgio de Chirico desde la noción de un estilo que no se muestra uniforme, situación que vuelve aún más compleja la interpretación del proceso de expansión de la Pintura Metafísica, pero al mismo tiempo da cuenta de la riqueza de las confluencias intelectuales entre los diversos actores que se acercaron a la obra del artista italiano.

En esta indagación por tanto, es de suma importancia para establecer el **marco teórico**, definir tres conceptos que se funden en el trabajo de Giorgio de Chirico y sus derivaciones por parte de otros artistas: los de “apropiación”, “montaje” y “clasicismo”, en tanto la concepción e inusual relación que estableció tanto la metafísica como los diversos movimientos figurativos en el periodo de entreguerras, con el arte del pasado, lo cual produjo una nueva noción de clasicismo; ello hace inevitable distinguirlo de otros procesos de apropiación del arte clásico desarrollados de forma paralela y anteriormente en la Historia del Arte. En el caso de Giorgio de Chirico, como veremos más

adelante, la relación (de lo metafísico) con las obras renacentistas pertenecientes a un mundo de creencias religiosas, se estableció en realidad por la recuperación de un sentimiento poético, en pos de lo esencial, siendo así de Chirico el primero en postular un retorno a lo clásico imbuido de misterio, con lo que erigió una novedosa manera de afrontar plásticamente el recuento y la recuperación de estilos anteriores, aunque otros artistas, contemporáneos a de Chirico, sí se encontraron inmersos en una revaloración de credos afines a la cultura cristiana. Por ende, es posible encontrar formas semejantes al planteamiento de Giorgio de Chirico sobre lo trascendental ligado al arte clásico, pero que están motivadas por un credo o un sistema filosófico que comprende lo metafísico de distinta manera.

De Chirico mezcló en sus pinturas elementos de la antigüedad con objetos modernos, creando así atmósferas enigmáticas y cargadas de nostalgia por un “glorioso” pasado que comenzaba a ser aplastado por los avances del mundo industrial y por el caos de la Gran Guerra, situación que provocó que otros artistas de la época, en buena medida motivados por el trabajo plástico de Giorgio de Chirico, buscaran en las raíces grecorromanas, un renovado orden a los resultados adversos que la guerra produjo, especialmente para los intelectuales -arrepentidos- que la apoyaron como un factor de renovación.²¹ Ante la desilusión de la experiencia bélica un nutrido grupo de creadores apostó por realizar inéditas formulaciones realistas con claros contactos con el pasado cultural, entremezclados con los procesos de modernización que transformaban de manera inaudita el mundo conocido.

El encuentro de la columnata griega y de la chimenea de fábrica, el encuentro de la nave antigua y de la locomotora, del templo antiguo y de la fábrica moderna se convertían en signos de una iconografía inaudita [...] la novedad absoluta de la obra y su poder de deflagración surge de la tensión de los motivos entre sí²²

La Pintura Metafísica que de Chirico desarrolló entre 1911 y 1919, fue contemporánea al éxito y expansión del cubismo, así como al surgimiento del futurismo, el dadaísmo y los primeros

²¹ *Ibid.*, p. 23. Cabe considerar aquí la confrontación con la postura opuesta que exaltó los procesos de modernización como fue el caso del Futurismo.

²² Jean Clair, *Malinconia: motivos saturninos en el arte de entreguerras*, (Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999), p. 118.

movimientos abstractos. Por ende, aunque la mirada hacia el pasado de Giorgio de Chirico en apariencia proyectara un camino diferente al de las vanguardias, en realidad, la Pintura Metafísica comparte con ellas su voluntad de renovación de los lenguajes pictóricos y de deconstrucción de lo real,²³ por lo que se vuelve interesante ver su vínculo y reacción con dichos proyectos artísticos.

En la teoría de Giorgio de Chirico, que se analiza en el primer capítulo, se emprende un peculiar contacto con lo clásico a partir del concepto de la memoria, no como eventos históricos concatenados ordenadamente, sino como un montaje forjado por diversos restos de la tradición, en relaciones enigmáticas con elementos de la actualidad, por lo que se hace evidente una tensión poética entre el mundo de lo moderno y de lo clásico, una extraordinaria conjugación entre pasado, presente y futuro.²⁴ Si bien de Chirico no se consideró un vanguardista, su pintura es plenamente moderna y se abre ante a dos frentes en su relación con la tradición occidental, “uno contra el academicismo, y otro contra la presunta censura vanguardista de convivencias con el pasado.”²⁵

Tanto para de Chirico como para los artistas de corte figurativo del siglo XX que siguieron sus pasos, incluidos los mexicanos, el contacto con el clasicismo no sólo implicó la recuperación de un principio de autoridad, sino particularmente, la experiencia de reivindicar y remontarse a pretéritas fuentes, sin necesariamente repetir las fórmulas normativas con que la Academia transmitía el conocimiento de lo clásico. Así pintores como de Chirico, en su uso heterodoxo de la arquitectura greco-romana, de las estatuas antiguas, así como de la perspectiva renacentista, “contradican la teoría clásica, pero no forzosamente la experiencia del arte antiguo o pasado, y, en virtud de ello, dotan a lo clásico de un rostro inédito.”²⁶ Ya el propio hermano de Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, señaló que el clasicismo que postulaba la Pintura Metafísica no era tan sólo el “regreso a las formas precedentes, establecidas y consagradas por una época transcurrida: más bien se trata de conseguir la forma más adecuada para la consecución de un cierto modo de pensar y de una determinada voluntad artística - la cual no excluye de ninguna manera las novedades”²⁷

²³ María Teresa Méndez Baiges, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), p. 21.

²⁴ Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 28 y María Teresa Méndez Baiges, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 19.

²⁵ María Teresa Méndez Baiges, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 15.

²⁶ *Ibid.*, pp. 15-16.

²⁷ Albero Savinio, “Finalidades del Arte”, *Valori Plastici*, #6-10, junio-octubre de 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, traducción José Luis Bernal, p. 124.

Este relato sobre la Pintura Metafísica y su impronta y diálogos con otros movimientos figurativos, en especial, con el arte moderno mexicano, **intenta dar cuenta tanto de las diversas formas de adopción y adaptación del movimiento italiano, como del contacto y reformulación de lo clásico en la primera mitad del siglo XX**, que implicó que en las apropiaciones de ambos, conllevara a la fragmentación de sus elementos y sus conceptos, así como su modificación, para revestirlos de nuevos significados, alimentarlos con novedosos “rostros” y con ello ampliar sus alcances, aunque por esto, contradijeran tanto a la teoría clásica, como a los propios preceptos establecidos por Giorgio de Chirico. Como indicara Héctor Olea, el contacto y reinterpretación por parte de los creadores mexicanos, derivó en un proceso de “adopción/adaptación del modelo discursivo de Europa más como una desacralización americana que como una réplica.”²⁸ Por ende, este estudio desborda sus límites concretos respecto al arte mexicano, para presentar un análisis de la construcción de una estética que asimiló elementos clásicos, tanto en el medio europeo, como en el Nuevo Continente, desde las más diversas y creativas formas posibles.

El concepto de apropiación del pasado se torna fundamental en este estudio y particularmente clave al abordar la vasta obra de Giorgio de Chirico, ya que en sus diversas etapas se pueden rastrear huellas de contacto con numerosas fuentes pretéritas, cuya impronta adquirió las más variadas formas, es decir, existen múltiples clasicismos a lo largo de toda su poética: desde la copia literal de maestros como Rafael en el periodo en que de Chirico colaboró con la revista *Valori Plastici* a inicios de los veintes, pasando por la reinterpretación, recuperación y revaloración de métodos pictóricos añejos durante su periodo denominado como neobarroco a partir de los 40's, aunado a la sensación de melancolía respecto a lo clásico que emerge en la Pintura Metafísica de 1911 a 1919, sin olvidar la propuesta de burla o ironía frente a temas antiguos en los cuadros de la segunda estancia parisina de Giorgio de Chirico a partir de 1925, así como al final de su carrera, la caricaturización o deformación de su propia Pintura Metafísica,²⁹ con la cual, sin duda, comenzó su compleja experimentación del pasado, casi en paralelo a Picasso y en semejanza con éste, en “el derecho a navegar por todo tipo de épocas, culturas y estilos”.³⁰

²⁸ Héctor Olea, “El preestridentismo: Siqueiros un antihéroe en el cierne del antisistema manifestarlo”, *Otras rutas hacia Siqueiros*, (México: INBA, MUNAL, CURARE, 1997), p. 115.

²⁹ María Teresa Méndez Baiges, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 23.

³⁰ *Ibid.*, p. 25. La evolución de la pintura de Chirico puede resumirse a un inicio de cuadros mitológicos con “sabor boeckliano”, posteriormente hacia 1911, la Pintura Metafísica dividida entre su periodo parisino dominado por las *piazze* y los pórticos arqueados que las flanquean, y la ferrarense en que abundan los maniqués y los elementos geométricos en espacios cerrados. Para 1919 su *ritorno al mestiere*, en que ejecuta copias de los viejos maestros como Rafael y Miguel Ángel, además de elaborar retratos y escenas greco-



1909

1913

1918

1920

1923



1928

1930

1960

1973³¹

En este sentido, en 1928, Waldemar George en su monografía sobre Giorgio de Chirico, cuando éste ya había pasado tanto por su Pintura Metafísica como por su periodo mediterráneo de gladiadores y caballos de Aquiles de los años veinte, distinguió precisamente la mirada hacia el pasado entre el italiano y Picasso, el cual, por su parte, ya se había inspirado en formas de la antigüedad, tanto del arte negro, como en Ingres y posteriormente en la estatuaria arcaica griega:

Dos hechos dominan el arte plástico actual. Picasso significa [...] la disgregación del orden greco-latino; de Chirico representa a la Europa occidental que toma

romanas. De 1922 a 1924, un ciclo considerado romántico en que aparecen paisajes y villas romanas, así como bodegones. En su segunda estancia parisina, a partir de 1925, regresa a la figura del maniquí, pero ahora más robustos y armados por restos arqueológicos, así como luchas de gladiadores y caballos a las orillas del mar, además de los muebles en el valle. Para los treinta, un acercamiento a los desnudos de Renoir, en los cuarenta un neobarroco y para los 60's una neometafísica, en que integraba elementos de todos sus procesos anteriores.
³¹ Obras de Giorgio de Chirico: **1909**, *La partida de los Argonautas*, óleo sobre lienzo, 73x92 cm. Colección privada. **1913**, *La incertidumbre del poeta*, óleo sobre lienzo, 106x94 cm. Tate Modern. **1918**, *Las musas inquietantes*, óleo sobre lienzo, 97x66 cm. Colección privada. **1920**, *La gravida* (copia de un cuadro de Rafael), óleo sobre tabla, 65x49 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. **1922**, *Villa romana*, témpera sobre lienzo. Colección privada. **1928**, *Gladiadores en reposo*, óleo sobre lienzo, 157x198 cm. Colección privada. **1930**, *Desnudo de una mujer*, óleo sobre lienzo, 92x73 cm. Colección privada. **1960**, *Escena mitológica según Rubens*, **1960**, óleo sobre lienzo. Colección privada. **1973**, *Sol sobre caballete*, óleo sobre lienzo, 64.5x81 cm. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

conciencia de su decrepitud y que, replegada sobre sí misma, hace balance de su glorioso pasado.³²

Este señalamiento tan sólo es un índice de la diversidad de procesos de reconfiguración de lo real en la pintura a partir de la segunda década del siglo XX, así como su contacto y herencia con los pretéritos movimientos figurativos, particularmente los asociados con el clasicismo. Sin embargo, de Chirico nos ofrece una complejidad inusual, que parece extender nuestro entendimiento sobre lo clásico, ya que el italiano decidió parafrasear sus propios cuadros que de por sí ya reinterpretaban el arte antiguo. Al apropiarse de elementos de obras de maestros del pasado y autocitarse, Giorgio de Chirico llegó a ser tachado de falsificador, sin embargo, el pintor italiano se sitúa como uno de los primeros artistas modernos que rompieron explícitamente con el precepto vanguardista de ante todo buscar la originalidad, volviendo nuestra atención sobre la importancia de la inspiración en el trabajo de otros creadores célebres,³³ incluso en el propio, ya que él mismo llegó a considerarse un artista clásico.

En 1970, pocos años antes de fallecer, de Chirico declaró que durante toda su vida había pintado cuadros metafísicos,³⁴ lo cual puede considerarse como verdadero, pues aún concluido su periodo estrictamente metafísico en 1919, su producción posterior a pesar de ir por nuevos cauces, en muchos casos mantuvo las atmósferas de serenidad asociadas a lo clásico, a la par de la inquietud y el enigma de sus trabajos previos, aunque lo más extraordinario, es que de Chirico copió literalmente algunos de sus primeros cuadros metafísicos, tan sólo de *Las musas inquietantes* existen más de una docena de versiones, con diversas dataciones.³⁵

A lo largo de su carrera, de Chirico autocitó su pintura metafísica del periodo de entre 1910 y 1919, llegando incluso a falsear las fechas de algunos trabajos para presentarlos como si los hubiera elaborado varias décadas atrás. Este proceso denominado como “falsos originales” alcanzó su auge

³² Waldemar George, *Chirico. Avec des fragments littéraires de l'artiste* (París: Chroniques, 1928), reproducido en María Teresa Méndez Baiges, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 26.

³³ María Teresa Méndez Baiges, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 25.

³⁴ Declaraciones al especialista Wieland Schmied recogidas en *Giorgio de Chirico. Pictórica optimus*, [Roma: Carte Segrete, 1992], p. 195.

³⁵ María Teresa Méndez Baiges, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 32.

en los años 60 resultado, para críticos cual Robert Hughes, de la estrepitosa caída del genio italiano al de un fracasado, que ante las deudas tuvo la necesidad de plagiar, ya que mientras los cuadros metafísicos se vendían a altos precios en el mercado, cuando éstos ya no estaban en posesión de Giorgio de Chirico, su obra posterior a 1920 no obtenía el mismo éxito.³⁶ En realidad la explicación deviene de un proceso más complejo; cuando de Chirico decidió explorar temas mitológicos, así como la recreación de obras de maestros del pasado, fue criticado por los surrealistas quienes lo tacharon de académico, además de calificarlo de traidor, a lo que siguió toda una campaña de desprestigio –en la que ahondaremos más adelante- entre las que se cuenta la del crítico afiliado al surrealismo Raymond Queneau, quien destruyó trabajos postmetafísicos de Giorgio de Chirico al acusarlo de ser “un pintor que durante 10 años no ha hecho nada más que arrastrarse por los museos italianos lamiendo el polvo de las pinturas antiguas y dedicándose a producir copias idiotas”.³⁷

Fueron los surrealistas además, quienes comenzaron a sacar provecho económico de las ventas de las pinturas que de Giorgio de Chirico tenía André Breton y de aquellas que dejó el italiano en París a manos del galerista Paul Guillaume, cuando el italiano se fue a Florencia a causa de la Primera Guerra Mundial; incluso, impulsados por el poeta Paul Éluard, uno de los más fervientes coleccionistas de Giorgio de Chirico, Óscar Domínguez y Remedios Varo falsificaron alrededor de 40 obras del pintor italiano, para obtener más ganancias para el movimiento parisino y por su mala situación económica a causa de la Guerra Civil Española.

Como recuerda el pintor mexicano Gunther Gerszo: Una vez me dijo Remedios: “Si alguna vez quieres falsificar un de Chirico, no te olvides de rociarlo con bicarbonato de soda cuando el cuadro esté terminado, para darle un lustre mate”. Gerszo comprendió que vendían esas obras ‘por pura desesperación’ cuando estaban a la cuarta pregunta en París [...] si es que Varo y Domínguez falsificaron los Chiricos en París, la razón no era el dejarse influir por su estilo, sino conseguir dinero [...] un pseudo de Chirico se vendía mejor que un Varo o un Domínguez³⁸

³⁶ Robert Hughes en María Gainza, “Plagio a mí mismo”, *Gainza*, Buenos Aires, 11 de abril del 2004, p. 22.

³⁷ Raymond Queneau en María Gainza, “Plagio a mí mismo”, *Gainza*, Buenos Aires, 11 de abril del 2004, p. 22.

³⁸ James Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo* [Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988], p. 64. También los biógrafos de Domínguez aceptan las falsificaciones que hizo de Giorgio de Chirico

La postura de Éluard proviene de su irónica respuesta -tras la ruptura surrealista con de Chirico- a la molestia que le ocasionó el italiano en 1923. Acompañado de su entonces esposa Gala, Éluard viajó a Roma para comprar dos cuadros de Giorgio de Chirico: *Peces sacros* (1919) adquirido antes por Mario Broglio, editor de *Valori Plastici* y *Las musas inquietantes* (1917) en posesión del Dr. Giorgio Castelfranco. Como Éluard no llegó a un acuerdo con los dueños, de Chirico se ofreció a hacer réplicas de las dos piezas que “no tendrían otro defecto que el de haber sido realizadas con material mejor y con mayor conocimiento técnico”.³⁹

El plagio, especialmente, de sus enigmáticas escenas de plazas italianas, de Chirico lo denunció en repetidas ocasiones, aunque no le creyeron; entre las acusaciones más significativas, de Chirico evocó en sus *Memorias* las telas presentadas a su nombre en la *Exposición Surrealista Checa* de 1935 y la presencia de 28 pinturas metafísicas en junio de 1946 en la Galería Allard de París, piezas que el italiano declaró todas como falsas.⁴⁰ Aunque de Chirico pidió la intervención del ministro de Asuntos Exteriores de Francia, no fue escuchado, pese que “ahora los expertos sostienen que de esa exhibición todas las obras eran falsificaciones de Domínguez”.⁴¹

El problema de los falsos de Chirico se volvía cada vez más preocupante. Desde Milán, desde Florencia, desde Turín, desde Alessandria y desde otras ciudades me llegaban continuamente fotografías de cuadros falsos con mi firma falsificada, acompañadas por cartas en las que se pedía poner mi firma auténtica⁴²

Este conflicto llevó a de Chirico a ser acusado de uno de los más extraños actos en la Historia del Arte, el de señalar en repetidas ocasiones como falsas, obras que sí eran de su propia creación, lo que lo llevo a enemistarse con antiguos colaboradores como el erudito Giorgio Castelfranco, en el afán del pintor de atacar la especulación que se hacía de sus creaciones del periodo metafísico de 1910 a 1919 y el desprecio por su producción posterior.

como modo de sobrevivencia, así como la existencia de una etapa de su obra bajo el claro influjo de Giorgio de Chirico. Ver Fernando Castro, *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, (Michigan: Cátedra, 1978), p. 52.

³⁹ Giorgio de Chirico reproducido por Teresa del Conde en “El pasado perpetuo”, *La Jornada*, 14 de agosto de 2007.

⁴⁰ Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida* (Madrid: VEGAP, 2004), traducción Sofía Calvo, p. 153.

⁴¹ María Gainza, “Plagio a mí mismo”, *Gainza*, Buenos Aires, 11 de abril del 2004, p. 22.

⁴² *Ibíd.*, p. 241.

De Chirico consideró que estas imputaciones eran producto de la envidia a los hombres que avanzaban con ingenio en solitario, aunque en realidad, sí le molestaba que los visitantes a sus exposiciones pusieran más atención a las fechas, que a las obras mismas, en búsqueda de la antigüedad que ofrecía mayor prestigio a su trabajo,⁴³ así como el hecho de que la gente le reprochara el que hubiera abandonado su Pintura Metafísica, cuando en cierto modo, la seguía practicando paralelamente a sus otras investigaciones artísticas. “Envenenado, se puso a copiar sus propios cuadros tempranos, a veces exactamente, otras con ligerísimas variaciones y colocándoles a todos falsas fechas”,⁴⁴ con el fin de engañar a los surrealistas y a todo aquel que considerara que sólo había alcanzado la grandeza en el pasado. No obstante, para Andy Warhol, este proceso de repetirse por parte de Giorgio de Chirico le pareció que se trataba de una genialidad que se acercaba a su propio proyecto estético⁴⁵. Habrá que reconocer que el problema de los falsos verdaderos requeriría un estudio particular, aunque en este espacio, al referirse a él, lo importante es considerar las problemáticas que abre tanto la admiración como la apropiación de la obra de Giorgio de Chirico por parte de otros artistas, más cuando el mismo se autoapropió, volviendo el tema más complejo.



15 de versiones de *Las musas inquietantes* de Giorgio de Chirico (Imagen editada por Julia Ritson, 2011).

⁴³ *Ibíd.*, p. 179.

⁴⁴ María Gainza, “Plagio a mí mismo”, *Gainza*, Buenos Aires, 11 de abril del 2004, p. 22.

⁴⁵ Mariastella Margozzi y Katherine Robinson, “Sueño o realidad, todo estaba allí, todo”, *Sueño o realidad. El mundo de Giorgio de Chirico*, (Barcelona: Fundación Giorgio e Isa de Chirico, Obra Social “la Caixa”, 2017), p. 21.

En los años ochenta, el fenómeno de las versiones de la producción de Chiriquiana adquirió un nuevo interés. En 1981, Giorgio de Marchis estableció una clasificación dividida entre las obras autógrafas originales de Giorgio de Chirico, las réplicas con o sin variantes realizadas a distancia de tiempo, otras copias también producidas a distancia de la fecha original, pero sin firmar, obras que sólo imitaban el estilo metafísico y las falsificaciones por parte de otros personajes.⁴⁶ Un año después, William Rubin creyó pertinente revisitar la polémica de los falsos verdaderos al presentar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), 18 versiones de *Las musas inquietantes* ejecutadas entre 1946 y 1962, pero fechadas todas como originales de 1917.

La guía para la curaduría de Rubin fue el archivo de James Thrall Soby legado al MoMA que posee 15 carpetas, buena parte de ellas dedicadas a su investigación sobre de Chirico y a la correspondencia con coleccionistas y directores de museos que entre los años cuarentas y setentas se habían interesado por adquirir pinturas metafísicas que les ofrecía el artista italiano, a lo cual Soby contestaba que había que tener cuidado con las proposiciones del viejo maestro, pues en sus indagaciones, Soby encontraba distinciones entre las pinturas originales y sus réplicas, como en el tipo y brillo de la pintura, el tamaño de figuras como los maniqués, así como una serie de marcas al costado de sus primeras obras que de Chirico no volvió a colocar en sus trabajos posteriores. Para Rubin el que estas pinturas no correspondieran a los años con que las había firmado de Chirico, no las evidenciaba como creaciones sin ningún valor, pese a que la fama del autor recaía en las pinturas metafísicas originales, no obstante, su extraña condición es lo que provocaba que se hablara de ellas, tal como reflexionara Teresa del Conde en la muestra de Giorgio de Chirico en México de 1993:

Reproducirse a sí mismo, según mi criterio, no es falsificar ... ¿Cuántos autores no se “fusilan” sus propios textos y los presentan bajo diversos títulos apenas si alterando una que otra cosa? Pero antedatar una copia, una réplica o versión con la intención de inscribirla dentro de determinado periodo prestigiado no es cosa muy loable que digamos. Es necesario dilucidar si de Chirico hacía esto con intenciones de engañar o si se trataba de una argucia que le permitía burlarse y atacar a las vanguardias. Posiblemente convergen las dos actitudes y otras más [...] una manera de atacar las formas contemporáneas del circuito del arte, de

⁴⁶ Giorgio de Marchis, *Giorgio de Chirico 1888-1978* (Roma: De Luca, 1981), citado en Teresa del Conde, “Giorgio de Chirico un perfil”, p. 35.

subvertir la supuesta o real originalidad de las vanguardias, de burlarse de sí mismo [...] Se antoja que de Chirico practicaba su oficio de pintor copiándose a sí mismo para mejorar en ocasiones las versiones iniciales de varias de sus obras predilectas. Y es muy cierto que la superficie pictórica de no pocas de sus réplicas es más interesante y viva que aquella que priva en los cuadros originales [...] Para mí esto no es una falsificación aunque implique un engaño que causa confusiones a veces mayúsculas⁴⁷

Así la autofalsificación de Giorgio de Chirico comenzó a ser reconsiderada como una operación conceptual propia de las tendencias postmodernas; por ejemplo, en 1990, el artista Mike Bidlo asociado al movimiento apropiacionista, por realizar copias de cuadros de Cézanne, Pollock y Picasso, presentó en la Galería Daniel Templon en París, una muestra de falsos de Chiricos realizado por él, los cuales vendió en su totalidad.⁴⁸

La postura de Giorgio de Chirico rechazada por la vanguardia, terminó así por ser aceptada como antecedente del postmodernismo al ser presentados sus falsos originales -con su problematización de los referentes originales y el reciclaje de elementos- precisamente de forma contemporánea al surgimiento de los artistas apropiacionistas y sus críticos como Hal Foster, Ana María Guasch y Benjamin Buchloh. Dicha situación me llevó a reflexionar sobre la pertinencia del uso del andamiaje teórico de estos críticos, centrado en la recuperación y la reutilización de formas artísticas anteriores, en tanto que dentro del arte moderno, la presunción de originalidad aparentemente inherente a todas las vanguardias, provocó que conceptos como influencia o retorno fueron tratados despectivamente al insinuar que sólo implicaban una vil copia y una repetición espuria, cual proceso retrógrada o conservador, dejando así una gran laguna para el abordaje del fenómeno de la apropiación en el estudio de los movimientos realistas de la primera mitad del siglo XX.

Al referir a las obras creadas a partir de los años 60, el profesor en Historia del Arte, Hal Foster, considera que toda vuelta al pasado es un proceso innovador por reubicar lo acontecido en un nuevo presente, en tanto que toda reconexión con una práctica pretérita, recupera algunos de sus inventos

⁴⁷ Teresa del Conde, “Giorgio de Chirico un perfil”, pp. 33-36.

⁴⁸ María Gainza, “Plagio a mí mismo”, *Gainza*, Buenos Aires, 11 de abril del 2004, p. 22.

con fines estrictamente contemporáneos, para lo cual Foster ocupa la noción de *parallax*, que implica que el tránsito de un objeto del pasado a una nueva época depende de la posición o marco conceptual en que lo encierre o inserte el artista contemporáneo, cual desplazamiento deconstructivo que tiende a cambiar o intercambiar los términos originales.⁴⁹

En los fenómenos de retorno, Foster da prioridad a los procesos críticos hacia las convenciones artísticas anteriores, en tanto que se centran en las omisiones u olvidos de su antigua eficacia, a fin de ampliar lo que estos viejos paradigmas trataban de revelar, para así dar sustento a la reconexión con modos de laborar que en determinadas épocas se consideraron como pasados de moda y al mismo tiempo, estos procesos de recuperación no sean juzgados como meros pastiches, sino como prácticas reflexivas y con conciencia crítica de la Historia del Arte,⁵⁰ dado que “la creencia de que una reevaluación de un canon es tan significativa como su expansión.”⁵¹ Por ende es requerido, como es el caso de este estudio, examinar los marcos de reevaluación de experiencias estéticas añejas, delimitados por el tiempo y lugar en que fueron redefinidos, en este caso, la importancia que se le dio a la conexión con el mundo clásico tras el acontecer de los trastornos bélicos y a la misma reformulación de preceptos de la obra de Giorgio de Chirico por parte de los artistas mexicanos.

Para Foster no se trata tan sólo de extraer una nueva práctica de estos procesos de reaparición, sino de llevarlos hacia nuevos objetivos, que en el caso de Giorgio de Chirico terminaron por afectar los procesos de narratividad de las formas figurativas insertas en el periodo de las vanguardias, las cuales acusaban a toda forma realista de ser meramente literaria, por lo que el reciclaje de elementos clásicos por parte de Giorgio de Chirico conllevó una aproximación a nuevos procesos de representación, así como a novedosos parámetros discursivos de elementos históricos.

De Chirico, como veremos más adelante, no evoca la antigüedad como una repetición literal sino desde una poética crítica y reconstruida de forma alegórica. Por ende, es de crucial importancia el término de “alegoría” (barroca) desarrollado por Walter Benjamin, en relación con el montaje

⁴⁹ Hal Foster, “Introducción”, *El retorno a lo real*, (Madrid: Akal, 2001), traducción Alfredo Brotons, pp. VII-IX.

⁵⁰ Hal Foster, “¿Quién teme a la neovanguardia?”, *El retorno a lo real*, pp. 4-5.

⁵¹ *Ibid.*, p. 10.

aparentemente arbitrario, cual juego de fragmentaciones y yuxtaposiciones incongruentes, para así entender el giro semiótico con que vigorizó de Chirico a la pintura figurativa del siglo XX en su dimensión enunciativa. Esta alegoría no intenta ser una representación fidedigna de lo real, sino que los objetos adquieren la capacidad de significar más allá de las funciones consignadas habitualmente. La alegoría como yuxtaposición de fragmentos-ruinas permite intuir una realidad más amplia de la que solemos percibir, un sentido filosófico tal como lo buscó de Chirico y lo expresó Walter Benjamin:

El objeto de la crítica filosófica es mostrar que la función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos [...] de carácter filosófico, los contenidos [objetivos] de carácter histórico⁵²

Walter Benjamin puso énfasis en la figura de la alegoría barroca justo por la sensación de espacios ruinosos e imágenes fragmentarias que ofrecen un sentimiento de melancolía, a la par de subvertir las convenciones estéticas, ya que pinturas como las de Giorgio de Chirico a pesar de sus elementos reconocibles, aparecen casi despojados de sus contenidos históricos y de sus conexiones discursivas,⁵³ por lo que provocan la sensación de transmitir sentidos ocultos en una atmósfera petrificada, que por el uso de una perspectiva muy profunda sugiere una espacialización o suspensión del tiempo.⁵⁴

En su análisis de las condiciones históricas en las que se desarrollaron las prácticas alegóricas de la literatura barroca –su orientación mundana- condujo a la pérdida del sentido anticipatorio o utópico del tiempo histórico y desembocó en una experiencia del tiempo estática, casi concebible en términos espaciales. La disposición generalizada a la contemplación melancólica.⁵⁵

⁵² Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, traducción José Muñoz, (Madrid: Taurus, 1990), p. 175.

⁵³ Hal Foster, “La pasión del signo”, *El retorno a lo real*, pp. 101-126.

⁵⁴ Benjamin H. D. Buchloh, “Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, traducción Carolina del Olmo y César Rendueles, (Madrid: AKAL, 2004), p. 87.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 89.

La obra de Giorgio de Chirico no sólo describe un renovado interés por la tradición clásica, sino también una nueva iconografía de los objetos cotidianos, reunidos de una manera inquietante y absurda, que justo evoca esa sensación de melancolía que provocó el que sus cuadros fueran interpretados como escenarios en el que se puede presentir el desastre que acontecía al mundo moderno posbélico.⁵⁶ Benjamin escribió en 1925 *El origen del drama barroco alemán*, precisamente en el momento en que empezó a despuntar la nueva pintura figurativa que hacía eco del caos de la guerra y que se vio marcada por la Pintura Metafísica, como fue el caso del Realismo Mágico alemán, por lo que en una introducción a la obra de Benjamin, George Steiner comparó el contexto del surgimiento del drama barroco alemán con el del periodo de entreguerras:

Al igual que ocurrió durante la crisis de la Guerra de los Treinta y sus postrimerías, en la Alemania de Weimar la tensión política y la miseria económica se reflejaban en la discusión artística y crítica [...] las eras de decadencia se parecen unas a otras no sólo en los vicios, sino también en su extraño clima de vehemencia retórica y estética [...] Por eso un estudio del barroco no es un mero pasatiempo archivístico de anticuario: refleja, anticipa y ayuda a comprender el oscuro presente.⁵⁷

El trabajo de Giorgio de Chirico en efecto, cabe perfectamente en la noción de montaje y el uso de principios alegóricos que Buchloh abstraigo de la lectura de Walter Benjamin para describir los procedimientos que algunos artistas modernos utilizaron para la creación de pinturas realistas que iban más allá de la llana descripción y representación de una anécdota o hazaña histórica; técnicas como “la apropiación y vaciamiento del sentido, fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y, por último, separación de significante y significado”,⁵⁸ como veremos posteriormente, son una serie de recursos que fueron indispensables en el ámbito nacional para producir una estética realista sobre la mexicanidad, que no quedara estancada en un recuento lineal de las grandes hazañas

⁵⁶ Buchloh, “Figuras de autoridad, claves de la regresión”, *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, p. 61.

⁵⁷ George Steiner, “Introduction” en Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, (Londres: New Left Books, 1977), p. 24, reproducido en Buchloh, “Figuras de autoridad, claves de la regresión”, pp. 57-58.

⁵⁸ Buchloh, “Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, p. 91.

históricas, ni en la reproducción de formas o personajes estereotipados considerados como parte del folkllore de nuestro país.

La mentalidad alegórica selecciona arbitrariamente a partir de un material vasto y desordenado que está a su disposición. Trata de encajar los distintos elementos para hacerse una idea de si pueden o no combinarse: este sentido con aquella imagen, o esta imagen con aquel sentido. El resultado es impredecible, ya que no mantiene ninguna relación orgánica.⁵⁹

Para Benjamin Buchloh, la mentalidad alegórica devalúa los significados impuestos a los objetos para denunciar la desvalorización en que han caído en la modernidad, pues con la escisión del significante y del significado, el alegorista los redime con un sentido más profundo y poético, aunque a la vez enigmático, además de hacer una crítica a la noción de percepción de lo real,⁶⁰ lo cual como veremos conjuga a la perfección con la propuesta teórica de Giorgio de Chirico de descubrir un aspecto misterioso en los objetos más comunes. Lo interesante es que de Chirico, semejante a otras vanguardias, a pesar de estar en desacuerdo con ellas, optó por una concepción inorgánica de su obra, es decir, que los diferentes elementos representados no se encuentran interconectados, a pesar de responder a una composición con elementos heredados de los antiguos maestros. Así se abre a representaciones de elementos claros, pero que extrañamente encadenados, sugieren un significado más profundo, extrañas alegorías, como lo fueron buena parte de los primeros frescos del muralismo mexicano.

El trabajo metafísico de Giorgio de Chirico implica un deslizamiento o arbitrariedad semiótica en que los signos entran en un proceso de ilimitadas equivalencias y de alteración de la significación, ya que junto con el collage surrealista, el montaje dechiriquiano implica uno de los primeros ejemplos de las artes pictóricas modernas en que se explora las condiciones de la representación, a través de una

⁵⁹ Walter Benjamin, "Zentralpark", *Gesammelte Schriften*, vol. 1, (Frankfurt: Suhrkamp, 1974), p. 681, reproducido en Benjamin H. D. Buchloh, "Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo", p. 91.

⁶⁰ Buchloh, "Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo", p. 91.

ruptura con las estructuras o significados comúnmente asignados por el lenguaje y las convenciones sociales.⁶¹

En respuesta a la abstracción y su supuesta superación de la representación, la simulación de lo real ejercida por de Chirico subvierte la mimesis, para producir un efecto representacional sin una conexión “objetiva” con una determinada percepción concreta del mundo. Este simulacro pone en tela de juicio la noción misma de copia de la realidad, por lo que es comprensible que algunos de sus admiradores e incluso historiadores concibieran la pintura de Giorgio de Chirico como una proyección onírica –situación que también aclararemos- al percibirse como un cortocircuito con la realidad y como una especie de reduplicación de ésta en un ámbito distinto.⁶²

De Chirico desarrolló un empleo moderno de la alegoría barroca, como un recurso estético que fue utilizado de diversas maneras en diferentes contextos por otros artistas. Su principio consistía en efecto, en la yuxtaposición o montaje de los elementos, que más que representar una realidad concreta, provocaba una reflexión filosófica sobre el carácter fragmentario de lo real. En la Pintura Metafísica, la melancolía y el misterio inundan de posibilidades al lenguaje, y el espacio de lo real es sentido como una eternidad, al hacer converger diversos tiempos, que se distinguen y entrecrocán, lo cual remite a que el pasado no es un archivo a disposición, sino que es un elemento vivo que se articula con el presente –de diversas formas.

Las figuras del poeta y el filósofo en la Pintura Metafísica no pueden entender por completo la realidad de la que forman parte, sólo son capaces de expresar el sinsentido de la vida, a partir de diversos objetos que comienzan a tomar un sentido alegórico y en la extrañeza de su significado, se sumergen en el silencio, mudez, que fulgura un mundo distinto, el metafísico, que no se compara con una ensoñación simbolista, sino que presenta objetos reales, pero en misteriosas conexiones.

La cuestión, por tanto, en el desarrollo de los siguientes capítulos, implica analizar cómo y por qué están dispuestos los objetos en el proceso de alegorización que de Chirico desarrolló a lo largo de sus

⁶¹ Hal Foster, “La pasión del signo”, *El retorno a lo real*, pp. 78-79.

⁶² *Ibid.*, pp. 101-126.

obras y cómo fue entendido y apropiado por los artistas mexicanos, sin dejar de lado los usos por parte de otros creadores tanto europeos como latinoamericanos que coincidieron en el proceso de transculturación de los recursos de la Pintura Metafísica. La cuestión es analizar en qué medida la alegoría puede erigirse como una técnica de vanguardia para hacer filosofía y arte, a lo que se suma, por supuesto, cuáles son los obstáculos que esta encrucijada presentó.

Cabe resaltar, por tanto, como la Pintura Metafísica y sus derivaciones han quedado olvidadas o rezagadas en los procesos constitutivos de la historia del arte mexicano moderno. La intención de este texto, por ende, es esclarecer los modos en que la Escuela Mexicana de Pintura, a partir del muralismo, propuso contar la historia de México y cómo esta configuración se vio marcada o reformulada por la representación alegórica del pasado que se hizo con motivos y procedimientos derivados de la Pintura Metafísica.

La alegoría (barroca) es un modo de representación en que las cosas poseen una multiplicidad de sentidos, por ende, es una poética de las imágenes que se expresa a través de la melancolía al dar cuenta que la función o el significado restrictivo adherido a las cosas comúnmente, no logra expresar su esencia, sino en realidad, a través del sentido de tristeza y misterio se muestra la precariedad de las imágenes y su fallido intento de entender la historia como un continuo legible, que no atiende la tensión irresoluta entre presente y pasado. Por ello, la alegoría propuesta por de Chirico fue asumida a la perfección por una parte importante de artistas mexicanos, que como daremos cuenta, cuestionaron la narrativa muralista –particularmente la de Rivera- como ineficiente o restrictiva al considerar que sólo representaba la noción de mexicanidad como una línea de sucesos y personajes históricos encaminados al progreso.

En las obras de carácter metafísico, por las “realidades” contrapuestas, se intuye la presencia de una otredad no discernible, que acontece como continuación de la obra, por lo que lo visible toma un carácter fantasmagórico, como realidad inconclusa. En el caso mexicano el carácter espectral está relacionado con la trascendencia tras la muerte, por lo que la naturaleza se muestra como lamento, quejido en espacios casi yermos y por tanto en forma de ruina o restos de una cultura, de un más allá con el cual aún se habita. Además, en los retratos marcados por el influjo de la Pintura Metafísica, los personajes aparecen inmersos en la introspección o sumergidos en la incertidumbre frente a una

situación excepcional, que los induce así a un estado de melancolía. Se muestran como referentes de su tiempo, capaces de advertir lo fantástico y lo inasible, como en buena parte de las obras mexicanas que se sumergen en los desastres de la Revolución Mexicana.

Precisamente, para los artistas que produjeron tras los enfrentamientos bélicos –Gran Guerra o Revolución Mexicana- el luto se apoderó de su pensamiento y es lo que provocó que sus personajes aparezcan sumidos en una profunda meditación a pesar del drama y del dolor. Se sirven de la alegoría para representar a la sociedad como desgarrada por una guerra que sólo prolongó el sufrimiento humano y la ruina material. Esto nos lleva al proceso mismo de la emulación de conceptos e imágenes del mundo pictórico de Giorgio de Chirico, pues la apropiación de ellos, no afecta la autenticidad de la obra del italiano, sino que la reafirma como modelo, incluso en sus variaciones, pues como veremos de Chirico no intentó que su obra remitiera a los desastres de la guerra, mas la incertidumbre y enigma de sus cuadros terminaron por volverse en expresión cabal de una época trastornada.

En este sentido, Foster también hace uso del término freudiano de *acción diferida*, para dar cuenta de un acontecimiento artístico o un estilo que no encontró cabida o respuesta aceptable en un determinado periodo, teniendo que esperar a una posterior recodificación y asimilación.⁶³ Ello es un concepto adecuado para entender la difusión de la Pintura Metafísica, desarrollada principalmente en París en los años de explosión del cubismo y que por ende hubo de esperar al caos provocado por la guerra y las vueltas artísticas a formas pasadas del retorno al orden, para ser aceptada como un parteaguas de la nueva figuración principiada en los años 20, a pesar de que fuera interpretada de manera distinta a como en un inicio la desarrolló de Chirico. El surgimiento del Surrealismo y del *Novecento* registraron a la Pintura Metafísica como un claro antecedente en su necesidad simbólica de expresar un sentimiento de su época, pese a que la recodificaron desde puntos de vista totalmente disimiles, como pronto explicaremos. El sinsentido de lo real propuesto por de Chirico habría de retornar en estos movimientos como una realidad traumática producida por los aconteceres catastróficos vividos en Europa.

⁶³ Hal Foster, “¿Quién teme a la neovanguardia?”, *El retorno a lo real*, pp. 30-31.

A través de este concepto podríamos captar cómo fue que la eficacia de la obra de Giorgio de Chirico sólo fue captada en un inicio por intelectuales como Apollinaire, por ponderar un tipo de figuración para la cual no estaba preparado el público (o el mercado) de su tiempo, teniendo que esperar hasta el surgimiento del Surrealismo, para que la obra de Giorgio de Chirico se volviese un éxito artístico y comercial, a pesar de que éstos últimos frutos no llegaran a de Chirico, quien como se señaló, para entonces ya no era dueño de sus obras del periodo metafísico.

Es así que el presente trabajo se divide en 3 capítulos para explicar el fenómeno del surgimiento y la apropiación de la Pintura Metafísica. El primero aborda una explicación y un recuento histórico de la propuesta de Giorgio de Chirico y sus cruces con el proceso del *Retorno al orden*, así como su impacto en movimientos tal cual el *Novecento italiano*, el Surrealismo y el Realismo Mágico. A partir del segundo capítulo el escrito se avoca en su totalidad a los vínculos con el arte mexicano, dedicando este apartado para las no exploradas relaciones de la Pintura Metafísica con el Muralismo. El tercero se centra en los años treinta y en la interacción de los pintores mexicanos asiduos a la revista *Contemporáneos* con la obra de Giorgio de Chirico, el Surrealismo y el *Novecento*; para dicho apartado ha sido indispensable el análisis de distintas obras de la colección Blaisten, la cual muestra un correlato distinto al muralismo sobre el devenir del arte moderno mexicano. Finalmente, una última sección, a modo de aproximaciones finales, se acerca a la Exposición Internacional Surrealista en México y el interés, tanto de los ya influidos por la Pintura Metafísica como de una nueva generación de creadores, para dar cuenta de la dimensión de la obra de Giorgio de Chirico para el arte mexicano y de como éste no rompió sus lazos con el desarrollo del arte internacional.

EL CLASICISMO DE GIORGIO DE CHIRICO EN Y PARA EL MUNDO ARTÍSTICO

En ninguna obra como en la suya se unen tan sutilmente la evocación de fantasmagorías arcaizantes y una conciencia del presente propiamente profética. Ninguna obra en su tiempo se vio sumida en tal tensión, entre la llamada de un pasado que acababa de morir en los peldaños del siglo XX [...] y el presentimiento de un futuro que sería el mundo de la técnica y de la industria.⁶⁴

La evocación y relación de Giorgio de Chirico con el arte de origen grecolatino se remonta a sus orígenes: hijo de italianos, dejó constancia en sus pinturas de la añoranza por la tierra de sus padres que pudo recorrer hasta su madurez, tras haber nacido en Grecia, específicamente en la ciudad de Volos, que su padre Evaristo, ingeniero ferroviario procuró llevar a la modernidad⁶⁵ y desde la cual, según la mitología helénica, partieron Jasón y los argonautas en su búsqueda del vellocino de oro, que representaba la idea de realeza y legitimidad. Posteriormente, la familia de Chirico se trasladó a la capital griega, donde Giorgio estudió pintura en el Instituto Politécnico de Atenas, aunque él y su hermano Andrea que por entonces practicaba música, terminaron por forjarse en Alemania, específicamente, a partir de 1906, Giorgio de Chirico estudió en la Academia de Múnich,⁶⁶ la cual consideró la mejor organizada y con un sistema de admisión y educación centrado en el dibujo,⁶⁷ lo que pronto lo alejó de las experimentaciones de las vanguardias.

Múnich: lugar geográfico en donde se encuentran influencias germánicas y latinas, crisol en donde se funden y foco desde donde se difunden, y está, como París, en el eje este-oeste, en el corazón de esa corriente de intercambios [...] quizá fue una ciudad más importante que París para el destino de Europa en este siglo. De Chirico sufrió el primer choque artístico en Múnich, al descubrir

⁶⁴ Jean Clair, *Malinconia*, p. 114.

⁶⁵ Evaristo de Chirico diseñó y construyó la red ferroviaria de la región de Tesalia.

⁶⁶ El principal detonante de este traslado lo motivo la muerte de su padre Evaristo de Chirico.

⁶⁷ Giorgio de Chirico, “El retorno al oficio”, *Valori Plastici*, #11-12, noviembre-diciembre 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, (México: UNAM, 1990), traducción José Luis Bernal, p. 94. Para este capítulo se utilizan en extenso las reproducciones y traducciones de los textos de De Chirico que por primera vez en español presentaron tanto Sáenz como Méndez.

reproducciones de Böcklin [...] en esa nueva Atenas de la que Luis I acababa de hacer una ensoñación arqueológica, toda una Grecia y una Roma resucitadas bajo cielos extranjeros⁶⁸

Tanto en esta arquitectura neoclasicista de soportales y columnas propuesta por Von Klense para Múnich en el siglo XIX, como en el ambiente de extrañeza en las obras de Böcklin⁶⁹ y en los grabados de Max Klinger,⁷⁰ dos creadores alemanes amantes de la cultura italiana, de Chirico descubrió las posibilidades de un arte figurativo con tintes clásicos, apegado a una veracidad realista, capaz de combinar de forma legible, exacta y verosímil aspectos sobrenaturales y cotidianos, así como referencias míticas y escenas antiguas con elementos modernos y visiones de la vida contemporánea, que en su extraña conjugación, provocan la sensación de estar ante la revelación de algo profundo, tal como lo expresó el propio Giorgio de Chirico:

Arnold Böcklin ha sido clásico en el sentido más puro de la palabra. En cada una de sus obras se siente el principio de visión que de repente se presenta al espíritu [...] Revelación de un no sé qué [...] Cada una de sus obras ofrece un sentimiento de sorpresa y turbación, como cuando nos enfrentamos a una persona desconocida pero que nos parece haber visto ya.⁷¹

Böcklin y Klinger eran los últimos heraldos de la restauración plástica de un pasado arcaico, por lo que al igual que ellos, de Chirico decidió viajar a Italia en el verano de 1909, para radicar seis meses en Milán dónde marcado aún por la pintura de Böcklin, que hacía alusión a la cosmogonía de la antigua Grecia, de Chirico comenzó a desarrollar su método de yuxtaponer referencias mitológicas a elementos autobiográficos, como dejó constancia con el cuadro *El viaje de los argonautas*, en que a

⁶⁸ Jean Clair, *Malinconia*, p. 45.

⁶⁹ A los encuentros con la obra de Böcklin en la Staatsgalerie, se suman sus recorridos por la Alte Pinakothek para estudiar la obra de artistas pretéritos como Durero y Rubens, así como su encuentro con los mármoles griegos y romanos en la Gliptoteca de Múnich. (Méndez, *op. cit.*, pp. 243-244).

⁷⁰ “Cuando se mira la obra de Max Klinger, especialmente en sus grabados al aguafuerte, uno de inmediato se sorprende por el modo caprichoso y fantástico con que representa el mito griego” en Giorgio de Chirico, “Max Klinger”, *Il Convegno*, #10, noviembre de 1920, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 77.

⁷¹ Giorgio de Chirico, “Arnoldo Böcklin”, *Il Convegno*, mayo 1920, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 87-88.

través de dos personajes, versa de forma simultánea tanto al viaje de los héroes griegos, como a la propia empresa artística a la que se aventuraron Giorgio de Chirico y su hermano Andrea, al decidir estudiar en Alemania y así entrar en contacto con el clasicismo a través del romanticismo y el neoclasicismo germanos, para luego pasar por la patria de sus progenitores y posteriormente, trasladarse al mundo de la vanguardia parisina, odisea en pos del reconocimiento y del encuentro con sus orígenes, tal como los mismos argonautas.



Giorgio de Chirico, *El viaje de los argonautas*, 1909, óleo sobre lienzo, 73x92 cm. Colección Claudio Bruni.

Al principio me cautivaron algunos artistas modernos, sobre todo Böcklin y Max Klinger, pensaba en esas composiciones *sentidas* profundamente, que tienen una *stimmung* (atmósfera) particular, que conseguirá distinguir entre miles [...] todo está solitario y silencioso, se esperaba ver pasar ver un dragón por los aires, la escena me cautiva [...] es casi una revelación, pero no me basta todavía; ¿acaso Mantenga, Durero, Böcklin, Thomas o Max Klinger no hubieran podido pintar semejante cuadro? Hace falta algo nuevo.⁷²

El ambiente misterioso y propenso a la revelación que de Chirico percibió en las impresiones visuales que le procuraron las obras de ambos pintores germanos, adquirió una nueva profundidad que justo

⁷² Giorgio de Chirico, “XA” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, reproducido en María Teresa Méndez, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 212.

buscaba, al acercarse a la atmósfera pesimista y trágica de la filosofía alemana del siglo XIX, particularmente en los trabajos de Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche y Otto Weininger:⁷³

El arte fue liberado por los filósofos y por los poetas modernos. Schopenhauer y Nietzsche fueron los primeros que enseñaron el profundo significado del no-sentido de la vida y cómo tal no-sentido puede llegar a trasmutarse en arte; es más enseñaron cómo se debía constituir el último esqueleto de un arte verdadero nuevo, libre y profundo.⁷⁴

El sentido con el cual calificaría como metafísica a su pintura, Giorgio de Chirico lo encontró en la lectura de la filosofía alemana, como **alusión a una realidad distinta que va más allá de lo que vemos, que adopta el aspecto de enigmas y de misterios, y que parece revelar un nuevo aspecto de las cosas comunes que terminan por sorprendernos**,⁷⁵ precisamente en su concepción del arte metafísico, de Chirico partió de Weininger, quien justo definió la metafísica como el intento de descubrir el sentido profundo de las cosas,⁷⁶ a lo que el pintor italiano sumó la concepción de arte para Schopenhauer, el cual lo consideraba como un tipo de conocimiento esencial, ajeno a cualquier función utilitaria, pero que es capaz de percibir al contemplar incluso los objetos más insignificantes, un aspecto extraordinario, al excluir precisamente, sus principios funcionales, habituales o establecidos racionalmente, como si se les mirara por primera vez:

Cuál será este tipo de conocimiento en el que se contempla la verdad esencial del mundo, fuera e independientemente de toda relación, la verdadera sustancia de sus fenómenos, o de lo que no está sujeto a cambios [...] Este especial conocimiento es el arte ... Podemos, por tanto definir el arte como la contemplación de las cosas independientemente del principio de la razón⁷⁷

⁷³ Para un análisis a profundidad sobre las relaciones de Giorgio de Chirico con el pensamiento de la filosofía alemana, remitirse al estudio de Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*.

⁷⁴ Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 15.

⁷⁵ Stefano Cecchetto, "Giorgio de Chirico", *I maestri dell'arte italiana del Novecento*, (México: Museo de arte e historia de Guanajuato, 2014), p. 22.

⁷⁶ Otto Weininger, *Intorno alle cose supreme*, reproducido en María Teresa Méndez, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁷ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, (Madrid: J. A. Mestas, 2007), pp. 224.

El esqueleto para un nuevo arte, de Chirico también lo encontró en el sistema de montaje que le sugirió la noción de genio de Schopenhauer como un hombre que va más allá de las relaciones casuales y que con ello es capaz de obtener el principio de la revelación en la pintura, el cual basado en Schopenhauer, implicaba el hecho de que “para tener ideas originales, extraordinarias, quizá incluso inmortales, basta con aislarse del mundo y de las cosas durante unos instantes tan completamente, que los objetos y las cosas aparecen como algo completamente nuevo y desconocido”.⁷⁸

Para resaltar las cualidades de los objetos en sus cuadros, de Chirico procuró que los elementos cotidianos aparecieran en relaciones insólitas con otros elementos, con lo que lograba interrumpir el encadenamiento familiar e histórico entre las cosas, mas no el sentido de memoria, al elaborar un extraño proceso de remembranza y yuxtaposición de referentes de diversas épocas, tal cual pensaba Schopenhauer que sucedía con la figura del loco, quien “tiene una exacta percepción del presente y de algunos elementos fragmentarios del pasado; pero desconoce su conexión, sus relaciones ... y este es precisamente su punto de contacto con el hombre de genio”.⁷⁹ Al alejarse de su voluntad y de las ideas preconcebidas, el artista se convierte en un sujeto puro de conocimiento, que contempla los objetos desde una perspectiva diferente y así es capaz de apuntar hacia la esencia íntima de las cosas, tal como el propio de Chirico lo planteara.⁸⁰

Entro a una habitación [...] nada me asombra puesto que el collar que enlaza unos recuerdos con otros me explica la lógica de lo que veo; pero admitamos que por un momento y por causas inexplicables e independientes de mi voluntad se rompa el hilo de ese collar, quién sabe cómo vería [...] qué consuelo encontraría mirando esta escena. Sin embargo, la escena no habría cambiado, soy yo que la vería desde otro ángulo. He aquí el aspecto metafísico de las cosas [...] que no pueden ver más que raros individuos en momentos de clarividencia.⁸¹

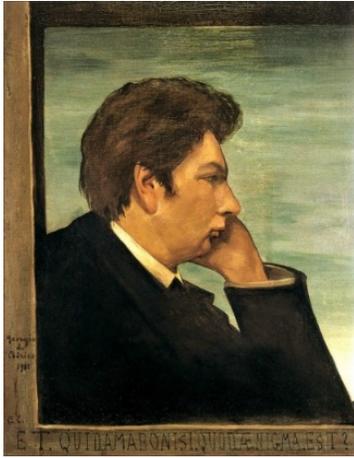
⁷⁸ Arthur Schopenhauer, *Parerga y Paralipomena* citado por Giorgio de Chirico, “Meditaciones de un pintor”, *Manuscritos Paulhan* reproducido en María Teresa Méndez, *op. cit.*, p. 233.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 74.

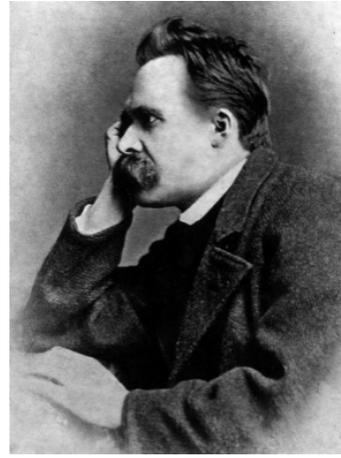
⁸⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁸¹ Giorgio de Chirico, “Sobre el arte metafísico”, *Valori Plastici*, #4-5, abril-mayo de 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 65-66.

La suspensión del sentido común en el ensamblaje de objetos de diferentes campos y temporalidades, la ruptura con sus relaciones y significaciones habituales, que causa el sentido de enigma en sus cuadros, de Chirico también lo encontró en el trabajo teórico de Nietzsche, quien consideraba que el lenguaje limitaba y ocultaba el sentido profundo de los objetos: “creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieves y flores, y no poseemos, sin embargo más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas.”⁸²



Giorgio de Chirico, *Autorretrato*, 1911
óleo sobre lienzo, 72,5×55 cm. Colección particular.



Gustav Schultze, *Friedrich Nietzsche*, 1882.

En otra de sus primeras obras, el maestro italiano emuló en la pose de su *Autorretrato* de 1911 al famoso retrato fotográfico del filósofo alemán de 1882, en que fue capturado por Gustav Schultze. Ambos aparecen con la palma de la mano apoyada sobre la mejilla, relativa a la postura del melancólico, ensimismado en sus pensamientos, en pos de alcanzar una verdad más alta, idea que se retomó y se puso en boga a finales del siglo XIX,⁸³ en relación a que la melancolía fungía como detonadora de la genialidad, la elevada sensibilidad y la creatividad necesarias para la práctica artística, que emula los dones poéticos y visionarios de un sabio, una especie de artista-oráculo.

Al pie del autorretrato de Giorgio de Chirico, en un parapeto como los de los retratos renacentistas, se lee la frase, ¿Qué amo si no es el enigma?, ya que precisamente, la obra de Giorgio de Chirico parte de concebir el mundo como una gran incógnita, a la que intenta acercarse, justo como Nietzsche,

⁸² Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, traducción Luis M. Valdés, (Madrid: Tecnos, 1990), p. 23.

⁸³ Más adelante se hará alusión al origen de la relación de la melancolía con el arte.

desde la interrupción del principio de razón, preparando así el camino para una nueva poesía:⁸⁴ “Este es el método nietzscheano. Aplicado a la pintura podría dar resultados extraordinarios. Es lo que intento demostrar con mis pinturas”,⁸⁵ al suprimir los preceptos utilitarios del hombre.

Fue entonces cuando en un viaje que hice a Roma, en octubre, después de haber leído las obras de Friedrich Nietzsche, me di cuenta de que hay un montón de cosas extrañas, desconocidas, solitarias, que pueden ser traducidas a la pintura; reflexioné sobre ello durante mucho tiempo. Entonces empecé a tener las primeras revelaciones [...] Entonces entendí [...] el lenguaje que hablan a veces las cosas de este mundo, las estaciones del año y las horas del día⁸⁶

Tras Milán, de Chirico decidió “pasar por el Turín melancólico de los soportales”,⁸⁷ los cuales eligió como escenografía de sus próximos cuadros, ya que los largos pórticos, además de la sensación de infinito y misterio, le evocaban el recuerdo nostálgico y poético que en innumerables cartas Nietzsche expresó, en relación a sus extensas caminatas debajo de los arcos de esta ciudad, en la cual el escritor alemán sufrió un colapso mental del que no se recuperaría, el 3 de enero de 1889 en la Piazza Carlo Alberti, elegida también por de Chirico -con cierto dejo de nostalgia y extrañeza- como proscenio para sus pinturas enigmáticas al establecerse en París.⁸⁸ De Chirico consideró que Turín era la urbe “más profunda, la más enigmática, la más inquietante”,⁸⁹ de la cual Nietzsche “fue el primero que sintió la infinita poesía que desprende esta ciudad tranquila y ordenada”,⁹⁰ además al pintor también le era significativo este lugar por haber sido electo como la primera capital tras la unificación italiana, a la par de que fue una metrópoli en que trabajó Evaristo de Chirico.⁹¹

⁸⁴ Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico. El mito moderno*, traducción P. L. Green, (Colonia, Taschen, 2017), p. 18.

⁸⁵ Giorgio de Chirico, “Cuál podría ser la pintura del futuro”, *Manuscritos Paulhan*, p. 232.

⁸⁶ Giorgio de Chirico, “XA” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, reproducido en María Teresa Méndez, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 213.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁸ En sus obras de Chirico también remite a edificaciones de Turín como la Molle Antonelliana, el Palazzo Carignano y los monumentos ecuestres de Carlos Alberto y Emanuele Filiberto.

⁸⁹ Giorgio de Chirico, recogido por Paolo Baldacci en *I temi della metafisica*, (Milán: Mondadori, 1985), reproducido en Méndez, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 109.

⁹⁰ *Ídem.*

⁹¹ Paolo Baldacci, “Il significato di un centenario. Le tre metafisiche di Giorgio de Chirico”, *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardia*, (Ferrara: Fondazione Ferrara Arte, 2015), pp. 25-27.

La novedad de Nietzsche es una extraña y profunda poesía infinitamente misteriosa y solitaria que se funda en la *stimmung* (atmósfera) de la tarde de otoño, cuando el tiempo es claro y las sombras más largas que durante el verano, porque el sol comienza a estar más bajo. Esta sensación extraordinaria es propia de las ciudades italianas [...] Pero la ciudad por excelencia donde aparece este fenómeno excepcional es Turín.⁹²



Giorgio de Chirico, *El enigma de una tarde de otoño*, 1910, óleo sobre lienzo, 45 x 60 cm. Colección particular.



Diana Ringo, *Fachada de la Basílica de Santa Croce*, Florencia, 23 de septiembre de 2013.

A principios de 1910, de Chirico se mudó a Florencia en donde pintó *El enigma de una tarde de otoño*, la primera de sus obras considerada como propiamente "metafísica". En la capital del Renacimiento italiano, de Chirico recordó que tras un malestar físico comenzó a desarrollar una percepción elevada, capaz de develar signos ocultos, producto de visiones a partir de un estado melancólico, en que la memoria se ve explorada y reorganiza de manera enigmática los elementos vistos, particularmente los que provienen de fuentes clásicas, en este caso la fachada de la Basílica de Santa Croce que se muestra sin decorados - como el juego de volúmenes y el contraste entre el mármol de diferentes colores- además de que en vez de puertas, posee cortinas que aparecen ocultar algo, así como la presencia de la estatua del poeta Dante que se muestra extramente decapitada.

En una límpida tarde otoñal estaba sentado en un banco en el centro de la plaza de Santa Croce, en Florencia. Naturalmente, no era la primera vez que veía aquella

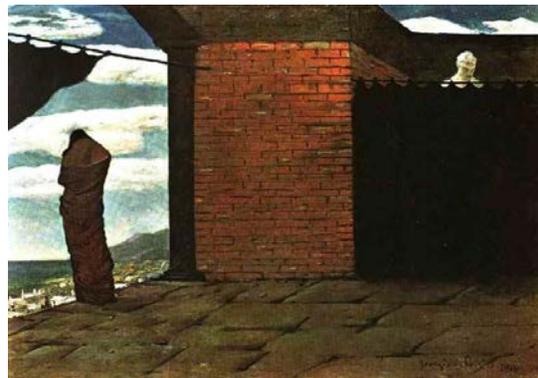
⁹² Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 80-81.

plaza: pero acababa de salir de una larga y dolorosa enfermedad intestinal, y me hallaba como en un estado de mórbida sensibilidad. Todo el mundo que me rodeaba, incluso el mármol de los edificios y de las fuentes, me parecía convaleciente. En el centro de la plaza se alza una estatua de Dante, vestida con una larga túnica, con sus obras pegadas al cuerpo y la cabeza, coronada de laurel, pensativamente reclinada ... El sol otoñal, cálido y fuerte, aclaraba la estatura y la fachada de la iglesia. Tuve entonces la extraña impresión de mirar aquellas cosas por primera vez, y la composición del cuadro se reveló a los ojos de mi mente.⁹³

De Chirico prosiguió con la reinterpretación enigmática de referentes de origen clásico en su siguiente obra, *El enigma del oráculo*, en que vinculó la capacidad de develar una realidad diferente a la figura del artista-vaticinador, poseedor de dones poéticos y filosóficos que lo hacen propenso a ponerse en contacto con estados mentales profundos y misteriosos. De Chirico se enganchó con la figura de Ulises de la épica Homérica, aquel viajero griego empeinado en “volver a sus orígenes”, para lo cual se inspiró en el cuadro de Böcklin en que el héroe de la Odisea aparece sobre unos peñascos en la isla de Ogigia –retenido por Calipso- mirando hacia el mar, nostálgico por regresar a Ítaca.



Arnold Böcklin, *Ulises y Calipso*, 1883, óleo sobre lienzo, 42x61 cm. Colección particular.



Giorgio de Chirico, *El enigma del oráculo*, 1910, óleo sobre tabla, 104×150 cm. Kunstmuseum, Basilea.

De Chirico reinterpretó a esta figura pensativa al colocarla al borde de una construcción meditando sobre los enigmas del mundo que se le aparecen debajo y tras una cortina corrida por el viento,

⁹³ Giorgio de Chirico, “Cuál será la pintura del futuro”, *Manuscritos Paulhan*, reproducido en María Teresa Méndez, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 233.

mientras detrás, desde otra tela oscura, se avizora la cabeza de una estatua marmórea, que como en cuadros sucesivos, de Chirico asoció a la figura del poeta-oráculo.⁹⁴ Con estas obras iniciales de Chirico reafirmó y amalgamó sus orígenes, cual heredero de la tradición mediterránea, como un artista griego de nacimiento, que en Italia expandió su conocimiento, a través de la apropiación de la obra de los maestros germánicos vinculados a los mitos grecolatinos.

El 25 de mayo de 1911 aún desde Florencia, a propósito de una retrospectiva de Andrea del Castagno, Giorgio de Chirico escribió su primera reflexión sobre la importancia del arte renacentista, en que destacó el aire calmado y pensativo que le expresaban las obras toscanas, así como sus sólidas construcciones, de las que destacaba sus arcadas que encuadran misteriosamente vírgenes y mártires; además, por primera vez, de Chirico resaltó la profundidad que encontraba en las composiciones ascéticas de Giotto.⁹⁵

En agosto del mismo año, en el tren que lo llevaba probablemente a París, afectado nuevamente por molestias de un problema gastrointestinal, de Chirico recordó otra de sus primeras revelaciones conectada con un sentimiento de nostalgia ante la estructura de las plazas italianas de las cuales se alejaba,⁹⁶ lo que lo llevó a imaginarse estos espacios totalmente solitarios y extraños, visión que retomaría como escenario de sus próximas pinturas.

En la primavera de 1912, de Chirico llegó a París y además de su autorretrato, expuso en el Salón de Otoño sus dos citadas telas referentes a la representación del tema del enigma, a través de escenarios misteriosos, inmersos en la poesía que había descubierto en Nietzsche y en las que habitan copias de las estatuas que conoció tanto en la Academia de Múnich como en su paso por Florencia. Su obra, que presentaba por primera vez ante un jurado, fue reseñada en la prensa parisina por el mítico crítico Louis Vauxcelles, aquel que nombrara a los fauves y al Cubismo. En una autobiografía escrita en

⁹⁴ La relación entre ambos cuadros la percibí en su reproducción conjunta al final de la citada obra de Olga Sáenz, en la sección de imágenes.

⁹⁵ Giorgio de Chirico, “Una exposición en Florencia de algunas obras de Andrea del Castagno”, *Manuscritos Éluard-Picasso*, traducción y reproducción en María Teresa Méndez en *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, pp. 195-201.

⁹⁶ Giorgio de Chirico, “Agosto de 1911”, *Manuscritos Éluard-Picasso*, María Teresa Méndez en *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 229.

tercera persona, Giorgio de Chirico habría de rememorar este primer encuentro con el ambiente expositivo de París:

El Salón d'Automme es una exposición donde destaca la pintura de vanguardia; el sabor clásico de las telas de De Chirico sorprendió primero e interesó después a los críticos de la capital que interpretaron más o menos inteligentemente esta pintura nueva entre las nuevas.⁹⁷

Al igual que Marc Chagall, de Chirico se enfrentó a una época en que la crítica pictórica consideraba que referencias a la filosofía o a cualquier forma de pensamiento era hacer literatura, del mismo modo que ejecutar obras figurativas era considerado un anacronismo academicista. No obstante, al establecerse en París y presentar sus 'enigmas' en el Salón de Otoño, la pintura de Giorgio de Chirico encontró un extraordinario defensor en la figura del poeta experimental Guillaume Apollinaire, a pesar de que por entonces éste fuera el crítico que apoyaba tanto a cubistas y futuristas, detractores de la tradición en pos de un nuevo arte.

El poeta mostró interés y empatía por la inusual reconstrucción del tiempo que le evocaba la pintura de Giorgio de Chirico, dado el encuentro de temporalidades contradictorias que aparecían en sus cuadros y que mostraban la complejidad del paso de la Historia, ya que en ese momento los textos de Apollinaire se encontraban sumergidos en un ambiente de "melancolía poética", de añoranza por un tiempo pasado, casi imperceptible. En los poemas de Apollinaire como *Le Musicien de Saint-Merry*, *Lien* y *Pleut* hay una especie de melancolía moderna que no logra aceptar la pérdida del pasado, sino que da cuenta que éste se experimenta como un fantasma que se cierne sobre el tiempo actual. Lo acontecido no está ni presente ni ausente, sino que se hace evidente a través de un extrañamiento, metafísico, totalmente ajeno a la concepción de la Historia, que los percibe cual sucesos pasados y conclusos, únicamente verificables a partir de la datación y la narración.⁹⁸

⁹⁷ Giorgio de Chirico, "Autobiografía", *Valori Plastici* (ejemplar monográfico), 1919, reproducido en María Teresa Méndez, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 246.

⁹⁸ Roger Rothman, "Between Böcklin and Picasso: Giorgio de Chirico in Paris 1909-1913", *Southeastern College Art Conference Review*, volumen XV, #1, 2006, pp. 5-7.

En 1913, de Chirico expuso en el Salón de los Independientes, en el Salón de Otoño y en un *vernissage* en casa de Apollinaire, cuadros que el mismo pintor calificó como “un mundo de poesía arquitectónica”;⁹⁹ estas piezas se centraban ya en la imagen de plazas italianas extrañamente solitarias e inundadas por una atmósfera de suspensión del tiempo, flanqueadas por antiguos y largos edificios con portales, con tan sólo la presencia de estatuas que parecen estar por cobrar vida; escenas en las que también comienzan a aparecer locomotoras y chimeneas, que provocan un extrañamiento temporal, y que además de recibir la admiración de Pablo Picasso –que como veremos más adelante comenzaba su propio regreso a la tradición clásica- obtuvieron el que Apollinaire las describiera como “pinturas extrañamente metafísicas”.¹⁰⁰



Giorgio de Chirico, *Ariadna*, 1913, óleo sobre lienzo, 135x180 cm. Metropolitan Museum of Art, NY.

En esa coyuntura de Chirico desarrolló un corpus más amplio de sus ideas estéticas, al redactar de forma consistente una serie de reflexiones sobre el nuevo arte que creaba y el sentido que deseaba imprimirle. Estos argumentos se sitúan entre 1913 y 1914, en que de Chirico redactó desde París, 20 fragmentos de un alto tono poético, en los cuales abordó su intención de renovar el arte que se ejercía en su época, a partir de una recuperación y “una profunda melancolía por el pasado clásico”.¹⁰¹ Estos textos que constituyen los más tempranos fundamentos teóricos de la Pintura Metafísica, fueron resguardados durante varios años por el poeta surrealista Paul Éluard y posteriormente cedidos a

⁹⁹ Giorgio de Chirico, “Autobiografía” reproducido en Méndez, *op. cit.*, p. 246.

¹⁰⁰ Guillaume Apollinaire, *L’Intransigeant*, 30 de octubre de 1913, reproducido en Maurizio Calvesi, *La metafísica esclarecida*, [Madrid: Antonio Machado, 1991], p. 120. Es probable que esta sea la primera mención al tema de la metafísica relacionada con la pintura de Giorgio de Chirico, aunque posteriormente el propio pintor aclarase que su relación con lo metafísico provenía de su lectura de la filosofía alemana, a la cual tampoco fue ajeno Apollinaire, aunque sólo existe una crítica suya sobre el cubismo en que cita a Nietzsche.

¹⁰¹ María Teresa Méndez, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 193.

Pablo Picasso.¹⁰² El primer escrito de compendio fue publicado hasta el 14 de julio de 1925 en la revista *La révolution surréaliste*,¹⁰³ de donde lo retomó el poeta peruano César Moro, para presentarlo en México, 20 años después, en la revista *El hijo pródigo* como parte de una “Pequeña antología de G. De Chirico”.¹⁰⁴

En dichos escritos iniciales, el pintor nacido en Volos comenzó a apuntar las sensaciones de misterio que le producían ciertos objetos, tanto antiguos como modernos, con los que guardaba una estrecha relación, especialmente la arquitectura antigua directa o derivada del clasicismo greco-romano, como la que conoció en su infancia en Grecia cuando su padre trabajaba como ingeniero ferroviario, así como aquellas estructuras que recorrió por su paso por ciudades como Múnich, Turín o Florencia.¹⁰⁵

A lo largo de estos manuscritos, De Chirico apuntó poéticamente el sentido del porqué a ciertos elementos puede desplazárselos de su lógica utilitaria, como portavoces de un sentido más complejo, al insertarlos en insólitas relaciones que justo empezaron a dominar la extraña iconografía de sus obras metafísicas: En estos papeles el maestro italiano constantemente alude a plazas olvidadas y cuadradas sobre las que se alargan enigmáticas sombras y en las que se sitúan estatuas aparentemente inmóviles de miradas tristes, extrañas y eternas, las cuales se muestran flanqueadas por eternos pórticos al sol, que en su parte superior, poseen ventanas que encuadran misteriosamente el paisaje, como la mirada de un ojo; también refiere a elementos que se extienden casi a lo imperceptible, como el sentimiento de nostalgia que producen los horizontes desconocidos que se presienten tras las paredes y los muros, así como la locomotora que silba a lo lejos o la poesía que emana del cielo profundo de las tardes de verano sobre el que se despliega la gran torre, así como la estación en que ondean banderines y enigmas, sin olvidar la chimenea roja que el poeta adora y el reloj del campanario detenido, que marca la hora de la partida y de la melancolía.¹⁰⁶ Estas líricas y herméticas

¹⁰² Los primeros manuscritos de Giorgio de Chirico poseen cinco escritos más que fueron agrupados en otro conjunto que fue confiado al escritor Jean Paulhan, cuando el pintor italiano abandonó París.

¹⁰³ La intención de los surrealistas era confrontar las primeras ideas de Chirico cuando comenzó sus lienzos asociados a la Pintura Metafísica, con su cambio de actitud a partir de 1919.

¹⁰⁴ Jorge de la Luz, “Giorgio de Chirico universos de sueño y canícula mitológica”, *Casa del tiempo*, septiembre de 2004, p. 72.

¹⁰⁵ Ello permite dilucidar que su concepción de lo clásico no se limita a la antigüedad griega o su persistencia en el mundo romano, sino que también se incluye a las creaciones renacentistas, así como a las recreaciones neoclásicas, particularmente las alemanas e incluso llega a señalarse asimismo como un pintor clásico.

¹⁰⁶ Giorgio de Chirico, *Manuscritos Éluard-Picasso* y *Manuscritos Paulhan*, reproducidos en Méndez, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, pp. 201-234. Muchos de los símbolos utilizados por

descripciones, le sirvieron a de Chirico para descalificar al arte figurativo que sólo pretendía producir una vaga impresión de lo visible, mas era incapaz de

darme nunca la sensación de algo nuevo, de algo que antes *yo no conocía*. En cambio, la fiel reproducción de las sensaciones extrañas que puede sentir un hombre, pueden siempre procurar a una persona sensible e inteligente *nuevas alegrías*.¹⁰⁷

En esta búsqueda por lograr representaciones inéditas, para el pintor italiano era necesaria una gran sensibilidad y la capacidad de representar -resimbolizar- todo lo existente precisamente como un enigma, no sólo las grandes interrogantes ontológicas, sino especialmente, lograr que los objetos más comunes aparecieran como algo completamente nuevo y desconocido,¹⁰⁸ de hecho de Chirico alentaba a “verlo todo, incluso al hombre, en cualidad de *cosa*.”¹⁰⁹

Para ello, de Chirico consideraba importante, como he señalado, que el pensamiento se despojara de toda lógica y sentido común, “de tal forma que todas las cosas se muestren ante él con un nuevo aspecto, como iluminadas por primera vez”.¹¹⁰ Había que despojar a los objetos de cualquier idea, pensamiento, influencia, “vivir en el mundo como en un inmenso museo de extrañezas”.¹¹¹

Para tal distanciamiento de las apariencias habituales, de Chirico opuso su trabajo al del impresionismo y a cualquier otro intento de imitar lo visible sólo mediante una técnica, en tanto que “el cuadro no será una reproducción fiel”,¹¹² sino que debe constituirse como un constructo “más sólido y más espiritual”,¹¹³ cuya intención sea la revelación de algo inusitado, por lo que “debe ser

de Chirico, además de aludir a sus propias experiencias personales, también se encuentran en la poesía de Giacomo Leopardi.

¹⁰⁷ Giorgio de Chirico, “I” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, p. 201-202.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 233.

¹⁰⁹ Giorgio de Chirico, “Cuál será la pintura del futuro”, *Manuscritos Paulhan*, p. 232.

¹¹⁰ Giorgio de Chirico, “XI. El sentimiento de la prehistoria” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, p. 219.

¹¹¹ Giorgio de Chirico, “XA” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, pp. 214.

¹¹² Giorgio de Chirico, “II” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, p. 203.

¹¹³ Giorgio de Chirico, “XI. El sentimiento de la prehistoria” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, p. 222.

siempre el reflejo de una sensación profunda, y que profunda quiere decir extraño y que extraño quiere decir poco común o completamente desconocido”.¹¹⁴

En el planteamiento de un arte más allá de lo evidente, para de Chirico era importante que éste no perdiera su carácter y consistencia realista, habría de asemejarse tanto a la belleza como a la solidez de las construcciones que aparecen en la pintura del Renacimiento florentino, cuyo aire calmado y reflexivo,¹¹⁵ consideraba que producían “la impresión de algo inmutable”.¹¹⁶ Para el maestro italiano esa búsqueda de lo eterno-misterioso, no debía partir de la contemplación de la naturaleza, sino de las profundidades recónditas del ser, en donde surgen “las formas de la eternidad y el infinito: ese sentimiento revelador que guio a los artistas griegos; es el mismo sentimiento que creó la arquitectura romana [...] que representan lo más profundo que hay en el arte.”¹¹⁷

En este remitir al proceder de los clásicos, de Chirico estableció ciertas objeciones, por ejemplo “ver en los griegos un espíritu de optimismo en lo que respecta a la vida es una grave falta que han cometido siempre los pensadores”¹¹⁸ de todas las épocas; para el pintor italiano el arte no tenía como función alcanzar o proponer utopías como el paraíso o la felicidad eterna, sino que hace optar por una postura pesimista - como Schopenhauer- en que a través de la obra, “la idea de si la vida es o no buena, será para él la última idea, pues conforme la vida se hace profunda, cesa de ser buena o mala”,¹¹⁹ se aleja de las necesidades puramente humanas y las creaciones alcanzan un valor de grandeza y eternidad, mientras el artista “podrá convertirse en poeta”¹²⁰ capaz de intuir que “hay más enigmas en la sombra de un hombre que camina bajo el sol, que en todas las religiones”.¹²¹

¹¹⁴ Giorgio de Chirico, “II” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, pp. 202-203.

¹¹⁵ Giorgio de Chirico, “Una exposición en Florencia de algunas obras de Andrea del Castagno”, *Manuscritos Éluard-Picasso*, p. 195.

¹¹⁶ Giorgio de Chirico, “II” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, p. 203.

¹¹⁷ Giorgio de Chirico, “VIII” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, pp. 210-211. Como bien me ha señalado Oscar Flores, esta evocación de la majestuosidad y sensación de eternidad del arte clásico, parece que tuviese como antecedentes la lectura de los teóricos del neoclasicismo como Lessing o Winckelmann, a los cuales de Chirico pudo tener acceso en Múnich, sin embargo, a lo largo de los estudios acerca del pintor italiano no se ha señalado este posible impacto, que valdría la pena profundizar.

¹¹⁸ Giorgio de Chirico, “III” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, p. 204.

¹¹⁹ *Ídem*.

¹²⁰ Giorgio de Chirico, “III” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, p. 205.

¹²¹ Giorgio de Chirico, “IV” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, p. 205.

En su intención de revelar una sensación de extrañamiento y profundidad ante lo conocido, de Chirico estableció que su obra frente a lo cotidiano tan sólo “se le parecerá vagamente como el rostro de una persona que vemos en sueños y la misma persona *en la realidad*”.¹²² Aunque este vínculo con lo onírico fue leído por los surrealistas –que accedieron a estos manuscritos- como parte de su programa artístico, en realidad de Chirico para entonces, sólo estableció una comparación que indujera la idea de que para lograr una obra de carácter trascendental que “sobrepase completamente los límites de lo humano: el sentido común y la lógica debían estar ausentes. Así se aproximará al sueño y también a la lógica infantil”.¹²³

Si bien en estos años juveniles, de Chirico consideró que el sueño tenía cierta conexión con lo metafísico, también afirmó que sólo el fenómeno de la revelación, que nos sobreviene en algunos momentos durante la vigilia, daba acceso a una pintura en que la visión de elementos comunes como un edificio, una calle o una plaza pública, eran representados y dispuestos de una forma muy extraña, que logran despertar en nosotros sensaciones desconocidas,¹²⁴ justo como sus primeros dos cuadros nacidos de visiones reveladoras:

Todo lo que ha saciado hasta el presente a los pintores, nos parece un juego de niños; por eso *nosotros* lanzamos nuestras miradas tras las paredes y buscamos *algo nuevo*. ¿Es un sueño, una visión? En otros tiempos a los artistas les encantaba soñar: su alma se edulcoraba se adormecía con el claro de luna, con el llanto de una flauta, junto a una mujer de pecho perfumado. Ahora ya *no queda nada* de todo esto. Nuestros espíritus se ven asediados, sin embargo, por visiones que están clavadas en bases eternas.¹²⁵

Al interior de estos textos fue la primera ocasión en que de Chirico hizo referencia al adjetivo metafísico para remitir justo a una obra de composición estable y de atmósfera tranquila, silenciosa, pero llena de misterios al estar forjada por un montaje de elementos de diversas épocas, “lo que

¹²² *Ibid.*, p. 203.

¹²³ Giorgio de Chirico, “VIII” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, pp. 209-210.

¹²⁴ Giorgio de Chirico, “V” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, p. 206.

¹²⁵ Giorgio de Chirico, “XI. El sentimiento de la prehistoria” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, p. 223.

constituirá el verdadero valor de una obra de arte semejante [...] pues ante todo éste será algo nuevo que el artista habrá hecho surgir de la nada.¹²⁶

Para cuando de Chirico se estableció en la capital francesa y maduraban sus ideas estéticas, corresponde a la época en que Apollinaire, tras ser acusado del robo de la *Mona Lisa*, fundó la revista *Les Soirées de Paris*, desde la cual publicó sus disertaciones sobre literatura y pintura. Si bien fue en las páginas del diario *L'intransigeant* en las que Apollinaire le dedicó una primera reseña a de Chirico, en que lo calificó como un joven pintor cerebral que no guardaba relación con los demás artistas,¹²⁷ fue gracias a *Les Soirées* que se dio la primera relación entre la Pintura Metafísica y el arte moderno mexicano, a partir de Andrea de Chirico, mejor conocido por entonces como Alberto Savinio,¹²⁸ quien estrechó amistad con el artista mexicano Marius de Zayas, al participar ambos del grupo de intelectuales cercanos a la publicación de Apollinaire.

La situación con de Zayas es que no se le suele incluir como parte fundamental del desarrollo del arte moderno mexicano por su condición de exiliado, pese a que por su intervención la obra de Diego Rivera se introdujo al mercado neoyorquino y fue expuesta por primera vez en esta ciudad junto a otros pintores claves del arte moderno europeo como Picasso y Cézanne. A inicios del siglo XX por problemas políticos, Marius de Zayas hubo de emigrar con su familia a Nueva York y a partir de 1907 se asoció con Alfred Stieglitz y su famosa galería *291*, para la cual fungió como curador de exposiciones de Picasso en 1911, así como la primera de arte africano en Estados Unidos en 1914. De Zayas viajó en 1913 a la capital francesa para justo investigar los experimentos del arte moderno desarrollados en Europa.¹²⁹ Gracias a la intervención de Francis Picabia, quien había estado en Nueva York para presenciar el *Armory Show*, fue que De Zayas pudo conocer a Guillaume Apollinaire y al grupo de artistas y literatos asociados a la revista *Les Soirées de Paris*, entre ellos Alberto Savinio, quien desde 1910 se encontraba en la “ciudad de la Luz”.

¹²⁶ Giorgio de Chirico, “VI” (textos teóricos), *Manuscritos Éluard-Picasso*, p. 207.

¹²⁷ Guillaume Apollinaire, “La Vie artistique: G. de Chirico-Pierre Brune”, *L'intransigeant*, 9 de octubre de 1913.

¹²⁸ A partir de 1914 comenzó a utilizar este pseudónimo.

¹²⁹ Antonio Saborit, “Cronología”, *Biblioteca de México* #39 (Marius de Zayas. *Un destierro moderno*), mayo-junio 1997, p. 14 y Antonio Saborit, *Una visita a Marius de Zayas*, [México: Instituto Veracruzano de Cultura, 2004].

En su columna del *Paris-Journal*, Apollinaire destacó el talento para las caricaturas de Marius de Zayas, que posteriormente publicó en *Les Soirées de Paris*;¹³⁰ por su parte, Alberto Savinio en abril de 1914, realizó un poema-dramático para un ballet de ópera titulado *Les Chants de la mi-mort*, además de que en mayo presentó un concierto para piano en la sede de la revista *Les Soirées de Paris*; la música de Savinio se guiaba por disonancias desequilibradas en que aparecían fragmentos de motivos musicales populares, un tanto como la pintura de su hermano, un juego de tensión entre modernidad y tradición.

El libreto de Savinio para *Les Chants de la mi-mort* posee tres escenas centrales que fueron publicadas en el número de julio-agosto de *Les Soirées de Paris*. Uno de los personajes principales, “el hombre calvo”, parece claramente influido por la figura sin ojos, sin nariz y sin orejas del texto *Le Musicien de Saint-Merry* de Apollinaire, ya que Savinio describió a su protagonista como un hombre sin voz, sin ojos y sin rostro, que antecede a las figuras híbridas que comenzó a pintar una década después. De hecho, algunos de los versos de Savinio parecen tomados textualmente del poema de Apollinaire.¹³¹

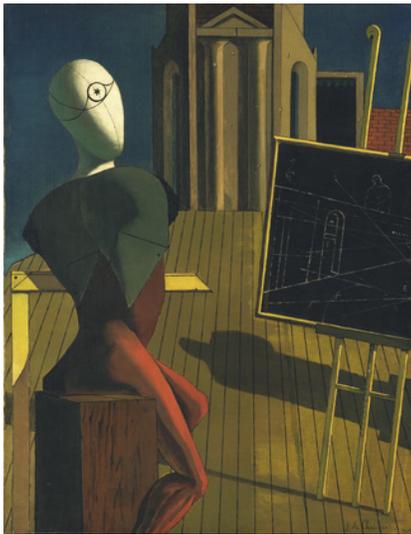


Giorgio de Chirico, *Retrato de Guillaume Apollinaire*, 1914, óleo sobre lienzo, 81.5x65 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, París.

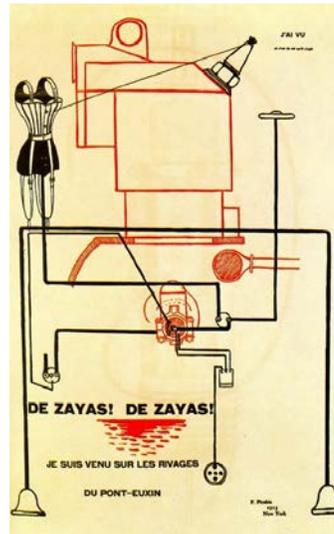
¹³⁰ Xavier Moysén, “Marius de Zayas en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, #53, 1983, p. 128.

¹³¹ Willard Bohn, *Apollinaire and the faceless man. The Creation and Evolution of a Modern Motif*, (New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1991), p. 89.

Es probable que el personaje del poema de Apollinaire también fuera aludido por de Chirico en la efigie marmórea con escasa cabellera y gafas oscuras que aparece en el retrato crítico que pintó de Apollinaire. En 1914, Giorgio de Chirico obsequió el retrato al literato, quién a su vez le dedicó el texto *Océan de Terre*. Apollinaire llamó a esta imagen el hombre-blanco (de tiro), pues de Chirico representó en el fondo, una sombra de perfil con un círculo en la cabeza, cual objetivo de un proyectil. De hecho, posteriormente esta imagen fue considerada como una premonición, ya que la marca en la cabeza correspondió al sitio de la lesión que Apollinaire sufrió en el cráneo durante la Gran Guerra por una herida de metralla en 1916¹³² y por la cual terminó por usar un disco de cuero protector, hasta su temprana muerte en 1918, deceso que de Chirico lamentó profundamente al extinguirse la vida del primer crítico que comprendió la profundidad de su pintura, “el amigo poeta que me defendió en tierra extranjera y que no volveré a ver más.”¹³³



Giorgio de Chirico, *El vaticinador*, 1915, óleo sobre lienzo, 89.6x70.1 cm. MoMA.



Francis Picabia, *J'ai vu et c'est de toi qu'il s'agit, De Zayas! De Zayas!*, revista 291, #5-6, julio-agosto 1915.

Es en este contexto de esculturas con elementos modernos, que de Chirico comenzó a sustituir a las figuras de estatuas de poetas y dioses cual seres clarividentes, por maniquíes como figuras antropomorfas, a medio camino entre una estatua y un hombre, pero carentes de los prejuicios

¹³² “Apollinaire, representado como una diana de tiro al blanco, que, por lo que parece, profetizó la herida que Apollinaire recibió en la cabeza en la guerra de 1914-1918” (de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 90). En un curso monográfico sobre de Chirico, la Dra. Olga Sáenz señaló que el perfil remite al padre de De Chirico, mientras que Maurizio Calvesi sugiere que la estatua del primer plano podría ser un retrato de Savinio.

¹³³ Giorgio de Chirico, “Guillaume Apollinaire” en *Ars Nova*, aó 3, #2, diciembre 1918, traducción de Bernardo Moreno, reproducido en Maurizio Calvesi, *Giorgio de Chirico*, (México: Planeta, 1999), p. 31. Quince años después de la muerte de Apollinaire se publicaron sus *Caligramas* con 66 litografías de De Chirico.

humanos y por tanto entes capaces de la revelación de una realidad superior, metafísica. La aparición de los maniqués hacia 1915 en las pinturas de Giorgio de Chirico, coincidió con la incorporación de uno de ellos por parte de Francis Picabia en su retrato mecanizado de Marius de Zayas, como parte de su serie de extrañas representaciones instrumentales.¹³⁴

La obra de Apollinaire también abrió la oportunidad de estrechar las relaciones entre Savinio, de Zayas, Picabia y el poeta francés, a partir de un esfuerzo colectivo por organizar una dramatización "pantomima" basada en *Le Musicien de Saint-Merry*, titulada *¿A qué hora saldrá un tren de París?*, la cual contaría con música de Alberto Savinio, mientras que los sets y la puesta en escena estarían a cargo de Francis Picabia y Marius de Zayas. Sin embargo, esta adaptación que se pretendía presentar en Estados Unidos en 1915, bajo el auspicio de Alfred Stieglitz y la galería 291, inicialmente en Nueva York y probablemente en otras ciudades norteamericanas, quedó incompleta y no fue posible de realizarse ante la declaración de la Gran Guerra.¹³⁵ No obstante, Alberto Savinio publicó en el periódico italiano *La Voce*, un recuerdo de uno de los encuentros entre los artistas en el apartamento de Apollinaire en el boulevard de St. Germain, para la organización de dicha pantomima. Savinio rememoró el espacio inundado de calor, que provocó que de Zayas comentara sobre una estancia que tuvo en La Habana, en tanto que Picabia sudaba abundantemente del pecho, mientras el grupo planeaba las escenas de la pieza teatral que proyectaban presentar:

Ni siquiera estábamos de acuerdo con la imagen del protagonista: ¿Si hacerlo aparecer con la cara llena de estopa con una costura que le bajara desde el occipucio hasta la mandíbula como una gran vena o bien llenarlo de un racimo de bombillas flotantes? Una opinión quedó pendiente por imposible: de Zayas que balbuceaba el francés, como yo el idioma de los mayas, decía que el personaje debía carecer de 32 dientes, por su parte, Picabia decía que debía tener un defecto que lo condenaba a no poder comunicar su ancestral revancha que había florecido en Xochicalco, la casa de las flores, así como en la Isla de Francia. Apollinaire, crónicamente asmático se mantuvo casi afónico por los más de 36 grados

¹³⁴ Maria Grazia Messina, "Parigi e Zurigo, 1915-1918: un osservatorio su de Chirico", *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardia*, (Ferrara: Fondazione Ferrara Arte, 2015), p. 40.

¹³⁵ Willard Bohn, *Apollinaire and the faceless man*, pp. 41, 47.

centígrados. Por lo tanto, colocó un paquete de borradores sobre la mesa y nos enseñó como proyectaba la vida del personaje Croniamantal.¹³⁶

También de Zayas, a través de Apollinaire y Savinio conoció al marchante de la obra de De Chirico, Paul Guillaume, con quien el pintor italiano había firmado su primer contrato de exclusividad en noviembre de 1913. Guillaume le prestó a de Zayas parte de su colección de arte africano para presentar en la 291 la exposición *Statuary in Wood by African Savages*. Es probable que, gracias a este contacto, de Zayas fuera el primer artista mexicano en observar en la galería de Guillaume un cuadro de Giorgio de Chirico;¹³⁷ de hecho, Marius de Zayas tenía planeada una exposición del trabajo del pintor italiano a la par de la de arte africano.

En los archivos de Alfred Stieglitz hay constancia de que en noviembre de 1914 se enviaron a Nueva York cinco pinturas de Giorgio de Chirico, que al final no se exhibieron en una muestra particular del italiano, a pesar de que en el mismo mes se abrió la exhibición de las obras del continente negro.¹³⁸ No obstante, en el libro de Marius de Zayas, *How, When, and Why Modern Art Came to New York* que editó Francis Naumann, se reprodujo una imagen del retrato de Paul Guillaume pintado por de Chirico en 1915, dentro del apartado de las exhibiciones de arte africano que curó Marius de Zayas, en tanto que allí se señala que dicha pintura fue exhibida en la *Modern Gallery* en 1916 para dar cuenta del marchante que había coleccionado y prestado las obras “negras”,¹³⁹ por ende, fue en el local que fundó el mexicano Marius de Zayas, tras dejar de laborar con Stieglitz, quien consideró este

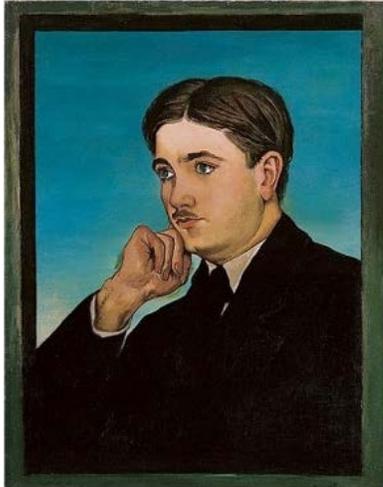
¹³⁶ Alberto Savinio, “Il poeta assassinato”, *La Voce*, 31 de diciembre de 1916.

¹³⁷ Es probable que el interés de De Zayas por de Chirico fuera similar al de Apollinaire por la conjunción en los cuadros del italiano de elementos modernos con antiguos, pues si bien de Zayas era un caricaturista y un galerista interesado en los movimientos de vanguardia, también guardó especial inclinación por el arte antiguo, como lo atestigua su donación de esculturas griegas, romanas, egipcias y sumerias al Museo del Prado en 1944. No obstante, para el momento en que viajó a París, de Zayas no mostraba gran inclinación por el arte de las viejas civilizaciones, particularmente por su adhesión a los postulados del dadaísmo, como lo dejan ver las palabras utilizadas en una presentación de Picabia: “Nada más absurdo que porque así esculpió Fidias, así se debe esculpir hoy [...] Cada época tiene sus artistas y debe tener su arte”. A ello hay que sumar que de Zayas comenzó a reunir su colección de piezas antiguas en la década de los años 20, pero con mayor firmeza a partir de los 30, en que junto a su esposa Virginia Randolph, interesada por partituras españolas añejas, acrecentó su acopio de esculturas (Stephan F. Schröder, “Marius de Zayas, el donante reencontrado”, *Boletín del Museo del Prado*, tomo 22, 2004, pp. 1-20). Agradezco al Dr. Oscar Flores por orientarme en este aspecto de la vida de Marius de Zayas.

¹³⁸ Maria Grazia Messina, “Parigi e Zurigo, 1915-1918: un osservatorio su de Chirico”, p. 40.

¹³⁹ Jennifer Landes, “Giorgio de Chirico and the American Critics, 1920-1940”, *Giorgio de Chirico and America*, (New York: Hunter College, 1996), pp. 35, 43.

lugar como un rival de la *291*, en donde se presentó por primera vez en América una pieza de Giorgio de Chirico, bajo la curaduría y organización de un mexicano.



Giorgio de Chirico, *Retrato de Paul Guillaume*, 1915, óleo sobre lienzo, Musée de Grenoble.

AFRICAN NEGRO ART

65 Installation view, exhibition of African Negro Art at the Photo-Secession Gallery, 1914. Page 58.

Exhibited at the Photo-Secession, 1914 (all works lent to this exhibition by Paul Guillaume)

- 66 [Unidentified.] Page 58.
- 67 Baule figure. Page 60.
- 68 Baule figure. Page 60.
- 69 Baule figure. Page 60.
- 70 Baule (?) figure. Page 60.
- 71 Baule mask. Page 60.
- 72 Kota reliquary. Page 65.

Exhibited at the Modern Gallery, 1916

- 73 [Unidentified.] Page 65.
- 74 Senfo Mask. Page 65.
- 75 Bambara figure. Page 65.
- 76 Bambara figure. Page 65.
- 77 Baule or Guro mask. Page 69.
- 78 [Unidentified.] Page 69.
- 79 Baule mask. Page 69.

80 Giorgio de Chirico, *Portrait of Paul Guillaume*. Grenoble Art Museum, gift of Dr. Albert Barnes. Page 69.

Marius de Zayas, *How, When, and Why Modern Art Came to New York*, p. 249.

Por otra parte, tanto Savinio como de Zayas participaron de revistas asiduas al movimiento Dadá. Savinio, junto a Filippo de Pisis, otro de los artistas cercanos a la Pintura Metafísica, aparecieron como editores del primer número de la revista dadaísta *Avanscoperta*, publicada en Roma a partir del 26 de noviembre de 1916, en la cual fueron publicados algunos poemas de Giorgio de Chirico; además Savinio también colaboró para los números 2 y 4 de la revista americana *291*, editada entre otros personajes, precisamente por Marius de Zayas; esta publicación se concibió inicialmente para atraer la atención hacia la galería del mismo nombre, dirigida por Stieglitz. Las colaboraciones de Savinio para *291* estuvieron encaminadas hacia la música, primero una partitura para piano de la pieza *Bellovées fatales* y posteriormente un ensayo sobre música moderna.¹⁴⁰

En 1915, Giorgio de Chirico, a través de Savinio, le envió un dibujo a de Zayas para su publicación en *291*,¹⁴¹ aunque con el fracaso de la revista que no atrajo a un público amplio y dejó de publicarse después de sólo doce números, se truncó la relación entre los italianos y el mexicano. Por ello fue una

¹⁴⁰ Como otras revistas de vanguardia *291* presentaba artículos de diversas modalidades artísticas, lo cual también hace necesario recordar que Marius de Zayas además de editor, artista plástico y crítico de arte, se desarrolló como productor de cine y música.

¹⁴¹ Jole de Sana, "Nota Biográfica", *Giorgio de Chirico. Il mistero laico*, (Milán, Abscondita, 2007), p. 82.

generación más joven de artistas mexicanos, tras concluida la Gran Guerra, quien nuevamente entabló una relación con la Pintura Metafísica y particularmente, con Alberto Savinio, como analizaremos en el siguiente capítulo.

Un testimonio de la ruptura con el grupo dadaísta es posible de encontrarlo en una carta que Giorgio de Chirico le envió a su marchante Paul Guillaume, a quien le había solicitado la revista *291*, seguramente para constatar la publicación de su dibujo. Ya estando en Ferrara, de Chirico recibió el ejemplar de julio-agosto de 1915, ilustrado con cinco dibujos de Francis Picabia, al cual de Chirico acusó de plagio, por sus retratos de seres mecanizados, en una carta que envió a Guillaume el 16 de septiembre, pidiendo además que lo pusiera en comunicación con “de Zayas, el americano”: “Recibí el 291. ¿Cuántas tonterías, verdad? ¿Has notado la influencia de mis pinturas en los nuevos diseños de Picabia? Es mezquino”.¹⁴² No obstante, de Chirico para entonces debía de conocer tanto los extraños retratos elaborados por de Zayas y quizá también los diseños mecánicos de Marcel Duchamp, los cuales sin duda antecedieron e impactaron el trabajo de Picabia.

A pesar de esta situación, es de sumo interés recuperar las relaciones de Giorgio de Chirico con el movimiento dadaísta, las cuales se dieron principalmente por mediación de Savinio y Guillaume, para así poder entender el carácter innovador con que fue recibida la obra del creador italiano durante el periodo de la Gran Guerra, a pesar de sus nexos con el clasicismo; a Paul Guillaume le interesó la exhibición de piezas africanas fuera del contexto etnográfico para poder centrarse en su valor espiritual y artístico, motivo similar a su interés por el trabajo de Giorgio de Chirico, quien como se ha mencionado descontextualizaba los objetos, para en su soledad ontológica, verlos en su dimensión metafísica. Por ende, destaca la especial recuperación de imágenes y procedimientos del mundo clásico que de Chirico hizo, particularmente a partir de su regreso a Italia y su establecimiento en Ferrara, ya que esta ciudad -cuya traza urbanística se remonta al Renacimiento- aparece claramente como el escenario de sus pinturas de 1916 a 1919, tanto por la presencia de la fachada del castillo Estense, como de otros elementos asociados a la antigüedad de esta urbe, que comenzaron a aparecer

¹⁴² Carta de Giorgio de Chirico a Paul Guillaume, 16 de septiembre de 1915, reproducida en Maria Grazia Messina, “Parigi e Zurigo, 1915-1918: un osservatorio su de Chirico”, *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardie*, p. 39.

en extrañas e inquietantes relaciones con acumulaciones de dulces, confitería judía y formas geométricas irregulares.¹⁴³

Este aparente sinsentido de la obra de Giorgio de Chirico, le pareció afin a su proyecto al grupo dadaísta, que por entonces participaba de su propio cuestionamiento de las convenciones artísticas, por lo que a finales de mayo de 1916, Tristan Tzara le envió a de Chirico en Ferrara, una invitación para participar en la revista *Dada*, acompañado de un álbum del *Cabaret Voltaire*, el cual no le disgustó a de Chirico.¹⁴⁴ Para mayo de 1917, el trabajo de Giorgio de Chirico estuvo presente en una exposición de artes gráficas en Zúrich, con un dibujo que envió y regalo en gratitud a Tzara, el cual expresó su admiración por de Chirico en un escrito publicado en enero de 1917, *De l'art de quelques peintres à l'occasion de la 1ère exposition Dada-Zurich*, en el que curiosamente, en su entendimiento de la obra del italiano, lo postuló como quien lideraba la abstracción en arte.¹⁴⁵



Giorgio de Chirico, *El mal genio de un Rey*, 1914-15, óleo sobre lienzo, 61x50.2 cm. MoMA, Nueva York.

Dicha consideración o confusión de Tzara al interpretar el trabajo del italiano, es más clara de entender al dar cuenta que en el segundo número de la revista *Dada*, de diciembre de 1917, el poeta rumano publicó *El mal genio de un Rey*,¹⁴⁶ obra prototípica del periodo ferrarense de Giorgio de

¹⁴³ Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 54.

¹⁴⁴ Así se lo mencionó a Giovanni Papini en carta enviada el 9 de julio de 1916.

¹⁴⁵ Maria Grazia Messina, "Parigi e Zurigo, 1915-1918: un osservatorio su de Chirico", *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardia*, p. 42-45.

¹⁴⁶ Jole de Sana, "Nota Biográfica", p. 83.

Chirico, justo por la utilización de una arquitectura que evoca a un edificio antiguo, junto a la acumulación de objetos sin aparente relación y de formas extrañas, en que además la perspectiva se alza de forma inexplicable y poco verista, con lo que se enrarece aún más el entendimiento de la imagen. Tzara decidió publicar la reproducción de dicho cuadro, junto a una selección de “poemas negros” que él tradujo y que se destacan por ser una sucesión de palabras que evocan imágenes u objetos sin aparente relación, semejantes a las conexiones enigmáticas en los cuadros de De Chirico.

Tzara al igual que Guillaume, no destacó el sentido figurativo y clásico que ponía en renovación la obra del maestro italiano, sino que enfocó su interés en el sentido prelógico y misterioso que le expresaron las concatenaciones de elementos en los cuadros de Giorgio de Chirico. Para 1918, Paul Guillaume presentó en el Teatro *Vieux Colombier* de París obras de De Chirico con ocasión de la manifestación dada, *Art et Liberté*, además de que, en 1922, la galería de Guillaume exhibió 55 obras de Giorgio de Chirico con la presentación de André Breton, quien aún mantenía relaciones con los dadaístas, especialmente con Tzara, lo que sin duda también permitió el acercamiento y admiración hacia de Chirico por parte del naciente grupo surrealista.

A pesar de que la interpretación de Tzara y Guillaume se distanciara del sentido con que de Chirico describiera su propia obra tanto en sus primeros manuscritos, como en las páginas de *Valori Plastici*, la relación con el movimiento dadaísta se mantuvo también a través de Alberto Savinio, pero con otro matiz. Savinio durante todo el año de 1916 permaneció en contacto epistolar con Tzara, a quien le envió a Zúrich sus escritos, así como fotografías de la obra de Giorgio de Chirico para que fuesen publicados. Pese a que el proyecto Dadá de Tzara no terminaba por convencer a Savinio, el veía oportuno mantener esta relación, pues intuía que “ese hombre sin embargo, era como un agregado necesario. A distancia no se gana nada. Un día sin embargo, quizá sea útil para algo.”¹⁴⁷

Ahora bien, la historiografía ha terminado por distanciar aún más los procesos entre la Pintura Metafísica y el Dadaísmo, al agrupar a uno como parte de los procesos del retorno al orden y al otro como una especie de némesis, al considerarlo como el prototipo de los movimientos de vanguardia totalmente opuestos a la tradición; no obstante, estudios contemporáneos como el de Adriano

¹⁴⁷ Carta de Alberto Savinio a Ardengo Soffici del 18 de septiembre de 1915.

Altamira para la Fundación de Chirico, han intentado vincular el trabajo del maestro italiano con el de Marcel Duchamp, al considerar que ambos poseen cierta similitud, por la extrapolación que realizaban de objetos de su contexto original para posteriormente insertarlos en un proceso artístico conceptual en que adquirirían un significado completamente nuevo.¹⁴⁸ Si bien nos puede parecer forzada e incluso extravagante la comparación del trabajo de De Chirico con el de Duchamp, es necesario reconocer que el método de utilizar objetos fuera de su contexto original, con diversas variantes, fue adoptado por distintos pintores entre los años de 1912 a 1914, especialmente, por los cubistas que emularon a Picasso en el uso del collage, como trataremos en las siguientes páginas, que les permitía manipular el significado de los objetos dentro del universo creado en el cuadro, a partir de la yuxtaposición de diversas formas, incluida la reinserción de imágenes realistas, pero de forma insólita, es decir, un juego entre abstracción y realismo, que como también veremos en el caso de Diego Rivera, fue parte de su tránsito del cubismo hacia una figuración más ortodoxa.

Cuando de Chirico decidió, a partir de los años 20, darle mayor énfasis a los elementos clásicos en sus obras, momento que como se mencionó fue considerado como una traición para los surrealistas, curiosamente Marcel Duchamp, fue uno de los pocos que entendió que el retorno a fuentes pretéritas por parte del italiano no dejaba de ser la visión de un artista plenamente moderno, que alentaba la libertad creativa, tanto frente a los postulados clásicos, como ante los de la vanguardia; para Duchamp dicha postura de Giorgio de Chirico, con el tiempo se habría de comprender, justo como hicieran, décadas después, los mencionados apropiacionistas de los años 80, que revaloraron las reinterpretaciones que de Chirico hiciese de su propio trabajo artístico.

Hacia 1926, de Chirico abandonó su concepción metafísica y se volvió hacia una pincelada menos disciplinada. Sus admiradores no pudieron seguirle y decidieron que el de Chirico de la segunda *maniera* había perdido la llama del primero. Pero la posteridad tendrá algo que decir¹⁴⁹

Cuando en 1945, Giorgio de Chirico publicó la primera parte de sus memorias, utilizó mucha tinta para rememorar su distanciamiento del arte de vanguardia, en especial, su relación con el ambiente

¹⁴⁸ Adriano Altamira, “de Chirico e Duchamp”, *Metafisica*, #5-6, 2006, pp. 80-82.

¹⁴⁹ Marcel Duchamp citado en Giorgio de Chirico, *De Chirico: néo-baroque*, (París: Artcurial, 1985), p. 14.

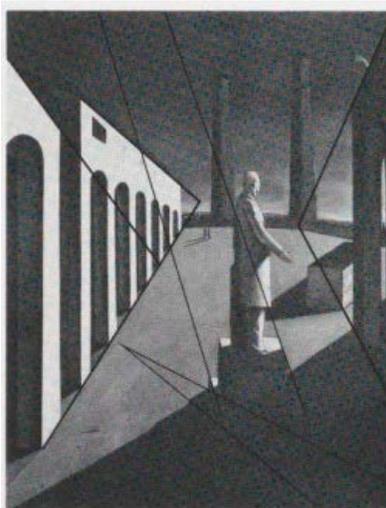
parisino, al que llegó a considerar como la capital del esnobismo internacional.¹⁵⁰ No obstante, el nacido en Volos desarrolló una de las repuestas, que me resisto a la tentación de llamar vanguardista, por la distancia que quiso marcar el propio de Chirico, por lo que me referiré a ella como plenamente moderna: el retomar y recodificar elementos de la tradición figurativa, pero con un nuevo lenguaje pictórico, donde el montaje de lo inesperado permite ver otro ángulo de las cosas, lo que denominó como su carácter metafísico. Por ende, es importante reconocer estos mecanismos como parte del desarrollo del arte moderno y no tan alejado de las propuestas que le fueron coetáneas.

De Chirico, por ejemplo, reintrodujo el dispositivo perspectivista que la mayor parte de los movimientos vanguardistas habían intentado minar, con lo que reinscribió la sensación de realidad (tridimensional) en la superficie pictórica, empero, la extrañeza entre los elementos dispuestos, da cuenta de que no pretendió recuperar los lazos entre lo visible y su representación. Mientras en el Renacimiento la perspectiva fue utilizada como un instrumento para aprehender lo “real”, a través de recrear la sensación de lo tridimensional, de Chirico en cambio, la utilizó para romper su sentido lógico, al realzarla y extenderla de forma inverosímil, a través de edificios que se expanden hacia el infinito, a partir del uso exagerado de perspectivas aceleradas,¹⁵¹ conformando así, un espacio que no guarda una relación verista con los objetos emplazados, sino que la perspectiva que se extiende de forma extraordinaria sirve de metáfora para indicar la existencia de algo más profundo, una forma simbólica para referir a la memoria que es capaz de emplazar en el mismo espacio tanto pasado como

¹⁵⁰ Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 247.

¹⁵¹ “Perspectiva acelerada, se utiliza en representaciones teatrales para simular una gran profundidad recurriendo a dos planos uno vertical al fondo y otro inclinado entre el piso del escenario y el fondo. El plano inclinado permite que los actores puedan desplazarse por él y dar la impresión de que se alejan” (Antonio Castilla, “perspectiva acelerada”. Dirección URL: <http://trazoide.com/perspectiva-acelerada/>) El término fue acuñado en Italia para hacer precisamente referencia “a los escenarios que combinaran la profundidad real, pero necesariamente escasa del escenario con la ilusión de un espacio amplio. Desde la segunda década del siglo XVI, algunos artistas pioneros como Baldassare Peruzzi (inspirándose quizá en Leonardo) habían ideado varios sistemas de perspectiva ‘acelerada’ que operaba con una serie de elementos laterales orientados de formas variadas hacia los espectadores [...] pero este sistema era también el más exigente desde el punto de vista de la perspectiva, puesto que obligaba a compensar la distorsión óptica producida por la serie de planos oblicuos y solapados [...] También está muy estrechamente relacionado con los efectos ilusionistas que emplearon Bernini y Borromini en edificios reales cuando deseaban dar una impresión de mayor profundidad de la que el sitio permitía [...] especialmente la perspectiva acelerada de Borromini en el pasaje de columnas del Palazzo Spada [...] La interacción entre la perspectiva escenográfica y las técnicas pictóricas se hizo particularmente intensa hacia finales del siglo. Realmente, creo que es cierta la afirmación de que no se puede comprender la última fase importante de la pintura de perspectiva en Italia, desde Pozzo a Canaletto, sin tener en cuenta la escenografía” en Martin Kemp, *La ciencia del arte*, (Madrid, AKAL, 2000), pp. 155-156. No obstante, Olga Sáenz me ha señalado la impertinencia del uso del término acelerado respecto a la obra de De Chirico, por el sentido de tiempo detenido en sus obras, en oposición al dinamismo del futurismo que en repetidas ocasiones criticó el pintor italiano.

presente; a ello se suma que en estos cuadros se cruzan puntos de vistas diferentes, es decir no hay un punto de fuga unificado, sino que al multiplicarse, terminan por crear un lugar aún más irreal, casi teatral, que dan cuenta de una particular ambigüedad frente a la restauración del movimiento clásico que proponía.¹⁵² Es decir, en vez de utilizar la perspectiva para la proyección de una distancia verosímil, de Chirico la utilizó para insinuar la sensación de infinito y misterio.



Giorgio de Chirico, *El enigma del día*, 1914, óleo sobre lienzo, 185.5x140 cm. MoMA. Esquema presentado en el catálogo *Giorgio de Chirico* del MoMA de 1982.

De Chirico también reintrodujo la iconografía de la melancolía planteada en el Renacimiento alemán por Durero, en que asoció a los sujetos influidos por Saturno con la práctica de las *artes geometricae*, sólo que en la melancolía moderna de Giorgio de Chirico los elementos geométricos se muestran como “astros misteriosos”,¹⁵³ cuya inaccesibilidad revela un sentido profundo y una sensación de tristeza al aparecer flotando en su propia soledad y en su carencia de significación concreta. Misma situación sucede con los solitarios restos arquitectónicos clásicos, que aparecen bajo la atmósfera de extrañeza que le sugirió la lectura de Nietzsche y particularmente los arcos y las ventanas *quattrocentistas* que, al encuadrar un fragmento del cielo, dejan presentir un “misterio cósmico”¹⁵⁴ que se extiende más allá de lo visible. De Chirico no pretendía una evocación académica del pasado sino una especie de detención poética del tiempo en que la serenidad del mundo clásico deja presentir

¹⁵² Jean Clair, *Malinconia*, pp. 55, 57, 90, 127.

¹⁵³ Giorgio de Chirico, “Sobre el arte metafísico”, *Valori Plastici*, #4-5, abril-mayo 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 68.

¹⁵⁴ Giorgio de Chirico, “El sentido arquitectónico en la pintura antigua”, *Valori Plastici*, # 5-6, mayo-junio de 1920, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 72.

grandes enigmas, con la particularidad de que en la pintura de De Chirico el sentimiento de incógnita se acrecienta por la extraña convivencia de lo antiguo con elementos modernizantes:

El cuadrado del cielo limitado por las líneas de una ventana es un segundo drama que se encastra en el representado por las personas. En efecto, le entran a uno ganas de hacerse más de una pregunta turbadora cuando el ojo se topa con esas superficies azules o verdosas, cerradas por las líneas de la piedra geometrizada: ¿Qué habrá en esa parte? [...] Y las perspectivas de las construcciones se alzan llenas de misterio y de presentimientos [...] y la obra de arte ya no es un episodio desasistido, una escena limitada en los actos de las personas figuradas, sino todo un drama cósmico y vital [...] en las que se confunden pasado y futuro y en las que los enigmas de la existencia, santificados por el soplo del arte, revisten el aspecto intrincado y amedrentador que se imagina el hombre fuera del arte¹⁵⁵

Las obras de Giorgio de Chirico abrieron la puerta a un moderno regreso de la figuración, como una nueva apropiación de la tradición realista, desde la que participaron artistas de distintas latitudes, especialmente en el periodo de entre las dos guerras mundiales, como expresiones de las experiencias políticos-sociales de esa agitada época. Cada uno construyó su visión de esta realidad en que la sensación enigmática y melancólica de los cuadros dechiriquianos fue compartida. Así, este momento de la historia del Arte habría de calificarse como de un regreso a las formas legibles, especialmente a las de la tradición italiana, pero cargadas de incertidumbre.

Desde diferentes frentes se buscó reconstruir, a partir de lo simbólico, aquello que se desmoronaba en el mundo real. *L'Esprit nouveau*, la propuesta de Guillaume Apollinaire, aparecería a finales de la guerra como un concepto susceptible de ser ocupado dado su carácter amplio y sugerente. También estaban disponibles los planteamientos de De Chirico y la *pittura metafisica*, Carrà y los *Valori plastici*, referencias obligadas para los artistas del periodo, recobradas para la *modernidad italiana* por Margherita Sarfatti en *Novecento*. Asimismo, se asiste

¹⁵⁵ *Ídem.*

a la recuperación de la figuración clásica en Picasso y la sanción de este proceso como *retour à l'ordre* (retomando a Apollinaire) por Jean Cocteau; y a la apropiación de Breton de la noción de *surrealismo* – que retoma y expande la invención de Apollinaire en *Les Mammelles de Tirésias*¹⁵⁶. Otra perspectiva que recoge las anteriores es el [...] Realismo mágico, matriz teórica directa, a su vez, de la primera muestra realizada bajo el nombre *Neue Sachlichkeit*.¹⁵⁷

LOS RETORNOS AL ORDEN

Historiadores como Diana Wechsler o Jean Clair, consideran que a partir de 1919, tras la Primera Guerra Mundial, en medio de un ambiente de incertidumbre y pesimismo, se desarrolló en Europa un discurso que revaloraba tanto la predilección por un sistema de figuración tradicional, cuyas recomendaciones técnicas perfeccionaban el oficio artístico, así como un redescubrimiento por ciertas coordenadas del arte del pasado, asociadas a la serenidad, la belleza y el orden del canon grecolatino; tal propuesta fue consignada como una “vuelta al orden” cual respuesta a las experimentaciones radicales de las vanguardias, “vuelta” a la que se asocian movimientos como los neorrealismos de Francia y Alemania, además de los *Valori Plastici*, el *Novecento* e incluso movimientos fuera de Europa.¹⁵⁸ Por ende, este apartado tiene como fin, entender que en la recuperación de una figuración de corte clásico, si bien la Pintura Metafísica fue pionera, tan sólo es una de las diversas manifestaciones asociadas al retorno al orden, que como veremos más adelante, varias de ellas permearon la figuración clasicista del arte mexicano moderno.

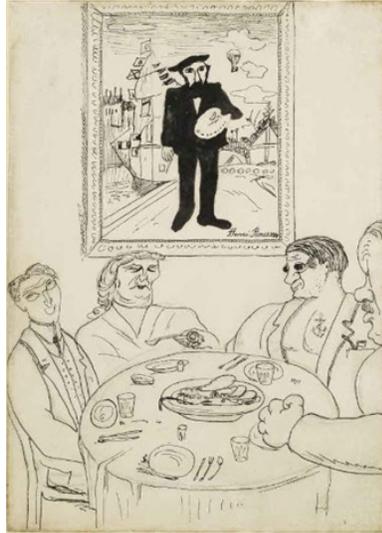
El denominado periodo del retorno al orden ha sido por tanto relacionado con un renovado interés por las raíces clásicas, a manera de acentuar la continuidad de la cultura europea y por ende como un

¹⁵⁶ Cuenta la historia de Teresa, quien cambia de sexo para obtener el poder entre los hombres. Su objetivo es alterar las costumbres, rechazar el pasado y establecer la igualdad de sexos. Apollinaire subtítulo la pieza drama como surrealista, dando lugar a la designación que pasaría a ser, la de uno de los movimientos artísticos y literarios más significativos del siglo XX. El estreno de la obra, abundante en travestismos, juegos de palabras y salidas de tono, constituyó un escándalo además, por sus alusiones pacifistas en plena Primera Guerra Mundial (en la que, sin embargo, Apollinaire había luchado y sido herido), que hacía sospechosa de pangermánica toda conducta de este tipo.

¹⁵⁷ Diana Wechsler, “Disputas por lo real”, p. 279.

¹⁵⁸ Jean Clair, *Malinconia*, p. 70 y Diana Wechsler, “Disputas por lo real”, p. 279.

ataque contra la ruptura ejercida por el Cubismo y el resto de las vanguardias; en este movimiento figurativo se vieron involucrados artistas de toda Europa, desde los mencionados de Chirico y Picasso, pasando por Braque, Carrà, Derain, Schad, Miró, Dalí, Schrimpf, Carrà, Severini, Grosz, Sironi, así como los americanos residentes en Europa cual Hopper, Rivera, Siqueiros, Berni, Spilimbergo, Forner o Portinari.



Giorgio de Chirico, Picasso sentado a la mesa con los pintores Léopold Survage y Serge Férat además de la baronesa d'Oettingen (Roche Grey) quien continuaba recibiendo artistas en su hogar durante el primer año de la Gran Guerra, lápiz sobre papel, 32.5x23.5 cm. Colección Eric Estorick.

A pesar de las diferentes procedencias de cada artista, sus propuestas tenían en común, cual producto de una crisis moral, la idea de que las obras desarrolladas antes de la Gran Guerra estuvieron marcadas por el caos, por lo que debían ser sustituidas por el orden y la pureza del clasicismo, elección que fue entendida, por el desconcierto producido por la guerra, como un claro distanciamiento de toda influencia “bárbara”, con lo que se deseaba aludir a un requerido distanciamiento ante todo lo alemán, pues en París la prensa comenzó a asociar a movimientos como el cubismo, como una invasión cultural semejante a la ocupación militar, por lo que desde una noción nacionalista proclamada -por los vencedores- desde España, Francia e Italia, se alzó una reivindicación de la civilización latina, mediterránea y por supuesto clásica. No obstante, esta connotación social, no fue la que marcó el inicio de la restauración de lo clásico,¹⁵⁹ en tanto que cabe recordar que Giorgio de Chirico ya había comenzado su vuelta a la tradición antes de iniciada la guerra y durante ésta, otros artistas como Carrà, Picasso o Severini, quienes admiraron el trabajo de Chirico, también emprendieron su

¹⁵⁹ Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, “1919”, *Arte desde 1900, modernidad, anti modernidad, posmodernidad*, (Londres: Akal, 2006), p. 165.

recuperación de formas artísticas antiguas, en pos de un nuevo arte capaz de conectar con la realidad que se desfiguraba con la belicosidad y cerrazón que dominaba Europa, sin realmente en ese momento hacer alguna exaltación nacionalista.

De hecho, paradójicamente, este concepto de *rappel à l'ordre* fue utilizado por primera vez por el crítico Roger Bissière, en abril de 1919, para reseñar una exposición de Braque en la galería *L'Effort Moderne*, en que definió el cubismo tardío –que comenzaba a incluir la noción del espacio tridimensional- como una "llamada al orden"; poco después, en junio del mismo año, el término fue nuevamente empleado en la *Nouvelle Revue Française* para también hacer referencia a las últimas obras cubistas de Picasso. El giro conceptual se dio en el siguiente número de la misma publicación en que André Gide señaló al orden –específicamente a la disposición racional de las partes- como la característica más importante del arte, además de la calma y la belleza. Así la idea del retorno al orden ligada a cierta noción de clasicismo, comenzó a extenderse entre diversos críticos como Raynal, quién en *L'Esprit Nouveau*, señaló que los denominados puristas Ozenfant y Jeanneret desarrollaban una concepción del arte que implicaba un retorno a lo puro y lo simple.¹⁶⁰

Precisamente, en 1918, el pintor Amédée Ozenfant y el arquitecto Charles-Édouard Jeanneret -mejor conocido a partir de los años 20 como Le Corbusier- publicaron *Après le cubisme*, texto en que solicitaban a los artistas europeos que “centrarán su atención en la sección áurea y en otras ideas de la proporción clásica, haciendo posible que hubiera un ‘nuevo Pitágoras’ [...] Afirmando que si los griegos triunfaron sobre los ‘bárbaros’ fue porque buscaron la belleza intelectual”¹⁶¹ sobre la sensorial. Así esta versión de un nuevo clasicismo racionalizado, denominada Purismo, estuvo mediada por el lenguaje de la ciencia y de las leyes de las proporciones matemáticas.

Desde 1915, no obstante, "orden" comenzó a convertirse en una palabra clave del medio artístico. Por ejemplo, el poeta Jean Cocteau fundó la revista *Le Mot*, como el órgano interesado en difundir el equilibrio y el orden intelectual; mientras que un año después Vernay anunció el renacimiento de

¹⁶⁰ Elena Pontiggia, “L’enigmático clasicismo. Il ritorno all’ordine in Europa (1919-1925)”, *Il ritorno all’ordine*, (Milán: Abscondita, 2005), pp. 125-126.

¹⁶¹ Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, “1919”, *Arte desde 1900, modernidad, anti modernidad, posmodernidad*, p. 165.

tendencias clásicas contra la búsqueda de deformaciones que habían dominado el arte entre 1900 y 1913. Pocos meses después, Guillaume Apollinaire señaló la necesidad de un "nuevo humanismo" y en 1917, el mismo Apollinaire para referir al clima artístico que comenzaba a dominar la época, señaló que un "nuevo espíritu" se ocupaba principalmente del orden; su amigo, el escritor italiano Giovanni Papini, de quien posteriormente se hará referencia, definió en 1918, al arte como "luz, orden y perfección".¹⁶²

Esta noción de orden estaba inclinada hacia una revisión de los Viejos Maestros. Por ejemplo, durante la guerra, Picasso había comenzado a adoptar un estilo clásico marcado por una relectura de los artistas franceses neoclásicos, particularmente Ingres, como lo permiten advertir sus dibujos de 1915 de retratos de Max Jacob y Ambroise Vollard. Algunos críticos consideran que la partida de Apollinaire y Braque a la guerra, la muerte de su pareja Eva Goul, así como su descontento con la estandarización del cubismo, al ser adoptado por numerosos seguidores, sin olvidar el encanto que le produjeron los ballets rusos, en particular la bailarina Olga Koklova, orillaron a Picasso a este giro clasicista, que en buena medida lo hacían recuperar su aprendizaje académico de sus años mozos. No obstante, posturas como la de Rosalind Krauss afirman que el estilo clásico fue una derivación propia de los logros cubistas, ya que con los *papiers collés*, el artista español al introducirse y reflexionar sobre la teoría del *collage*, inevitablemente lo llevó, como a de Chirico, en pensar en el injerto de estilos de diversas épocas con la cualidad común de ser considerados clásicos.¹⁶³

Cocteau viajó con Picasso a Italia en 1917, cuando el español se encontraba precisamente en el desarrollo de su nuevo clasicismo -en similitud con Diego Rivera como más adelante daremos cuenta; desde esa fecha Cocteau comenzó a escribir una serie de textos que agrupó en 1923 bajo el título de *Le Rappel à l'Ordre* y que terminó por volverse en un emblema del movimiento por las ideas de claridad, sencillez y orden que profesó y que tuvieron continuidad en los textos tanto del marchante cubista Léonce Rosenberg en *Cubisme et tradition* publicado en 1920, como en el de Maurice Raynal "Quelques intentions du cubisme" publicado en 1924, centrado en la idea de reconectar con las obras de los viejos maestros.¹⁶⁴ También Albert Gleizes en una reseña sobre lo visto en el Salón de Otoño

¹⁶² Elena Pontiggia, "L'enigmatico clasicismo", p. 127.

¹⁶³ Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, "1919", *Arte desde 1900, modernidad, anti modernidad, posmodernidad*, (Londres: Akal, 2006), p. 165 y Rosalind Krauss, *Los papeles de Picasso*, [Barcelona: Gedisa, 1999], pp. 91-193.

¹⁶⁴ Benjamin Buchloh, "Figuras de autoridad, claves de la regresión", p. 59.

de 1920, refirió a la noción de un orden misterioso –con cierta cercanía a de Chirico- que dotaría de una nueva claridad a todos los órdenes de la vida.

Cuando en 1919, hacia el final de la guerra, el coleccionista alemán Wilhelm Uhde visitó la galería de Paul Rosenberg y se enfrentó a los retratos de Picasso marcados por la tradición clásica, creyó que estas obras, ante la habilidad de Picasso para leer su época, eran su respuesta a “la xenofobia desatada por el nacionalismo francés durante la guerra, un odio a todo lo extranjero [...] en una campaña cultural en que se vinculaba el Cubismo con el enemigo que se acercaba y se le colocó la etiqueta despectiva de *boche* (alemán)”.¹⁶⁵ Si bien no fue ésta la intención original del español, sí marcó el devenir de diversos artistas en los 20’s, incluso como veremos el de Giorgio de Chirico, por sus ligas culturales con Alemania, situación que complicó su estancia en Italia.

De hecho, durante la guerra, Paul Guillaume había prometido a de Chirico una exhibición de su trabajo en París en 1916, mas con el fuerte nacionalismo que surgió durante el proceso bélico, Guillaume prefirió dar prioridad a los artistas de la escuela francesa, al realizar primero una muestra dedicada a Derain y su retorno al clasicismo, optando por presentar el trabajo del maestro italiano sólo en colectivas sobre la pintura actual en París, retardando la exposición individual de Giorgio de Chirico hasta finales de 1918.¹⁶⁶ Pese a su condición de extranjero, en aquella época la obra de Giorgio de Chirico, comenzó a asociarse como parte de este proceso de retorno al clasicismo que imperaba en París, tan sólo el crítico André Salmon calificó el trabajo que se mostró en la exposición individual del italiano en 1918, como una combinación de clasicismo y modernidad:

El Señor G. de Chirico pinta con una rara solidez [...] este artista, cuyo sentido de la modernidad es muy agudo, expresa su época de tal forma, y según la regla de una composición tan rigurosa, tan medida, que parece un clásico que alegra con fábricas sus paisajes organizados¹⁶⁷

¹⁶⁵ Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, “1919”, *Arte desde 1900, modernidad, anti modernidad, posmodernidad*, (Londres: Akal, 2006), p. 160.

¹⁶⁶ Maria Grazia Messina, “Parigi e Zurigo, 1915-1918: un osservatorio su de Chirico”, *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardia*, pp. 48-50.

¹⁶⁷ André Salmon, *L'Europe nouvelle*, 1918 reproducido en Méndez, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 161.

Incluso para la mencionada noción de clasicismo matemático de Ozenfant y Jeanneret, el trabajo de Giorgio de Chirico se mostraba como una propuesta alternativa al cubismo, al considerar ellos, que el trabajo del italiano estaba guiado por los principios de orden y racionalidad.¹⁶⁸ Esta versión del orden propuesta por el Purismo siguió siendo desarrollada por otros artistas como André Lhote, para quien el concepto de orden asumía una dimensión cósmica, cuál reflejo de una ley universal, basada en una armonía matemática y geométrica inserta en toda creación, desde una telaraña, una estrella de mar, pasando por los dedos de una mano hasta la composición de una pintura. Esta misma noción pitagórica está en la base del texto *Del cubismo al clasicismo* de Severini, así como en *El ABC de la pintura* de Serusier y en *Los números están en el origen de las formas* de Derain, todos ellos aparecidos en 1921 y que coinciden en el ideal de que el absoluto de los elementos en la naturaleza están proyectados bajo principios o proporciones sagradas, una idea del retorno al orden apegada a la recuperación de las leyes invariables del universo y del arte.¹⁶⁹ Es así que la noción de clasicismo más allá de su obvia relación con el pasado, no se manifestó como un concepto cerrado, sino con diversas variantes, capaces de incluir principios estructurales o formales constitutivos de distintas obras de arte, que encarnan fundamentos éticos y estéticos trascendentales, posibles de resignificar como expresiones atemporales y a la par anclados a su propia época; así lo plantea Elena Pontiggia al hablar de este nuevo clasicismo:

no significa referirse exclusivamente al mundo griego, romano y renacentista, sino a una noción más vasta de antigüedad: una noción versátil que, de acuerdo con las diferentes predilecciones de los artistas retrocede hasta incluir a los etruscos y bizantinos, Giotto y los ‘primitivos’” [o como veremos más adelante en el caso mexicano el retraerse al mundo prehispánico] o avanza hasta incorporar a Ingres y Corot. Clásicos son considerados también, en esta acepción, los contemporáneos que no quieren borrar el pasado y tampoco renunciar, como decía Valéry, a la “experiencia de los siglos”,¹⁷⁰ [justo como de Chirico y su autoproclamación como artista clásico].

¹⁶⁸ María Teresa Méndez Baiges, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 33.

¹⁶⁹ Elena Pontiggia, “L’enigmatico clasicismo”, p. 128. Los enunciados dentro de los corchetes son míos.

¹⁷⁰ Elena Pontiggia, *Modernità e classicità. Il ritorno all’ordine in Europa dal primo dopoguerra agli anni trenta*, (Milán: Bruno Mondadori, 2008), p. 9.

La historiografía, sin embargo, principalmente la norteamericana encabezada por Foster y Buchloh,¹⁷¹ ha calificado la obra figurativa de Giorgio de Chirico y de todos los movimientos del ‘retorno al orden’, incluido el Muralismo Mexicano, como manifestaciones secundarias, incluso reaccionarias por sus vínculos con la tradición y culpables de promover el autoritarismo, al restaurar posiciones estéticas abandonadas como medio de legitimar a una élite que desea mantener su liderazgo cultural y político.¹⁷²

Si se restauraron las convenciones perceptivas de la representación mimética – los sistemas de ordenamiento espacial y visual que habían definido la producción pictórica desde el Renacimiento [...] si se reafirmó la credibilidad de la referencia icónica y se volvió a plantear la jerarquía de las relaciones de figura-fondo [...] ¿qué otros sistemas de ordenamiento, al margen del discurso estético, entraron en juego para autenticar históricamente las nuevas configuraciones? ¿En qué orden se produjeron realmente estas cadenas de fenómenos de restauración y cómo estaban vinculados entre sí? ¿Existe alguna conexión causal simple, alguna reacción mecánica, en virtud de la cual el crecimiento de la opresión política genere necesaria e irreversiblemente formas de representación tradicional?¹⁷³

El problema de tal interpretación es que no da cuenta que el arte de carácter verista, producido en las décadas de los 10 y los 20, al hacer referencia a la tradición figurativa, ya sea la asociada al orden clásico e incluso la de otro origen, como las investigaciones primitivistas, procuraron establecer o reestablecer diversas líneas de producción artística, a partir de la persecución de motivos considerados originarios o esenciales a diversas culturas, que a su vez se podían traducir como universales, los cuales sin embargo, con el cariz de la Gran Guerra (o en nuestro caso la Revolución Mexicana), contaron con el apoyo estatal como vía o programa cultural para cohesionar a los países afectados. No obstante, tras la crisis del capitalismo a partir de 1929 y con el inicio del periodo armamentista en los años 30's, ante el inminente advenimiento de una nueva guerra mundial, que trajo consigo el ascenso de gobiernos totalitaristas, se advirtió una gran polarización entre las filias políticas de los artistas que derivaron en la creación de agrupaciones culturales anti o profascistas, y que, en algunos

¹⁷¹ En una línea similar se encuentra el trabajo del crítico británico Herbert Read uno de los más importantes defensores del arte abstracto.

¹⁷² Benjamin Buchloh, “Figuras de autoridad, claves de la regresión”, p. 62.

¹⁷³ *Ibid.*, 60.

casos, como el Realismo Socialista, contaron con claras directrices gubernamentales. Esta situación justificó la posterior reivindicación del Expresionismo Abstracto, tras el triunfo norteamericano en la Segunda Guerra Mundial, como el supuesto verdadero arte de la libertad, producto de una sociedad democrática, ajeno a cualquier espíritu nacionalista.¹⁷⁴

De hecho, esta noción ha provocado que sea un tanto reciente el profundo interés por el tema de la pintura figurativa en el periodo de entreguerras, puesto que movimientos como la Pintura Metafísica, el Realismo Mágico, el *Novecento* o el Muralismo Mexicano no se ajustaban al canon del desarrollo de las vanguardias propuesto por Alfred Barr, como una superación progresiva de la figuración hacia la abstracción, por lo que justamente los movimientos no abstractos fueron encasillados como retrógradas o supeditados a la ideología de gobiernos dictatoriales. Sin embargo, los mexicanos, al igual que de Chirico y Savinio, que se mantuvieron ajenos de la abstracción, restaron importancia al concepto de originalidad en el arte moderno, pues su obra no estaba fundada tan sólo en una idea de progreso, sino que su retorno a la figuración se relacionaba con una nueva lectura de la cultura clásica, particularmente de la Italia del *Quattrocento*, como una base universal para emprender la construcción de un nuevo arte.

La idea de una evolución lineal hacia la abstracción, fue también puesta en tela de juicio por Gimferrer en su estudio sobre de Chirico, al considerar como espejismo esta noción de progreso, en especial en una obra como la del italiano con todos sus vaivenes a través de la Historia del Arte, lo cual para Gimferrer daba cuenta de la pintura de Giorgio de Chirico como un "acto de suprema libertad que [...] lo diferencia tanto del estrecho círculo de la vanguardia como de los cenáculos del mimetismo clasicizante".¹⁷⁵ Una posición similar la planteó Christopher Green, para quien la renuncia de Picasso al dogma antifigurativo, se sitúa en el momento en que el cubismo al volverse convención, abrió las puertas a la resurrección de antiguos modelos para la posibilidad de crear un tipo especial de novedad.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Una explicación detallada de tal proceso excede a estas páginas que fijaran su atención en el proceso europeo del periodo de entreguerras.

¹⁷⁵ Pere Gimferrer, *G. de Chirico 1888-1978. Opere scelte*, (Milán: Rizzoli, 1988), p. 9.

¹⁷⁶ Christopher Green, *Léger and the Avant Garde*, (New Haven: Yale University Press, 1976), pp. 217-218 y Buchloh, "Figuras de autoridad, claves de la regresión.", p. 67.

Estudios como éste, **desean analizar fenómenos como la metafísica italiana no como un movimiento tangencial a las vanguardias, ni al arte moderno mexicano como una expresión periférica**, para en realidad considerarlos como desarrollos artísticos paradigmáticos de una visión antidogmática de la modernidad, vinculados a la noción del retorno al orden, que no deben descalificarse tan sólo cómo reaccionarios, al dar cuenta que por ellos transitaron algunos de los más innovadores artistas del siglo XX.¹⁷⁷

El fin es entender a la propuesta mexicana como una alternativa excéntrica a los propios cambios producidos al interior de las vanguardias ante los avatares de la cultura europea. La necesidad de renovación de la figuración en el Viejo Continente, encontró un eco ultramarino, con su personal desarrollo histórico y creativo. El regreso a América en el transcurso entre 1920 a 1940, de creadores mexicanos involucrados en la urgencia de las vanguardias de retornar al realismo, dio pie al desarrollo de un arte en “tierras aztecas” afincado en la representación tanto del proceso modernizador que prometía el fin de la Revolución Mexicana como la reivindicación de los grupos discriminados, especialmente los indígenas y la recuperación de su historia y estética. Así, la idea de apropiación del pasado en conjunción con el presente, abanderada por de Chirico, también iba tener su expresión en México, pero antes en la propia tierra de Giorgio de Chirico a su regreso a Italia.

¡PINTURAS METAFÍSICAS!: VALORI PLASTICI Y NOVECENTO

En su infancia, la familia de Chirico tuvo que mudarse en promedio cada dos años, que marcaron a Giorgio de una melancolía del desarraigo, que con el paso del tiempo expresó en cuadros como aquellos de muebles acumulados en exteriores, cual situación de mudanza y extrañamiento, como de ruinas abandonadas. De Chirico recordaba que en Atenas al final del siglo XIX, durante la Semana Santa griega, su casa era blanco de petardos “por el hecho de que, al ser nosotros extranjeros, católicos y sobre todo italianos, estábamos considerados por los habitantes de aquellos extrarradios como indeseables, *franchi*”.¹⁷⁸

¹⁷⁷ María Teresa Méndez Baiges, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 14. Es importante considerar la asociación de Barr de los realismos con el facismo.

¹⁷⁸ Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 50.



Giorgio de Chirico, *Muebles en el valle*, 1928, óleo sobre lienzo, 81.6x100 cm. Colección privada.

Para el invierno de 1914, en los cafés de París se discutía sobre la posición que tomaría Italia en la guerra; aunque posteriormente de Chirico consideró que “los hijos de Maquiavelo” debieron preocuparse por sus asuntos y no inmiscuirse en la política internacional,¹⁷⁹ en el momento de entrada de Italia a la guerra, los hermanos de Chirico cargaban con aquella vergüenza de ser italianos nacidos en el extranjero, por lo que creyeron que alistarse en la milicia cambiaría su situación, similar a su amigo Apollinaire que se enroló en el ejército francés con el fin de tener un pasaporte en regla.¹⁸⁰ En mayo de 1915, los de Chirico se presentaron ante las autoridades militares en Florencia, siendo asignados a Ferrara, comenzando así su reconocimiento en el medio cultural italiano, tal como lo rememoró el poeta Bino Binazzi:

conocí a los dos hermanos siameses (por así decir) Giorgio de Chirico y Alberto Savinio [...] Habían llegado hacía pocos días de París ya castigado por la guerra, habían sentido la necesidad de ver, en aquel terrible primer revuelo, su patria¹⁸¹

En el cambio de estética que se produjo en Italia, del dinamismo futurista a la reaparición de un arte más tradicional, que tuvo lugar durante la Primera Guerra Mundial y que posteriormente fue adoptado por la mayoría de los artistas italianos en los años 20, el retorno de Giorgio de Chirico jugó un papel

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸⁰ Apollinaire era hijo de madre polaca y padre italiano, además de haber pasado su infancia en Mónaco, mientras que su juventud en Alemania.

¹⁸¹ Bino Binazzi, reseña del *Hermafrodita* de Alberto Savinio, *Giornale del Matino*, 2 de marzo de 1919, reproducido en en Calvesi, *La metafísica esclarecida*, p. 71.

preponderante.¹⁸² Esta situación fue percibida desde París por un conocedor de la estética mediterránea, Apollinaire, que en abril de 1918 escribió para la revista *Les Arts à Paris*: “hoy los jóvenes futuristas italianos se someten a una nueva influencia, la de su compatriota Giorgio de Chirico.”¹⁸³

Cuando Carlo Carrà rechazó el futurismo, “buscó ser precisamente lo que descubrió en De Chirico, un brillante innovador formal que no destruyó la legibilidad de los objetos”.¹⁸⁴ Al final, tras adoptar la Pintura Metafísica, la interpretación de Carrà obtuvo mayor reconocimiento en Italia, a pesar de diferir con la de Giorgio de Chirico. La cuestión principal residió en que mientras el elemento enigmático y de tiempos dislocados en la obra de Giorgio de Chirico fue lo que más atrajo a los surrealistas, ello no tuvo el mismo efecto en sus compatriotas. Si bien de Chirico fue la inspiración para la rehabilitación de una figuración tradicional en el arte italiano, Carrà asumió esta restauración, a partir de la composición renacentista, como la recuperación de una perenne estructura que fue reconocida por pintores y críticos como fundamentalmente italiana.¹⁸⁵

Antes de abordar esta situación, cabe aclarar que, durante los años de la guerra, de Chirico mantuvo una estrecha relación con Ardengo Soffici y Filippo de Pisis, quienes lo introdujeron al medio cultural italiano. No obstante, en sus memorias, de Chirico culpó a los escritores Soffici y Giovanni Papini, de haber importado las vanguardias a Italia, por ser aficionados a la *extranjerolatría*, específicamente de todo lo proveniente de París, aquello de lo que con los años de Chirico decidió alejarse. Sin embargo, cabe aclarar que Soffici fue uno de los primeros literatos modernos en mostrar interés por la revaloración del arte renacentista, además de que como lo asienta el archivo epistolar de Papini, ambos escritores mantuvieron por algún tiempo estrecha amistad con los hermanos de Chirico, ya que coincidían en su interés por la filosofía de Nietzsche y de Schopenhauer,¹⁸⁶ sin embargo, el posterior apoyo a la interpretación de la Pintura Metafísica de Carrà conllevó a la ruptura y el distanciamiento.

¹⁸² Joan M. Lukach, “De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920”, *De Chirico*, (Nueva York: MoMA, 1982), p. 35.

¹⁸³ Guillaume Apollinaire, *Les Arts à Paris*, 13 de abril de 1918, citado en Joan M. Lukach, “De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920”, *De Chirico*, p. 43.

¹⁸⁴ Joan M. Lukach, “De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920”, *De Chirico*, p. 35.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 35.

El crítico Ardengo Soffici, tras una visita a París en que conoció a los de Chirico en las tertulias sabatinas que organizaba Apollinaire en su casa, publicó para la revista florentina *Lacerba* del 1 de julio de 1914, una crítica sobre las obras de sus compatriotas, particularmente de las pinturas que Giorgio de Chirico había exhibido en el Salón de los Independientes, a pesar de que por entonces Soffici participaba del movimiento futurista. El texto que fue la primera aparición de los de Chirico en un medio italiano y donde fueron descritos como dos artistas florentinos, destacaba que, a diferencia de los creadores de vanguardia, la pintura de Giorgio de Chirico se asemejaba y a la vez se distinguía de cualquier pintura antigua o moderna:

Imaginaos un pintor que en medio del fuego de las investigaciones cada vez más azarosas que arden en esta ciudad, hervidero del genio mundial, sigue pintando con la calma y la aplicación de un viejo maestro solitario, una especie de Paolo Uccello enamorado de la divina perspectiva¹⁸⁷

Soffici se interesó por la pintura de Giorgio de Chirico porque su arte no era tan sólo una mirada al pasado, ya que como se indicó, la arquitectura de las viejas plazas italianas se tornaba melancólica al de Chirico yuxtaponerla con elementos de la era de la máquina como la locomotora o las chimeneas de las fábricas.¹⁸⁸ Al llegar a Italia, los de Chirico contactaron precisamente a Soffici, con quien mantuvieron correspondencia desde Ferrara; en una de las cartas de Chirico le refirió que ya había leído sus escritos en los cuáles percibió la facultad de revelación que ambos habían encontrado en “nuestro buen amigo Nietzsche”.¹⁸⁹ De Chirico también le escribió a Paul Guillaume en 1916, para contarle que participaría de una exposición en Florencia que organizaría Papini, quien prometió además escribir artículos sobre su pintura. Así los de Chirico fueron introducidos al ambiente toscano que buscaba un nuevo renacimiento artístico italiano encabezado por Soffici y Papini, con quien también mantuvieron una relación epistolar:

¹⁸⁷ Ardengo Soffici, “De Chirico e Savinio”, *Lacerba*, número 13, 1 julio de 1914. Reproducción en María Teresa Méndez, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 144.

¹⁸⁸ Joan M. Lukach, “De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920”, *De Chirico*, p. 37.

¹⁸⁹ Giorgio de Chirico, carta a Papini, 26 de abril de 1916, reproducido en Calvesi, *op. cit.*, p. 76. Muestra que no se llevó a cabo.

Tú, Savinio, Carrà, Soffici y yo bastamos, en poesía, pintura y música para construir el armazón de metafísica nueva y de lirismo nuevo que empalidezcan los siglos más brillantes del pensamiento y del arte terrenal¹⁹⁰

Como sugiere la curadora Joan Mickelson Lukach, algunos ensayos de Soffici de 1916 a 1918 son cruciales para entender su viraje del Futurismo hacia su interés por la Pintura Metafísica. Soffici creía que se necesitaba de una nueva estética, que no debía dar la espalda a la naturaleza, sino que su originalidad devenía de concebir y traducir la realidad de una forma profundamente especial, justo como la figura del artista-vidente, planteada también por la metafísica de Giorgio de Chirico.¹⁹¹ También por esta época, Soffici escribió la serie de ensayos titulados "Principios de una estética futurista", en que rechazaba la abstracción y se acercaba nuevamente a los fundamentos de la Pintura Metafísica, al apelar por formas reconocibles, que no enseñaran una moraleja o describieran una historia, sino que inspiraran una cierta visión, que revelara la misteriosa armonía del mundo.¹⁹² En 1917, en el texto "Acrobatismo-Clownismo", Soffici definió a la figura del payaso como un ser capaz de despertar la imaginación a un grado de causar la envidia de un verdadero pensador; el payaso cual operador simbólico, que con sus actos que van más allá de la lógica convencional, puede "transmitir visiblemente un principio metafísico".¹⁹³

Durante este cambio de ruta artística, cabe recordar que ya desde los inicios de 1913, Soffici junto a los otros editores de *Lacerba*, Papini y Palazzeschi, decidieron deslindarse del grupo de Marinetti, Balla, Boccioni y Russolo, a los que acusaron de ser sólo "Marinettianos", para ahora ellos abanderar al Futurismo, teniendo como aliados a Carrà y Severini.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Giorgio de Chirico, carta a Papini, 15 de abril de 1918, reproducido en Calvesi, *La metafísica esclarecida*, p. 74.

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 38-39.

¹⁹² Joan M. Lukach, "De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920", p. 38.

¹⁹³ Ardengo Soffici, "Acrobatismo-Clownismo", *L'Italia Futurista*, 1917 citado en Joan M. Lukach, "De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920", *De Chirico*, p. 39.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

El futurismo ya no era una acción colectiva de esfuerzos paralelos e independientes para desacreditar el arte pasado y crear un arte nuevo, sino que iba a convertirse en una receta específica, un método impuesto¹⁹⁵

Así comenzó el acercamiento de Carlo Carrà con Papini, Soffici y el crítico Roberto Longhi, a la par del distanciamiento de Marinetti; para mediados de 1915, Carrà le manifestó a Soffici su negativa a la participación de los artistas en la guerra, con el fin de que no se desviaran de sus ideales creativos, por lo que le expresó su adhesión al grupo de la revista *Lacerba* en oposición de los *marinettistas* que “no ven más que uniformes militares”.¹⁹⁶ En la misma misiva le informó a Soffici que su reciente producción trataba de formas concretas, con lo que así compartían su adhesión a un enfoque figurativo.¹⁹⁷

Los cimientos de su renovada estética post-futurista, Soffici los publicó en *La Voce* en dónde también apareció Savinio, quien presentó su primer texto en febrero de 1916, aludiendo al surgimiento de un nuevo genio del mediterráneo.¹⁹⁸ En enero de 1916, también en *La Voce*, Carrà publicó el poema “Notte Cristiana” en que confesaba su restaurada fe, lo que lo llevó a una renovada apreciación de los primitivos italianos, para encontrar en ellos las bases de su nuevo arte; en marzo del mismo año, Carrà escribió una “Parlata su Giotto”, del cual destacó además de los valores táctiles de su obra, las vibraciones del espíritu que le provocaba; continuó con esta línea de restauración de lo antiguo, en su siguiente texto para *La Voce* de abril, “Le Parentesi dell’Io”, en que resaltó el papel del espíritu como fuerza motriz del genio artístico, que debía actuar como un ser místico, tal como concebía a los pintores primitivos. Posteriormente el 30 de septiembre apareció nuevamente en *La Voce* con una reflexión sobre “Paolo Uccello costruttore”, del que destacó su austeridad y virtuosismo.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Giovanni Papini y Ardengo Soffici, *Lacerba*, Florencia, 1 de diciembre de 1914, reproducido en Calvesi, *La metafísica esclarecida*, p. 107.

¹⁹⁶ Carlo Carrà, carta a Soffici, 8 de julio de 1915, reproducido en Calvesi, *La metafísica esclarecida*, p. 108.

¹⁹⁷ Joan M. Lukach, “De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920”, *De Chirico*, p. 40.

¹⁹⁸ Joan M. Lukach, “De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920”, *De Chirico*, p. 40.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 39-40.



Carlo Carrà, *Antigrazioso*, 1916, óleo sobre lienzo, 67x52 cm. Colección privada.

En ese mismo año Carlo Carrà elaboró los cuadros, *Carrocita* y *Antigrazioso*, que muestran su total ruptura con el futurismo, a partir de una inspiración en formas infantiles y populares que Carrà consideraba cercanas a la plástica del aduanero Rousseau y también en clave giottesca por la presencia de la casita cúbica y arcaizante en ambos lienzos, además de la atmósfera de inmóvil encanto, que parece sustraerse a un tiempo definido. Los cuadros recibieron la admiración de Papini y Soffici por su atención en la tradición italiana frente a las experimentaciones de la vanguardia francesa, no obstante, Soffici lo conminó a conocer a de Chirico que “verás que es lo que entendía yo por modernidad que se remonta a la majestad de lo antiguo”.²⁰⁰

Tras una crisis mental, Giorgio de Chirico fue destinado al Hospital Militar *Villa Seminario*. En enero de 1917, Carrà llegó a Pieve di Cento como militar y para abril se encontró con de Chirico en *Villa Seminario*, en donde compartieron habitaciones contiguas y durante cuatro meses emprendieron jornadas de amistad creativa que derivaron en un desagradable desenlace. El 10 de mayo le mandaron una carta conjunta a Papini, en la cual Carrà le escribió “vivimos bien juntos. Somos los tipos más interesantes del hospital”.²⁰¹ Un mes después, Carrà le comentó a Soffici “con de Chirico se discuten y se pintan nuevas realidades”.²⁰² En este diálogo artístico, Carrà comenzó a pintar cuadros casi idénticos a los de Giorgio de Chirico, aunque un poco menos abigarrados, lo que derivó en una disputa por la autoría y el sentido del término Pintura Metafísica.

²⁰⁰ Ardengo Soffici, carta a Carrà, 18 de febrero de 1917 reproducido en Calvesi, *La metafísica esclarecida*, p. 112.

²⁰¹ Carlo Carrà, carta a Papini, 10 de mayo de 1917, reproducido en Calvesi, *op. cit.*, p. 258.

²⁰² Carlo Carrà, carta a Soffici, 5 de junio de 1917, reproducido en Calvesi, *op. cit.*, p. 112.



Giorgio de Chirico, *Musas inquietantes*, 1917, óleo sobre lienzo, 97x66 cm. Colección particular.



Carlo Carrà, *Musa metafísica*, 1917, óleo sobre lienzo, 90x66 cm. Colección Jesi.

cuando Carrà me vio hacer los cuadros metafísicos, se fue a Ferrara a comprar telas y colores y se puso a imitar, pero con bastante dificultad, los mismos temas [...] se apresuró en organizar una exposición de estos cuadros, probablemente con la esperanza de persuadir a sus contemporáneos de que él era el solo y único inventor de la pintura metafísica.²⁰³

De hecho, en diciembre de 1917, Carrà presentó una exposición individual en Milán en la Galería Chini, en cuyo catálogo reconoció el poder intelectual del futurismo y su reclamo al academicismo, pero al mismo tiempo manifestó la necesidad de recuperar el legado artístico de la austera Italia de Giotto, Masaccio y Uccello, ya que él se consideraba heredero de una raza de constructores de formas precisas y atmósferas ideales, capaces de expresar la verdadera grandeza y dar voz al espíritu universal. Para Carrà, la pintura de vanguardia negaba cualquier expresión espiritual, por lo que calificó el contenido de su nuevo trabajo como "metafísico" sin más explicaciones, aunque quedaba manifiesto que para él, dicho término se enlazaba con las ideas de espiritualidad y beatitud, que ya había planteado en sus anteriores artículos, es decir, volvía a enlazar a lo metafísico con una especie de sentimiento religioso, obviamente cristiano y por tanto, italiano.²⁰⁴ Curiosamente, Filippo de Pisis había publicado en la *Gazzetta Ferrarese* que en dicha exposición también participaría de Chirico,

²⁰³ Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 111.

²⁰⁴ Joan M. Lukach, "De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920", *De Chirico*, p. 43.

mas en el catálogo de la muestra no se hizo ninguna mención de él,²⁰⁵ en una carta a Soffici, Carrà parece entrever el motivo de la exclusión de Giorgio de Chirico y su rompimiento con él, conflicto que parece remitirse a sus diferencias al cohabitar en Villa Seminario:

Tengo que decirte una cosa confidencialmente: Chirico, después de haber vomitado sobre ti, cuando me hallaba en el hospital, ahora, con Raimondi, vomita sobre mí. Entonces creía que se trataba de un ataque de nervios; ahora no²⁰⁶

Posteriormente en la revista boloñesa *La Raccolta*, en que aparecía material de la estética post-futurista, Carrà publicó una serie de ensayos mediados por la figura bíblica de Tobías, metáfora de un padre/patria ciego que procura una cura por medio de un nuevo arte. También en *La Raccolta*, el escritor Raffaello Franchi aseguró que la orientación clásica en el arte de esa época, no podría encontrarse más que en Italia, ya que era inherente a su raza y que la persona más avanzada en esa investigación de la italianidad era Carlo Carrà.²⁰⁷

Tras la exposición de Carrà, que ya era conocido por su etapa futurista, fue que por fin las obras metafísicas de Giorgio de Chirico se presentaron en Italia, específicamente en Roma en la "Exposición de Arte Independiente" en las galerías del periódico *L'Epoca*, durante mayo y junio de 1918, junto a trabajos de artistas como Carrà, Prampolini, Soffici y Tartaglia. La organización recayó en el escritor Mario Recchi, quien declaró que estos artistas ajenos a la senilidad del academicismo, habían optado por recuperar la grandeza del arte italiano al adherirse a los preceptos de la disciplina y el **orden** en el arte, además de ser ajenos al individualismo y los motivos abstractos.²⁰⁸

²⁰⁵ En algunas biografías se menciona que el verdadero problema fue que los cuadros de De Chirico llegaron tarde para ser expuestos. Katherine Robinson, "Biografía", *Sueño o realidad. El mundo de Giorgio de Chirico*, p. 219).

²⁰⁶ Carlo Carrà, carta a Soffici, junio de 1915, reproducido en Calvesi, *La metafísica esclarecida*, p. 116.

²⁰⁷ Raffaello Franchi, "Terrazza", *La Raccolta*, agosto-octubre de 1918, pp. 99-100, citado en Joan M. Lukach, "De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920", *De Chirico*, p. 43.

²⁰⁸ Mario Recchi, *Mostra d'arte indipendente pro Croce-Rossa* (Rome: Galleria dell'Epoca, mayo-junio 1918), citado en Joan M. Lukach, "De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920", *De Chirico*, p. 44.

Aunque las obras no fueron bien recibidas, al ser consideradas como producto de un supuesto nuevo arte que en apariencia sólo revivía viejas formas, fueron defendidas por el joven escritor Filippo de Pisis, quien las consideró como parte de las actitudes postfuturistas más importantes al presentar el misterio contenido en los objetos más comunes, un arte signado como metafísico por su capacidad de descubrimiento, a través de una dolorosa lucidez, propia de un genio, pues qué valor esencial tiene “una obra de arte que no agrega nada al pensamiento humano”.²⁰⁹ De Pisis también aprovechó para señalar que la obra de Carrà estaba influida por la de Giorgio de Chirico. En un sentido similar, a inicios de 1919, Giorgio de Chirico también hizo referencia al grupo de pintores de la exposición con su artículo *Nosotros los metafísicos*, en que dejó en claro su papel preponderante:

No es una cosa que se haya inventado ayer [...] La supresión de lo lógico en el arte es una invención de nuestros pintores. Es justo reconocer al polaco Nietzsche el primado de dicho descubrimiento [...] el primado de su aplicación en pintura pertenece al abajo firmante [...] La palabra “metafísica” con la que bauticé mi pintura desde que trabajara en París [...] Yo fui el primero en demostrar la metafísica de la arquitectura y de las ciudades italianas²¹⁰

No obstante, es importante señalar que Carrà utilizó primero la designación de “Pintura Metafísica” para una reseña en junio de 1918 sobre la misma exposición y posteriormente para titular su libro de 1919, *Pittura metafísica*, cuya denominación fue sugerida por Papini;²¹¹ en ese texto de Chirico no figuró, aunque Carrà dejó claro que la suya tan sólo era una de las posturas del movimiento:

Así como ha habido impresionistas, cubistas, fauves y futuristas por *parti pris*, así también existen pintores metafísicos, por *parti pris*. También aquí es obvio

²⁰⁹ Filippo De Pisis, "Esposizione di pittura moderna a Viareggio: Carlo Carrà—Giorgio de Chirico", *Fronte Interno*, 30 de agosto de 1918, citado en Joan M. Lukach, "De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920", *De Chirico*, pp. 45-46.

²¹⁰ Giorgio de Chirico, *Nosotros los metafísicos*, *Cronache d'attualità*, 1919, reproducido en Calvesi, *La metafísica esclarecida*, p.119-120.

²¹¹ “¿no te gustaría publicar un libro reuniendo cosas tuyas, ya con poesías ya con ensayos sobre pintura? Yo me imagino un libro titulado *Pittura Metafísica*” (Papini carta a Carrà, 28 de diciembre de 1918).

que hay plástica metafísica y plástica metafísica por lo mismo que hay “harinas de diferentes costales”²¹²

En realidad, poco tenían en común ambas posturas. Carrà consideraba que el elemento metafísico radicaba en que la labor de los nuevos artistas era revivir las virtudes plásticas del arte italiano, perpetuar la herencia de los grandes constructores de formas sólidas y precisas, para así devolver a la pintura el elemento espiritual y la atmósfera ideal que la elevaban por encima de la mera técnica. Incluso Carrà acuñó el término “italianismo metafísico” para referir a la importancia constructiva que procuraban en sus creaciones, artistas de todas las naciones y cuyo origen era italiano, por la sólida base que ofrecían los antiguos maestros.²¹³ Así Carrà se había retractado de las ideas del futurismo de Marinetti y a la vez desarrollado un concepto distinto del epíteto con el cual de Chirico había nombrado a su pintura, en la cual el elemento moderno no había sido rechazado.²¹⁴ La confrontación de términos habría de darse al interior de la revista *Valori Plastici*, que además de difundir ensayos de críticos y poetas asiduos a las vanguardias y al retorno al orden, terminó por posicionarse como la voz oficial de la Pintura Metafísica, al ser una publicación que tuvo gran alcance al venderse en librerías de toda Europa y en lugares tan lejanos como Japón.

Por ello, Maurizio Calvesi considera que en realidad la Pintura Metafísica no nació propiamente en las reuniones de Ferrara, sino tras el rompimiento entre Carrà y de Chirico, aunque de forma más estricta, podríamos referir a este periodo como el del comienzo de la difusión y conceptualización de la Pintura Metafísica más allá del primado de Chirico, ya que es el momento en que los diversos artistas involucrados en este movimiento, comenzaron a pintar y escribir sus propias posturas sobre la Pintura Metafísica; en esa época de Chirico también apareció bastante activo en el medio editorial italiano, colaborando con artículos para las revistas *La Ronda*, *Il Convegno*, *Il Primato artistico italiano* y para noviembre de 1918 en el 1er número de *Valori Plastici* en donde también participaron Carrà, de Pisis, Savinio y Soffici, además de la incorporación al grupo del boloñés Giorgio Morandi.

²¹² Carlo Carrà, *Pintura Metafísica*, reproducido en Calvesi, *La metafísica esclarecida*, p. 123.

²¹³ *Ídem*.

²¹⁴ Joan M. Lukach, “De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920”, *De Chirico*, p. 47.

Tras la temprana publicación de Soffici en *Lacerba* sobre la obra de Giorgio de Chirico en 1914, ésta continuó siendo desconocida en el medio italiano hasta que Filippo de Pisis se interesó por de Chirico a su llegada a Ferrara. En Villa Seminario, de Chirico recibió al escritor boloñés Giuseppe Raimondi, así como a un par de artistas ferraranos: el poeta futurista Corrado Govoni y a Filippo de Pisis, al cual de Chirico consideró como uno de los pocos artistas europeos que poseía un gran ingenio, aunque para entonces de Pisis no pintara, sino que sólo dibujaba y estudiaba letras. De Pisis publicó el primer artículo monográfico sobre el trabajo de Giorgio de Chirico en la *Gazzeta Ferrarese*, el 11 de octubre de 1916, en el que describió al pintor como un vidente en soledad, que con su aguda clarividencia había escudriñado el escalofrío que producía la vida moderna, particularmente, a través de su estudio de los objetos más insignificantes; también elogió la claridad en su dibujo, el ingenio de sus composiciones y especialmente el aspecto sólido y arquitectónico de su pintura, que de forma original revivía formas artísticas aparentemente muertas.²¹⁵

Luego de Pisis comenzó a tener espacio en las revistas vanguardistas de Bolonia, primeramente, en noviembre de 1917 en *La Brigata*, en donde apareció una reproducción del cuadro de Giorgio de Chirico, *Héctor y Andrómaca*, símbolo del amor ante la tempestad de la guerra (de Troya) y por tanto tema trágico afincado en la cultura mediterránea, pero renovado por de Chirico a través de dos maniqués abrazados que logran ver más allá del caos. Para 1919 no obstante, en Italia de Chirico se encontraba en una real desventaja, ya que su trabajo aparecía por primera vez ante el público local, al que le era difícil entenderlo, particularmente su producción a partir de su llegada a Ferrara, en que, como se señaló, compuso espacios cerrados en los que acumuló elementos de diversos orígenes, incluidos extraños elementos geométricos, así como cuadros dentro del cuadro, que terminan por alterar el sentido de realidad dentro de la pieza.

Papini también opinó sobre estas obras, en las que le parecía que de Chirico había alcanzado el más alto grado de clarividencia, que le confería a sus pinturas un profundo valor espiritual y por tanto se mostraban como expresión poderosa en la pintura italiana desde el futurismo. Pero Papini, quizá siguiendo las ideas de Carrà, destacó principalmente su carácter clásico vinculado a la gran tradición italiana, por su construcción arquitectónica y las formas tridimensionales que poseía. Fue así que con mayor fuerza se arraigó, entre los críticos italianos, esta idea de equiparar el arte metafísico

²¹⁵ Filippo de Pisis, “Il pittore Giorgio de Chirico”, *Gazzeta Ferrarese*, 11 de octubre de 1916, citado en Joan M. Lukach, “De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920”, *De Chirico*, p. 42.

únicamente con la restauración de tradición de los antiguos maestros, como también lo asentó Mario Broglio desde *Valori Plastici*.²¹⁶

Las ideas de Mario Recchi sobre la italianidad vertidas en el catálogo de la ya citada muestra colectiva de 1918 en *L'Epoca*, habrían de permear el primer artículo de Mario Broglio para la revista *Valori Plastici*, titulado "Pittura última", en donde además de presentar un ataque contra el impresionismo, procuró colocar a *Valori Plastici* como el órgano de difusión del nuevo arte que recuperaba la herencia italiana, así como el oficio artístico. Además, Broglio se decantaba por un arte con un alto sentido moral, ya que para él las vanguardias habían renunciado a su función metafísica al carecer de una expresión espiritual, que en los términos de Broglio tenía que orientarse hacia lo religioso. Así el título de "valores plásticos", tanto defendía la idea de creaciones nítidas, modeladas y estructuradas, a la par de poner énfasis en el valor moral que expresaban dichas obras.²¹⁷ Para defender sus ideas, Broglio eligió las obras de Carrà y de Chirico que había visto en la exposición del diario *L'Epoca*, aunque era claro que su postura se aproximaba más a la de la italianidad restaurada de Mario Recchi y Carlo Carrà.

En cambio, en este número inicial de *Valori Plastici*, Filippo de Pisis continuó su argumento sobre lo metafísico en mayor sintonía con de Chirico al expresar que el nuevo artista ve las cosas con ojos renovados y así mira de cerca el misterio de la existencia.²¹⁸ Por su parte, el propio de Chirico, a través del poema "Zeuxis el explorador" afirmó que había comenzado a percibir los "primeros fantasmas" de un arte más completo, más profundo y más metafísico antes de abandonar París.²¹⁹

Para el número de abril/mayo de 1919, Carrà insistió en el "Italianismo artístico" como el nuevo florecimiento del gran arte del *Trecento* al Renacimiento; en contraste, desde una posición mediadora, Savinio, quien estableció una buena amistad con Carrà, procuró desarrollar desde *Valori Plastici*, una teoría que agrupara las ideas de ambos pintores. En "Anadioménon", Savinio describió el devenir de un nuevo clasicismo, que tras romper con la Academia y reconfigurarse a partir de Cézanne y

²¹⁶ Joan M. Lukach, "De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920", *De Chirico*, p. 42.

²¹⁷ Mario Broglio, "Pittura Ultima", *Valori Plastici*, #1, año 1, noviembre 1918.

²¹⁸ Filippo de Pisis, "Idee per una nuova arte", *Valori Plastici*, #1, año 1, noviembre 1918.

²¹⁹ Giorgio de Chirico, "Zeuxis el explorador", *Valori Plastici*, #1, noviembre 1918, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p.102-103.

Gauguin, había alcanzado un nuevo estadio en las pinturas de De Chirico y Carrà. Además, Savinio situó los orígenes de la Pintura Metafísica tanto en las referencias nietzscheanas, como en “la filosofía llamémosla napolitana de Vico, Campanella y Bruno”²²⁰ de las que decía partir Carrà.

En otoño de 1920 se publicó la monografía *Giorgio de Chirico. 12 cuadros*, que incluyó junto a Apollinaire, textos de Soffici, Carrà y Papini, sin embargo, para entonces la relación con los escritores italianos se fracturó por el influjo de Roberto Longhi, un crítico de orientación formalista, que encontraba la obra de Carrà plenamente toscana por el volumen, claridad y solidez de sus objetos, así como por la paleta de ocre, tierras y rojos semejante a la usada por los antiguos maestros, pero principalmente por la síntesis y equilibrio, así como la reducción a lo esencial que emanaba de los cuadros de Carrà a diferencia del mundo dechiriquiano que le parecía caótico.

El quiebre con el medio italiano se dio justo cuando de Chirico presentó su primera exposición individual en la Casa d'Arte Bragaglia en febrero de 1919, con obras de su periodo metafísico y que fue un desastre en ventas, además de que por consejo de Papini, de Chirico le había pedido un artículo a Roberto Longhi, quién realizó la demoledora crítica titulada “Al Dios ortopédico”, publicada en *Il Tempo* el 22 de febrero de 1919, en dónde acusó a de Chirico de ser un anticuario que reúne elementos ilegibles, que derivan en una mala pintura, que decapita los mitos helénicos.²²¹

Fue justo el momento en que la relación con Papini se fracturó, mientras Longhi comenzó a apoyar la obra de Morandi y Carrà como los verdaderos herederos del clasicismo italiano, a la par de acusar a de Chirico de ser parte de “la cloaca máxima del esnobismo alejandrino de París”.²²² También el crítico Goffredo Bellonci “declaró en la prensa romana que el que llegaría muy lejos por las sendas luminosas del arte sería Carlo Carrà”.²²³ A su vez Giuseppe Raimondi, editor de *La Raccolta*, en el ensayo titulado “Contributo ad una nuova arte metafisica”, nombró a Carrà como el verdadero padre de la Pintura Metafísica.²²⁴

²²⁰ Alberto Savinio, “Anadioménon. Principios de evaluación del arte”, *Valori Plastici*, #4-5, abril-mayo de 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 114.

²²¹ Roberto Longhi, “Al dios ortopédico”, *Il Tempo*, 22 de febrero de 1919.

²²² *Ídem*.

²²³ Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 125.

²²⁴ Joan M. Lukach, “De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920”, *De Chirico*, p. 47.

La acusación a de Chirico por su falta de italianidad encontró respuesta en las páginas de *Valori Plastici*. En el número de junio/octubre de 1919, Savinio en “Finalidades de arte”, señaló que desde el siglo XIX, los creadores italianos sólo imitaban lo acontecido en París que únicamente persigue efectos pictóricos, pero que en ese momento el arte italiano comenzaba a encontrar su propia fisonomía, en que los medios representativos persiguen fines espirituales, a partir de un renacimiento artístico del clasicismo, “que no es un regreso a formas antecedentes, preestablecidas y consagradas por una época transcurrida: sino logro de la forma más apta para la realización de un pensamiento”.²²⁵ En el mismo ejemplar de Chirico también marcó distancia del arte francés con el texto “El impresionismo”, estilo artístico que calificó carente de profundidad, desarrollado por pueblos menos filosóficos como el francés y por tanto sin la propensión a revelaciones metafísicas.²²⁶ Para el siguiente número en su ensayo/manifiesto “El retorno al oficio”, de Chirico expresó sus ideas relativas a la importancia del dibujo y por ende del copiar las obras maestras; también fue en este texto en que definió su orientación, en latín, como un *pictor classicus sum* (soy pintor clásico).²²⁷ Ello en parte, porque otro de los cuestionamientos que había recibido era que en su obra había un predominio de las concepciones intelectuales, sobre las cualidades pictóricas.

Para responder este cuestionamiento, especialmente al grupo encabezado por Longhi, de Chirico decidió sumergirse en los museos, particularmente en la *Galleria Borghese* de Roma, con el fin de mirar las obras antiguas con “ojos de pintor y mente de filósofo”²²⁸; a través de la copia de la iconografía y procedimientos de los grandes maestros, reveló haber descubierto “la gran Pintura”.²²⁹ Así de Chirico al inicio de los años 20, dejó de lado los elementos modernos y las formas inesperadas que surgían en sus anteriores cuadros, para dedicarse al resurgimiento del oficio en la pintura y a la recuperación de formas tradicionales, a las que ya desde la Pintura Metafísica había ayudado para fomentar.

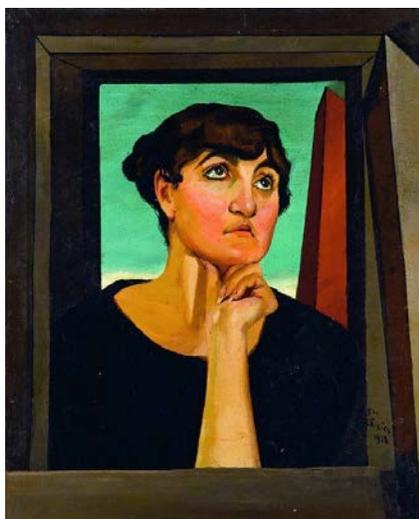
²²⁵ Alberto Savinio, “Finalidades del arte”, *Valori Plastici*, #6-10, junio-octubre de 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 122-124.

²²⁶ Giorgio de Chirico, “Impresionismo”, *Valori Plastici*, #6-10, junio-octubre de 1919, reproducido en Olga Sáenz, *op. cit.*, pp. 69-71.

²²⁷ Giorgio de Chirico, “El retorno al oficio”, *Valori Plastici*, #11-12, noviembre-diciembre 1919, reproducido en Olga Sáenz, *op. cit.*, p. 97.

²²⁸ Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 81.

²²⁹ *Ibid.*, p. 47.



Giorgio de Chirico, *Alceste*, 1918, óleo sobre lienzo. Colección Chiara e Francesco Carraro.

El retrato titulado *Alceste* -que representa a su entonces novia Antonia Bolognesi- marca justo el periodo de transición entre la estricta etapa metafísica y su cambio de estrategia pictórica al final de su estancia en Ferrara; en esta obra de Chirico eliminó la yuxtaposición de elementos extraños entre sí, aunque mantuvo la ventana de inspiración renacentista tras la cual se percibe una torre roja propia de la arquitectura sintética de la Pintura Metafísica, así como el extraño cielo verde veronese que aparece en otros cuadros, sin olvidar la pose introspectiva y melancólica al apoyar la modelo la barbilla sobre la mano; por otra parte, se anticipan elementos de la próxima fase del clasicismo mediterráneo, como su renovado interés por el cuerpo humano, así como el título del cuadro que alude a la mitología griega, a la hija más bella del rey Pelias y por la cual su prometido Admeto debió hacer un gran sacrificio.²³⁰ Curiosamente, fue el único cuadro que de Chirico vendió en la exposición en la galería Bragaglia y el cual impulsó su cambio de estrategia pictórica.

A pesar de una importante colectiva en 1919 organizada por Mario Broglio, que llevó el trabajo de los “metafísicos” a Alemania, la relación de Giorgio de Chirico con la revista *Valori Plastici* se enfrió por la mayor empatía de Broglio con Carrà y Soffici, por lo que en marzo de 1921 el grupo de pintores metafísicos expuso por última vez en conjunto en el Palazzo del Parco de San Gallo en Florencia. No

²³⁰ El título es una clara metáfora del momento que pasaba de Chirico en su relación con Adriana, pues justo el padre de ella veía mal la unión de su hija con un pintor que aún no era reconocido en Italia, por ello de Chirico le prometió superarse y alcanzar el éxito necesario para ser digno de Antonia, sin embargo, cuando Giorgio de Chirico se instaló en Roma dio por finalizado este romance.

obstante, en 1926 obras de Giorgio de Chirico se presentaron junto al grupo *Novecento* en diversas ciudades europeas hasta su exhibición en 1930 en Sudamérica. Después de ello, de Chirico decidió mantenerse ajeno a este grupo por sus vínculos con el gobierno fascista, ya que consideraba que el arte “tiene cosas mejores que hacer que seguir los sobresaltos y las tribulaciones de la vida política.”²³¹ Aunque en los años treinta de Chirico participó de la reanimación de la pintura al fresco en Italia, su trabajo no fue apoyado por el régimen al no hacer ni loa ni propaganda de éste. Así creció su reputación de anti italiano, siendo menospreciado como "il greco".

Las diferencias entre de Chirico y Carrà revelan que los artistas asociados con la *Pittura Metafisica* no forjaron una escuela o un movimiento formal. Según Edita Broglio, nunca fueron un colectivo cohesionado porque cada artista perseguía objetivos claramente diferentes.²³² Entre los dibujos y pinturas que Carrà completó durante los meses en *Villa Seminario*, se cuentan *La Musa metafísica* y *El dios hermafrodita*, que revelan la cercanía con de Chirico por el uso del maniquí, los contornos precisos, la dimensión atemporal y la profunda perspectiva, sin embargo, a partir de 1920, trabajos como *Las hijas de Lot* y *El pino junto al mar*, muestran que Carrà había digerido su encuentro "metafísico" con de Chirico, ya que las formas geométricas no responden a enigmas independientes, sino a un rigor geométrico en un enrarecido espacio-tiempo,²³³ que dan cuenta de una poesía de carácter rústico relacionada con la estructura maciza y el “carácter trágico del arte italiano del que el propio Carrà habló en repetidas ocasiones.”²³⁴ Carrà recuperó escenas enigmáticas de la biblia como el relato de Loth y el oscuro embarazo de sus hijas, pero lo pintó y reestructuró, como si en realidad la escena hiciera referencia al encuentro de la Anunciación.

Las hijas de Loth (1919), por ejemplo, es una imponente trasposición de la atmósfera desnuda, pero muy rica en contenidos de los maestros del siglo XV. Y *El pino junto al mar* (1921) es una derivación voluntariamente explícita del estilo de Giotto, donde el acento es colocado en la construcción.²³⁵

²³¹ Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 145.

²³² Joan M. Lukach, “De Chirico and Italian Art Theory, 1915-1920”, *De Chirico*, p. 35.

²³³ Daniela Ferrari, “Trazas de antigüedad. Ideal clásico y sueño metafísico”, *Retorno a la belleza. Obras maestras del arte italiano de entreguerras*, (Barcelona: Fundación Mapfre, 2017), p. 21.

²³⁴ Gabriel Fantuzzi, “Carlo Carrà”, *Carlo Carrà. Pinacoteca de los genios*, (Buenos Aires: Codex, 1964), p. 5.

²³⁵ Gérard-Georges Lemaire, “Itinerario artístico de Carlo Carrà”, *Carlo Carrà*, (México: Planeta, 1998), p. 28.



Carlo Carrà, *Las hijas de Loth*, 1919, óleo sobre lienzo, 111x80 cm. Museo d'Arte Moderna y Contemporanea, Trento y Rovereto.



Carlo Carrà, *El pino junto al mar*, 1921, óleo sobre lienzo, 68x52 cm. Colección particular.

Carlo Carrà refirió que con *El pino junto al mar* procuró una representación mítica de la naturaleza; por este rastro de misticismo religioso que Carrà depositó en su pintura como heredera de las antiguas creaciones cristianas, fue que Massimo Bontempelli describió a sus trabajos de esta época como próximos a un “realismo mágico”,²³⁶ término que como veremos más adelante, utilizó Franz Roh para describir el quehacer de los artistas europeos que recuperaron una figuración de corte clásico, a los cuales consideraba marcados por el influjo de la obra de Carrà y de Chirico.

No obstante, la etapa de la pintura metafísica de escenarios misteriosos, desarrollada por ambos en *Villa Seminario* llegó a su conclusión, al verse atraídos por una reformulación moderna del clasicismo y un retorno al oficio que los llevó a inspirarse en viejos maestros como Giotto, Uccello o Masaccio.²³⁷ Tras contraer nupcias, Carrà optó por un estilo de vida tranquilo que se vio reflejado en su obra a partir de los años 20, en donde a semejanza de *El pino junto al mar*, optó por realizar paisajes silenciosos, donde la presencia del ser humano apenas es sugerida y su técnica pictórica se centra en efectos lumínicos, que llevó a sus críticos a hablar de un *impresionismo metafísico*.²³⁸

²³⁶ *Ídem*.

²³⁷ Stefano Cecchetto, “Las inquietudes del Novecento italiano”, p. 4.

²³⁸ Roberto Longhi, Massimo Carrà, *Retrospectiva de Carlo Carrà*, Milán, octubre 2018-febrero 2019.

En el caso de Giorgio Morandi, aunque se unió de forma marginal al movimiento futurista en 1914, ya desde 1911 había estudiado los frescos de Uccello, Giotto y Masaccio, a la par de artistas modernos como Cézanne, Braque y Boccioni. Por ello, su encuentro con la pintura de Giorgio de Chirico reanimó sus antiguas búsquedas, no obstante, sus primeras pinturas consideradas metafísicas fueron ejecutadas en 1916, meses antes de conocer las obras de Carrà y de Chirico. Lo que es claro es que su asociación con ellos y Broglio, hizo que el arte de Morandi prosperara al rescatarlo del pequeño medio artístico que se desarrollaba en Bolonia, a pesar de que más tarde, rara vez Morandi reconoció la importancia que tuvo *Valori Plastici* para su carrera.

Tras su experiencia futurista y su participación en un regimiento de infantería durante la guerra, Morandi comenzó a experimentar con una paleta de tonos pasteles en que dispuso cual naturalezas muertas, objetos cotidianos que continuó pintado casi durante 50 años: una caja de metal gris, un plato de compota blanca, un ánfora naranja, dos cajas de madera, cilindros y unas jarras con fondo de campana. Morandi rechazó el uso de la perspectiva reanimada por la metafísica, pero sí siguió la idea de liberar a los objetos de su realidad cotidiana, pues pese a la austeridad de sus elementos, éstos se muestran intrigantes y enigmáticos por el silencio que los invade y las extrañas sombras que proyectan.

Al tiempo de la creación de Morandi de sus primeras obras metafísicas, Raffaello Franchi escribió dos artículos sobre su trabajo, el primero para *La Raccolta* en diciembre de 1918, en que destacó que los símbolos usados por Morandi se presentaban atemporales por reflejar tranquilidad y belleza a través de una serena contemplación. Al año siguiente, para la edición de abril-mayo de *Valori Plastici*, Franchi que había sido herido durante la guerra, situó al trabajo de Morandi como obras serenas y pacíficas pintadas en medio de uno de los conflictos más sangrientos vividos en Europa. Así, mientras el ascetismo de su trabajo rememora a los viejos maestros, su lenguaje, en que el silencio es el principio conductor, es lo que lo volvía plenamente moderno.²³⁹

²³⁹ Stefano Cecchetto, “Las inquietudes del Novecento italiano”, p. 4.



Giorgio Morandi, *Naturaleza Muerta*, 1918
 óleo sobre lienzo, 68.5x72 cm. Pinacoteca di Brera.



Giorgio Morandi, *Naturaleza Muerta*, 1951,
 óleo sobre lienzo, Toledo Museum of Art.

Longhi por otra parte, destacó el clasicismo tonal de Morandi, cuyas composiciones adoptan un aspecto casi fantástico por el juego de luces y sombras que deshacen y componen los volúmenes, otorgando trascendencia a objetos cotidianos, que sin imitar el estupor de Chiriquiano, sugieren un misterio lumínico que revela y ocultan las transparencias vítreas. No obstante, para de Chirico, quien en un principio apoyó la obra de Morandi, terminó considerando que el trabajo del maestro boloñés “tiene que ver con la metafísica lo que la gimnasia con la magnesia”.²⁴⁰

En 1948, tras la caída del fascismo, Francesco Arcangeli presentó la exposición *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920 (Carrà, De Chirico, Morandi)* en la XIV Bienal de Venecia, en la cual de Chirico polemizó por la elección únicamente de sus pinturas del periodo metafísico, entre las que se encontraba una que denunció como falsa, aunado a que le adjudicaran “su estilo”²⁴¹ a otros artistas; lo que lo terminó por enfurecer fue que el premio le fue otorgado al otro Giorgio, Morandi:

El hecho más inaudito en el montaje de la *Exposición de la Metafísica* en la Bienal de 1948 fue el haber bautizado como metafísicos a otros dos pintores, Carrà y Morandi, y haber puesto sus cuadros junto a los míos. Habían nombrado comisario especial de esta extraña exposición al profesor Roberto Longhi. El

²⁴⁰ Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 237. Las palabras utilizadas por de Chirico en italiano fueron: “I quadri (di Morandi) c’entrano con la metafísica come i cavoli a merenda”.

²⁴¹ Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 237.

profesor Longhi, desde hace cuarenta años, se ha especializado en estar siempre disponible cuando se trata de hacer algo que me pueda perjudicar [...] El colmo fue que el premio de la metafísica se concedió por unanimidad, probablemente debido a la insistencia de los profesores “modernólogos” Roberto Longhi y Lionello Venturi, a su bien amado Morandi.²⁴²

Por último, la participación de Filippo de Pisis partió de sus mencionados ensayos sobre de Chirico y sus pensamientos dedicados a un nuevo arte metafísico en revistas como *Valori Plastici*, en que el pintor debía situarse como un explorador en terreno escabroso que con un nuevo ánimo y ojos renovados decide revelar un misterio primordial que es congénito a todas las cosas.²⁴³ Posteriormente, al igual que de Chirico, de Pisis abandonó Ferrara para trasladarse a Roma y dedicó jornadas enteras al estudio de los grandes maestros; luego en París se inclinó por redescubrir a los impresionistas, con lo que comenzó una serie de paisajes y naturalezas muertas de pincelada rápida que dan un aspecto inacabado a los objetos, pero que en su distribución especial, recuerdan la solitaria, ambigua, serena, enigmática y límpida atmósfera de las pinturas metafísicas. Tanto la obra de Filippo de Pisis, como sus declaraciones en una conferencia en Roma en 1920, dejan entrever que el proceso iniciado por de Chirico hubo de tomar diversos caminos, sin que por ello se respetara o entendiera cabalmente el sentido propuesto inicialmente por el maestro nacido en Volos, aunque gracias a él se dio el surgimiento de diversos modos de quehacer artístico hermanados, que terminaron por extenderse mucho más allá de Italia y los años 20:



Filippo de Pisis, *Naturaleza muerta*, 1936. Colección particular.

²⁴² *Ídem.*

²⁴³ Filippo de Pisis, “Pensamientos para un nuevo arte”, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 206.

De fenómeno postfuturista (aunque, en parte, iniciado primero en París por algunos pintores, entre los cuales descuella el pintor De Chirico) podría calificarse la llamada *Pintura Metafísica*, sobre la que Carlo Carrà ha editado un libro sin ni siquiera citar al compañero de investigación y estudios. La palabra “metafísica” no fue, en un principio, más que una indicación genérica y sin significado preciso. Sobre esta bendita “Pintura Metafísica”, de la que actualmente habla mucha gente sin conocer su génesis ni su contenido²⁴⁴

En 1919 en que se presentó en Milán la "Gran Exposición Nacional Futurista", un grupo de jóvenes artistas, incluidos Achille Funi, Leonardo Dudreville y Mario Sironi, presentaron trabajos siguiendo los postulados del grupo de *Valori Plastici*, principalmente los argüidos por Carrà, al volver a formas naturalistas que llevaban el sello de la antigua pintura italiana. En ese sentido, el crítico Ugo Nebbia situó como grupo de tránsito entre *Valori Plastici* y la joven generación que continuaría con sus postulados, a los artistas de la *Bottega di Poesia* de Florencia, forjada por creadores que eran participes de la renovación del futurismo como Russolo y el argentino Emilio Pettoruti, junto a artistas, cual Bucci, Malerba y los mencionados Dudreville y Sironi que, en 1922, formaron el grupo *Novecento*,²⁴⁵ cuyo nombre responde a su deseo de vincularse con los siglos de oro del arte italiano, *Trecento*, *Quattrocento* y *Cinquecento*, orientándose así hacia un clasicismo moderno.²⁴⁶

Justo 1919, fue el año en que en torno a la historiadora Margherita Sarfatti comenzaron a establecerse tertulias relativas al futuro del arte italiano, de las que nacería en 1920 el manifiesto *Contro tutti i ritorni in pittura* firmado por Sironi, Funi, Russolo y Dudreville, que se postulaba como una respuesta contra *Valori Plastici*, aunque paradójicamente, en ese mismo año guiados por Sarfatti, el nuevo grupo expuso con Carrà y de Chirico, bajo los fundamentos de orden, disciplina, precisión, sencillez y rigor en la composición.

²⁴⁴ Filippo de Pisis, “Grotte degli Avignonesi”, reproducido en en Calvesi, *La metafísica esclarecida*, p. 124.

²⁴⁵ Ugo Nebbia en Wechsler, “Disputas por lo real”, p. 284.

²⁴⁶ Elena Pontiggia, “El Novecento italiano: una síntesis”, *Retorno a la belleza. Obras maestras del arte italiano de entreguerras*, p. 46.

Para 1922, precisamente en torno a la figura de la crítica de arte Margherita Sarfatti, nació el grupo de *los Sette* agrupados bajo el nombre de *Novecento*, compuesto por Mario Sironi, Achille Funi, Leonardo Dudreville, Anselmo Bucci, Ubaldo Oppi, Piero Marussig y Gian Emilio Malerba. Lombardos de residencia, inauguraron su primera exposición el 26 de marzo de 1923 en la *Galleria Pesaro* de Milán, pero no fueron reconocidos oficialmente como grupo, hasta que expusieron de forma colectiva en la 14ª Bienal de Venecia en 1924, como un colectivo de artistas, críticos y amantes del arte que decidieron trabajar separados, pero “militar” unidos bajo el trabajo redentor del fascismo, nacido de la conmoción de la guerra, en el cual se dio un nuevo renacimiento del arte italiano que mostraba un renovado aspecto de la tradición.²⁴⁷ La prédica de *Valori Plastici* por un retorno a los modelos clásicos para remplazar a las vanguardias, encontró su continuación, aunque con una radicalización política en el grupo *Novecento* que, para Sarfatti, cuajaba “con la orientación grandilocuente, pasatista y auto glorificadora del fascismo gobernante”.²⁴⁸ Así los dos movimientos terminaron por expresarse como las formas más logradas de la vuelta al orden en Italia.

Estos artistas procuraron un clasicismo moderno que, a partir de la contemplación de los viejos maestros, recuperaban los valores de pulcritud, linealidad y acabado en el dibujo, así como sencillez en las composiciones y la huida de todo aquello que pudiera resultar oscuro. En 1926 el grupo *Novecento* nuevamente se presentó en la *Galleria Pesaro* con el deseo de Sarfatti de mostrar un moderno clasicismo, acorde a su tiempo, pero también atento a “la voz del tiempo inmortal”.²⁴⁹

Gracias a la relación sentimental que por entonces Sarfatti mantenía con *Il Duce*, esta exposición contó con el apoyo de Benito Mussolini quién presentó a los que exhibían como jóvenes y fascistas artistas de vanguardia, revolucionarios de la moderna restauración en el arte, la vida social y la política.²⁵⁰ La muestra que contó con 208 obras, agrupó para entonces 45 artistas italianos reunidos por Sarfatti. La exposición se trasladó hacia Roma, Venecia, Berlín, Zúrich, Ámsterdam, París, Berna, Lausana, Pittsburgh y en 1930 llegó a Buenos Aires y Montevideo; con estos trabajos Sarfatti procuró “mostrar algunos aspectos nuevos de la tradición; una nueva línea de la Italia milenaria, una salida

²⁴⁷ Síntesis de las ideas de Sarfatti presentadas en Diana Wechsler, “Disputas por lo real”, p. 281.

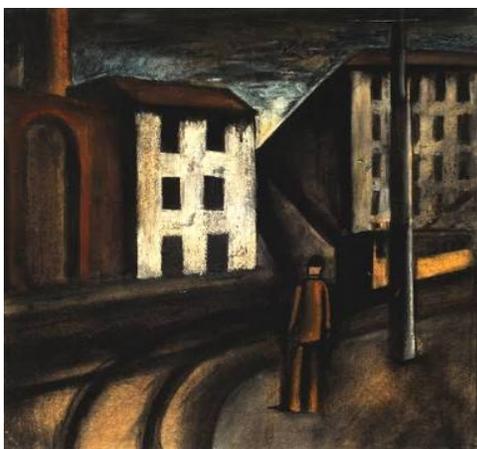
²⁴⁸ Jorge Glusberg, presentación de la muestra *arte en Italia. Da Valori Plastici a Corrente*, p. 42.

²⁴⁹ Margherita Sarfatti, “Alcune considerazioni intorno alla prima Mostra del Novecento Italiano”, *Il Popolo d'Italia*, 12 de febrero de 1926.

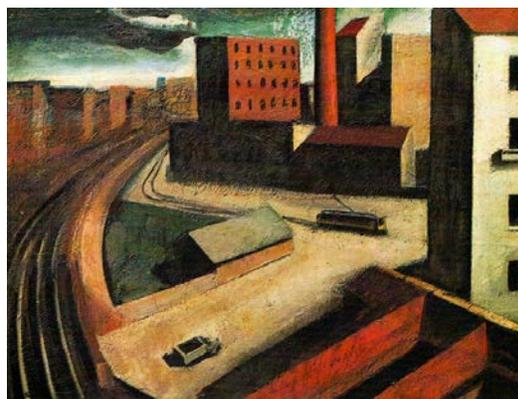
²⁵⁰ Margherita Sarfatti, “Prefazione”, *Novecento italiano*, catálogo de la muestra del Comitato del Novecento, realizada en Amigos del Arte de Buenos Aires, septiembre de 1930, p. 15.

renacentista como un segundo nacimiento tras el levantamiento de la guerra”.²⁵¹ No obstante, a lo largo de su gobierno, Mussolini no se decantó por un movimiento único e incluso se distanció del *Novecento* hacia 1929 y tras la caída del fascismo este grupo pasó al ostracismo, pese a que la pintura de estos artistas, mas allá de la promoción de Salfatti, estuvo lejos de ser una propaganda identificada totalmente con un arte de estado,²⁵² tal como lo expresó Achille Funi: “Nosotros no hacíamos política [...] pensábamos únicamente en buscar nuevas vías de renovación”.²⁵³

Del grupo, Mario Sironi es considerado como el artista más representativo del *Novecento*²⁵⁴ y cómo veremos más adelante con profundas ligas con el movimiento muralista mexicano. Desde 1918, Sironi se había mostrado interesado en la Pintura Metafísica, por lo que se apropió de los inquietantes paisajes dechiriquianos, en específico, de la perspectiva profunda, el rigor arquitectónico y la ausencia humana, para presentar la ciudad moderna dentro de un clima de extrañamiento.²⁵⁵



Mario Sironi, *Periferia*, ca. 1921.1922, óleo sobre lienzo, 54x54 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.



Mario Sironi, *Paisaje urbano*, 1922, óleo sobre lienzo. Colección particular.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 13.

²⁵² Elena Pontiggia, “El Novecento italiano: una síntesis”, *Retorno a la belleza. Obras maestras del arte italiano de entreguerras*, p. 46.

²⁵³ Achille Funi, *Il Novecento*, 1971 en Elena Pontiggia, “El Novecento italiano: una síntesis”, *Retorno a la belleza. Obras maestras del arte italiano de entreguerras*, p. 47.

²⁵⁴ Teresa del Conde, “Breve introducción a Mario Sironi”, *Mario Sironi. El trabajo y el arte*, (Buenos Aires, Ciudad de México: Dalmine-Siderca-Tamsa, 1998), p. 18.

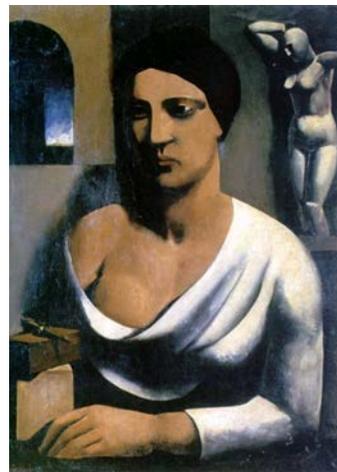
²⁵⁵ Diana Wechsler, “Disputas por lo real”, p. 275.

A partir de 1919, Sironi comenzó su serie de *paisajes urbanos*, que para Vittorio Fagone y Mariastella Margozzi, en realidad corresponden a los suburbios periféricos a la metrópoli de Milán, ya que exhiben la soledad y el clima de extrañeza del diseño industrial en terrenos poco poblados;²⁵⁶ el sentido de ruinas y la perspectiva enrarecida de la pintura de Giorgio de Chirico, Sironi los reformuló para presentar a la ciudad moderna desolada entre chimeneas, fábricas, establecimientos industriales, tranvías, camiones y trenes que reducen al ser humano a un actor incidental, como también sucedería con los escenarios urbanos de los pintores americanos Berni y Hopper, que posteriormente abordaremos. Las referencias a las *piazze* de Giorgio de Chirico también son evidentes en estas piezas de Sironi, pero sólo para estructurar el escenario, pues el sentido poético es distinto, ya que aquí sobresale el pesimismo al misterio.

La ciudad de Sironi es una ciudad de geométricas con perspectivas oblicuas y a menudo paradójicas [...] no es escenario de fantasmas enigmáticos, como la ciudad metafísica de De Chirico; es identificación concreta de un lugar donde la homogénea continuidad espacial y la temporalidad presente, sin abandonos ni contradicciones, se compenetran en una visión desencantada.²⁵⁷



Mario Sironi, *Soledad*, 1926, óleo sobre lienzo, 98x82 cm. Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma.



Mario Sironi, *La modelo del escultor*, 1924, óleo sobre lienzo. Colección particular.

Hacia los años 20, Sironi de forma paralela a sus registros metafísicos de la ciudad, elaboró una serie de retratos con personajes melancólicos y ensimismados, como los de Giorgio de Chirico, que fueron

²⁵⁶ Vittorio Fagone, "Mario Sironi. El artista como comunicador", *Mario Sironi. El trabajo y el arte*, p. 21.

²⁵⁷ *Ídem.*

prototípicos de las representaciones humanas que realizaron el resto de artistas relacionados con el *Novecento*. Muestra de ello son *La modelo del escultor* y *Soledad*, en que aparecen figuras femeninas decaídas junto a elementos clásicos como togas o tallas de bronce que nos remiten a un pasado lejano y eterno, junto a las ventanas y los soportales que los metafísicos recuperaron de las composiciones del *Quattrocento*, pero que en su concepción sugieren un espacio enrarecido que se extiende más allá de la mirada. Para los 30's, convertido en el principal artista del régimen fascista, Sironi decidió recuperar la pintura mural y a través de una iconografía con fuentes etruscas y algunos rasgos expresionistas, realizó apologías del trabajo, aunque desde una perspectiva poética: figuras de corte clásico y miembros vigorosos, pero solitarios, que se muestran como constructores herederos de la grandeza romana.

¿Cómo un pintor, que fue el ilustrador del régimen fascista, pudo ser a la vez el autor de una obra tan llena de tristeza y desesperación? ¿Por qué sus vistas urbanas, en concreto, tan impregnadas de pesimismo son, en consecuencia, tan opuestas al triunfalismo monumental de un régimen que se proponía revivir el poder y la gloria del antiguo Imperio romano?²⁵⁸

Además de Sarfatti, otro de los críticos que siguieron al *Novecento* fue Ugo Nebbia, que lo definió como “un estilo que parte de una significativa recuperación de la tradición y de los contactos con los principios eternos del arte”.²⁵⁹ En el texto *La pittura del Novecento*, Nebbia estableció una historia del arte moderno que parece establecerse como una respuesta al desarrollo planteado por Alfred Barr en 1935. En un inicio, semejante al norteamericano, Nebbia parte de Cézanne como el inicio del arte moderno que luego se bifurcaba hacia dos ramificaciones, por un lado: los *fauves*, el cubismo, los principios de la abstracción hasta llega, curiosamente, a los surrealistas. El otro relato, que sirve como contrapunto y propuesta esencial de Nebbia, partía de los futuristas, quienes luego encontraron una reacción en la “inmovilidad silenciosa cargada de reminiscencias del pasado”²⁶⁰ en los trabajos de Giorgio de Chirico y Carlo Carrà, cuyo rescate de la tradición fue posteriormente asumido por el *Novecento*, movimiento que surgió como una “renaciente afirmación de nuestro espíritu en el campo del arte moderno”.²⁶¹

²⁵⁸ Jean Clair, *Malinconia*, p. 96.

²⁵⁹ Ugo Nebbia en Diana Wechsler, “Disputas por lo real”, p. 284.

²⁶⁰ Ugo Nebbia, *La Pittura del Novecento*, [Milán, Società editrice libraria, 1941], 336 pp.

²⁶¹ Ugo Nebbia en Diana Wechsler, “Disputas por lo real”, p. 285.

Para Nebbia, en el siglo XX la esencia italiana se extendía por diversas naciones, que lo llevó a incluir un capítulo dedicado al *Novecento straniero*, en que enlistó a todos aquellos lugares con artistas que participaban de la configuración de una nueva estética de tono clásico y matriz italiana, entre los que Nebbia incluyó los casos de Argentina, Brasil y México, que más adelante trataremos.

SURREALISMO VS DE CHIRICO

Un delicado relato se extiende en la historia de las raíces del Surrealismo a través de la relación de este movimiento con Giorgio de Chirico, a quien erróneamente se suele clasificar como surrealista, por el impacto que ejerció su obra en los artistas realistas involucrados en dicho movimiento como Ives Tanguy, Max Ernst, Salvador Dalí y René Magritte.

En un inicio, André Breton llenó de elogios a de Chirico como el precursor de un revolucionario movimiento en la pintura, para posteriormente acusarlo de traidor, en medio de una proferia de insultos por la evidente asociación de sus pinturas a partir de 1919 con la tradición italiana y la mitología clásica –como *La virgen del tiempo* (1919), *Diana cazadora* (1919) o *El retorno del hijo pródigo* (1919)- obras que a partir del juicio de los surrealistas, fueron vistas como un fenómeno reaccionario al arte de vanguardia.



Giorgio de Chirico, *Diana cazadora*, 1919, óleo sobre lienzo, 70.5x50 cm. Colección privada.

El problema para de Chirico radicaba en que desde un inicio los surrealistas lo habían malinterpretado; su proyecto original implicaba recuperar las capacidades de revelación de los mitos arcaicos en la época moderna. El impacto de sus primeras obras por la representación de utensilios modernos en espacios incongruentes, venía dado por ser insertados junto a elementos antiguos como esculturas grecorromanas o edificios con arcadas renacentistas, que en cambio para los surrealistas implicaron la representación de ciudades imaginarias, como surgidas de un ensueño.²⁶²

Los enigmáticos espacios atemporales de Giorgio de Chirico, dieron pie a que en el periodo de posguerra fueran entendidos como escenarios que retrataban la soledad y la crisis del hombre moderno. Curiosamente con el paso de los años de Chirico tuvo una importante carrera en la creación de escenarios y vestuarios para obras teatrales, sin embargo, las composiciones dechiriquianas se alejaban de la idea de crear paisajes caóticos resultados de un evento bélico o de sucesos reprimidos evidentes en los sueños, sino que pretendía expresar el permanente sinsentido de la vida, ante la incapacidad del hombre de poder comprender cabalmente la realidad, más allá de los velos y prejuicios con que la interpreta.

Mientras que el busto clásico con gafas oscuras en el retrato de Apollinaire, revivía para de Chirico la figura del poeta ciego a las apariencias, mas visionario cual Homero, para los surrealistas, en cambio, los objetos de Giorgio de Chirico situados en relaciones misteriosas, les parecieron portavoces de una poética ajena al pensamiento consciente; así las estatuas junto a gafas o guantes de látex, se sumaron para los surrealistas al repertorio de extrañezas en que incluían al encuentro de la máquina de coser y el paraguas de Lautréamont, las enigmáticas y eróticas máquinas de Picabia, los caligramas de Apollinaire, así como el urinal en el museo de Duchamp.

Para entender las diferencias entre de Chirico y los surrealistas viene bien hacer un recuento cronológico de sus encuentros. A través de Guillaume Apollinaire, André Breton lo conoció en 1914, cuando tan sólo era un estudiante de medicina, que quedó impresionado por cómo los lienzos de De Chirico podían proyectar lo que él consideró la profundidad de la mente. En 1920, en el número 11 de la revista *Littérature*, aún adscrita al dadaísmo, Bretón en su ensayo *Giorgio de Chirico*, lo situó

²⁶² Roger Cardinal, “Giorgio de Chirico and Surrealist Mythology”, Dirección URL: <http://www.mattesonart.com/giorgio-de-chirico--surrealist-mythology.aspx>

como máximo exponente de una poética moderna capaz de reevaluar la percepción del tiempo y el espacio; para 1922, con el surgimiento del surrealismo, Breton situó las teorías de Freud y el cuadro *El cerebro del niño* de Giorgio de Chirico, como las fuentes para el estudio del material onírico, mientras que en 1923, Breton compiló sus textos automáticos en un volumen titulado *Poisson soluble*, en referencia al mercurio y al pez que protagonizan el cuadro de Giorgio de Chirico, *El sueño de Tobías*, obra que el poeta francés adquirió. En el *Manifiesto del Surrealismo* de 1924, Breton señaló que Apollinaire le aseguró que de Chirico había creado sus primeros cuadros como una revelación tras una crisis de migrañas y cólicos, que los surrealistas tomaron como un acto de alucinación.

Es por esta época en que Breton visitó a Freud en Viena y precisamente comenzó a utilizar la escritura automática como método para liberar niveles inconscientes de la mente; además Breton estaba convencido de que el sueño y la realidad, aparentemente contradictorios, se unificarían en una realidad absoluta, la "surrealidad".²⁶³ Fue así que Breton preponderó la omnipotencia de los sueños, que al ser recordados, indican la existencia de una realidad superior, proceso al cual vinculó los cuadros de Giorgio de Chirico, quien sin embargo, en repetidas ocasiones indicó que si bien el material onírico tenía alguna conexión con lo metafísico, el sueño no propiciaba su pintura.

Es curioso, además, que Breton haya intentado vincular a Freud con de Chirico a partir de la temática onírica, cuando en realidad el arte metafísico, como resultado de alteraciones en la memoria que permiten a personajes clarividentes descubrir aspectos misteriosos en los objetos comunes,²⁶⁴ se muestra más ligado a la noción freudiana sobre la *Das Unheimlich* (inquietante extrañeza), tal como lo sugirió el historiador de arte Jean Clair:

La descripción del pintor se asemeja sorprendentemente a la del médico en la descripción de la misma alteración. En determinadas circunstancias, en ciertos momentos de la existencia, lo que nos resulta más familiar, más cercano, más conocido, se nos presenta bajo un aspecto inquietante, desconocido, espectral.

²⁶³ Laura Rosenstock, "De Chirico's influence in the surrealists", *De Chirico*, (New York: MoMA, 1982), p. 111.

²⁶⁴ Giorgio de Chirico, "Locura y Arte", *Valori Plastici* #6-10, junio-octubre 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 66.

Esa ‘inquietante extrañeza’, que transforma en soledad y horror lo que antes era consuelo y presencia, está en el corazón de los movimientos artísticos del periodo que afrontan, volviéndose hacia su pasado, lo que nunca debieron ver²⁶⁵

Casualmente, el texto de Freud, *Das Unheimlich*, publicado en la revista *Imago* apareció en el mismo 1919, en que de Chirico publicó en *Valori Plastici* sus ensayos “Sobre el arte metafísico”; ambos refieren a la sensación de extrañeza que sufre un hombre ante un paraje aparentemente habitual, curiosamente uno italiano:

Un día en que, en una sofocante tarde de verano, recorría las calles vacías y desconocidas de una pequeña ciudad italiana [...] fui presa de un sentimiento que he de calificar como extrañamente inquietante [...] ese tipo de espanto que se siente frente a las cosas conocidas desde hace tiempo [...] cuando vemos en ellas el lado espectral que tiene cada cosa²⁶⁶

Para Clair nos enfrentamos a un sentimiento de época, ya preestablecido por la filosofía pesimista alemana del siglo XIX, en la cual se ancla el pensamiento dechiriquiano; es una sensación que refiere a una inquietante extrañeza ante el derrumbamiento de la realidad preestablecida por valores e interpretaciones ineficientes; ello derivó en arte, a partir de Giorgio de Chirico, en la ruptura entre los objetos y sus representaciones habituales, sin perder la noción de una figuración verista, provocando que todo el movimiento realista de los años veinte y treinta se viera afectado por este trastorno, al grado de producir extrañas imágenes calificadas como ‘mágicas’, sobrenaturales o provenientes de un mundo de tinieblas o ensoñaciones, cuando en verdad, lo inquietante tanto para Chirico y Freud, surgía a partir de una reacción poética de extrañeza, frente a lo más común.²⁶⁷

el surrealismo no comporta ningún elemento de *Unheimlich*: partiendo de una representación también aparentemente objetiva de las cosas, introduce en su

²⁶⁵ Jean Clair, *Malinconia*, p. 20.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 54.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 55.

funcionamiento una desviación *máxima*, hasta la creación de un universo perfectamente autónomo. Las jirafas ardientes de Dalí o las ninfas de Max Ernst [...] viven en un universo perfectamente cerrado, que no concierne en absoluto al mundo en que vivimos²⁶⁸

En cambio, para la lectura surrealista, la obra de Giorgio de Chirico fue considerada como imagen poética de la incongruencia, asociable al mundo de los sueños, en dónde según Freud, todo era posible. Así de Chirico se convirtió en una especie de gurú o precursor del arte surrealista; Breton colgó en su departamento *El enigma de un día* de Giorgio de Chirico, el cual se convirtió en punto focal de discusiones del grupo surrealista, sobre la interpretación del significado de los objetos y los lugares que aparecían en el cuadro,²⁶⁹ como si se tratara de la interpretación de un sueño.

Para el primer lustro de los años 20, Giorgio de Chirico estableció contacto con el resto del grupo surrealista. Como ya se señaló, Paul Éluard mantuvo una relación epistolar con el maestro italiano y luego lo visitó junto a su entonces esposa Gala, en Roma. Posteriormente, la pareja puso en contacto a de Chirico con Max Ernst, quien lo incluyó como uno de los representantes del movimiento surrealista en el retrato grupal *Au rendez-vous des amis*.

En el momento de mayor cercanía con el grupo surrealista, de Chirico les presentó al final de 1924 el texto “Sueño”,²⁷⁰ relativo a un encuentro onírico con su padre y en que aparecen elementos de sus cuadros como las plazas solitarias; este trabajo se reprodujo en el primer número de *La Révolution Surréaliste*, publicación en dónde también se mostraba al pintor italiano en algunas fotografías tomadas por Man Ray, a la par de que en esa época los escritores franceses Soupault y Aragon le dedicaron poemas a de Chirico, cuyas pinturas fueron publicadas en casi todos los números de *La Révolution Surréaliste*; para 1925, los surrealistas ya poseían cuadros de Giorgio de Chirico, especialmente Breton, Éluard e incluso Duchamp, además, piezas metafísicas fueron incluidas en la

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 66.

²⁶⁹ Roger Cardinal, “Giorgio de Chirico and Surrealist Mythology”

²⁷⁰ Es interesante el título del texto por sus obvias relaciones con el grupo bretoniano, porque además la literatura de De Chirico fue bien aceptada por el grupo, a diferencia del rechazo a su pintura, no obstante, de Chirico a pesar de referir en otros artículos al sueño, lo distanció de su arte metafísico.

primer exhibición del grupo, *La peinture surréaliste* junto a trabajos de Arp, Ernst, Klee, Mason, Picasso y Man Ray.

Fue sin embargo, justo el preciso momento en que se manifestó la ruptura, ya que en su obra de los años 20, de Chirico abandonó los espacios enigmáticos, confusos y solitarios, para presentar la Antigüedad a través de fragmentos de columnas y gladiadores con colores estridentes y volúmenes desmesurados, obras que fueron consideradas por los surrealistas como un abandono de la estética metafísica en pos de un arte retrógrada; Breton decidió boicotear en 1925 la monografía que Giorgio Castelfranco preparaba del trabajo de Giorgio de Chirico, al no enviarle fotografías de las obras que poseía, por no quererlas ver mezcladas con la nueva producción del italiano.²⁷¹ La comunicación entre Breton y de Chirico se truncó tras este hecho. Lo cierto es que, a pesar de este viraje, de Chirico nunca abandonó las composiciones de metafísicas, al autocitarse en diversas épocas; lo que eliminó a inicio de los veinte, fueron los elementos modernos y las perspectivas enrarecidas.

En 1926, Savinio se estableció en París como pintor y Giorgio de Chirico le aconsejó realizar su primera exhibición en la Galería Bernheim que no mantenía relaciones con los surrealistas. Un año antes de Chirico regresó a París para dar cuenta, según sus memorias, de cómo los marchantes de cuadros se habían apoderado del control del éxito de los artistas, sobornando a los críticos, boicoteando a pintores como él que no se alineaban a sus dictados, especulando con el precio de los cuadros y explotando el esnobismo, la ignorancia y la pretensión de su clientela constituida principalmente por norteamericanos.²⁷²

En 1928 el desencuentro con el ambiente parisino llegó a su punto álgido; en febrero de Chirico expuso sus nuevos cuadros en la galería *L'Effort moderne* de Léonce Rosenberg, a lo que los surrealistas respondieron con una muestra de sus obras metafísicas de la colección de Breton, en la que Louis Aragon atacó al italiano en la presentación del catálogo, además de que en la vitrina de la galería instalaron una parodia de las obras que de Chirico presentaba en el espacio de Rosenberg, las cuales exploraban el mito de lo mediterráneo, por medio de una serie sobre caballos a la orilla del

²⁷¹ Joel de Sanna, “Giorgio de Chirico-André Breton Duel à mort”, *Metafísica*, #1-2, 2002, p. 23.

²⁷² Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, pp. 151-152.

mar y del grupo de los arqueólogos representados por maniqués sedentes que cargan restos de arquitectura clásica, quienes al meditar, revelaban los misterios de la cultura occidental.



André Breton y Louis Aragon, *Ci-git Giorgio de Chirico*, vitrina de la muestra “Obras antiguas de Giorgio de Chirico. Galería Surrealista, París, 1928.

La exhibición también fue atacada en *La Révolution Surréaliste*: en el número 6 reprodujeron el cuadro *Orestes y Electra* de Giorgio de Chirico tachado con trazos de tinta y un año después –en el número 7- Breton llamó a de Chirico “genio perdido” y lo declaró muerto desde 1918. En el conjunto de textos que Breton publicó como *El surrealismo y la pintura* en 1928, señaló que a pesar del desagradable viraje artístico de Giorgio de Chirico “conservaremos intacta la extraña esperanza que nos dieron sus primeras obras”.²⁷³ No obstante, en 1929, algunos surrealistas admiraron la novela autobiográfica de Giorgio de Chirico titulada *Hebdomeros*, la cual escribió en clave simbolista y con algunas imágenes dispersas, que hizo suponer a los surrealistas, como el poeta peruano César Moro, que de Chirico la había realizado a través del método de escritura automática,²⁷⁴ el cual sin embargo, no fue un proceder propio del maestro italiano en sus diversos textos.

En sus memorias, de Chirico acusó a los literatos surrealistas de onanistas y holgazanes, y particularmente a André Bretón de ser el típico asno pretencioso y arribista que se había apoderado

²⁷³ André Breton, *El surrealismo y la pintura*. Reproducción en María Teresa Méndez, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 253.

²⁷⁴ Jorge de la Luz, “Giorgio de Chirico universos de sueño y canícula mitológica”, *Casa del tiempo*, septiembre de 2004, p. 73.

por poco dinero de sus cuadros que había dejado en su estudio de Montparnasse al viajar a Italia para alistarse en el ejército.²⁷⁵ Además, a de Chirico le desagradaba el cinismo de Bretón, quién profesaba ser comunista, pero procuraba vivir con todas las comodidades posibles.

En París, de Chirico únicamente contó con el respaldo de artistas como Bataille y Cocteau, quien en 1928 publicó un análisis de su pintura titulado *El misterio laico*, del cual como se señaló, se reprodujeron algunos fragmentos en la revista mexicana *Contemporáneos* en 1928. Por este texto, Cocteau también fue atacado por los surrealistas, además de que de Chirico, a pesar de agradecer su apoyo y de incluso ilustrar la publicación, consideró que, como la mayoría, tampoco Cocteau había captado el sentido de sus obras, quizá en buena parte porque el poeta francés, más allá de considerar a de Chirico como parte de su ideario del retorno al orden, dada su innovadora manera de remitirse a fuentes clásicas, en realidad, Cocteau preponderó en esa ocasión, el lado ético de la obra de Giorgio de Chirico por encima de las cuestiones técnicas, justo cuando el italiano se encontraba en su periodo de retorno al oficio, tras pasar por la metafísica:²⁷⁶ “En mis primeros cuadros intenté expresar ideas. Más tarde me movía sólo la calidad de la pintura.”²⁷⁷

A pesar del distanciamiento, los surrealistas continuaron apreciando la obra que consideraban vanguardista de Giorgio de Chirico, aunque no concordaran con las ideas del italiano. En 1933, en el número 6 de *Le Surréalisme au service de la révolution*, Éluard presentó los resultados de la investigación “Sobre las posibilidades irracionales de penetración y orientación del cuadro de Giorgio de Chirico: El enigma de una jornada” en dónde los miembros del grupo surrealista fueron interrogados sobre los significados ocultos o inconscientes que ellos creían encontrar en la enigmática pintura. Ya desde *El surrealismo y la pintura*, Breton había calificado la obra de Giorgio de Chirico como pintura de sueños, pese a que el italiano tanto en sus manuscritos parisinos como en su periodo *Valori Plastici*, había establecido claras diferencias entre su obra y lo onírico:

²⁷⁵ Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 153.

²⁷⁶ “No me interesa probar que de Chirico pinta mejor o peor, si se repite o se inventa. Esto nos llevaría a la estética ... Chirico me interesa desde un punto de vista ético.” (Jean Cocteau, *El misterio laico*, reproducido en Elia Espinosa, *Jean Cocteau; el ojo entre la norma y el deseo*, (México: UNAM, 1988), p.49.

²⁷⁷ Declaraciones de De Chirico a Wieland Schmied en 1970 reproducidas en el catálogo *Giorgio de Chirico. Pictor optimus*, (Roma: Carte Segrete, 1992), p. 195.

Sería menester un control continuo de nuestros pensamientos y de todas las imágenes que se presentan a nuestra mente también cuando nos encontramos en estado de vigilia, y que no dejan por ello de tener un estrecho parentesco con las que vemos el sueño. Es curioso que en el sueño ninguna imagen, por extraña que sea, nos sorprenda por su poder metafísico; y por tanto nosotros evitamos buscar en el sueño una fuente de creaciones [...] aunque el sueño es fenómeno extrañísimo y un misterio inexplicable, aún más inexplicable es el misterio y el aspecto que nuestra mente confiere a ciertos objetos²⁷⁸

Otra diferencia fundamental fue que los surrealistas propugnaban que con la revelación del material inconsciente a través del arte, era posible un cambio social, de Chirico en cambio, no confiaba en el poder transformador de la vía estética, consideraba “inútil creer, como ciertos ilusos y ciertos utopistas, que dicho arte pueda redimir y regenerar a la humanidad.”²⁷⁹ La diferencia más radical de la Pintura Metafísica respecto al material onírico, la presentó Savinio en referencia al uso de la perspectiva profunda y oblicua por de Chirico, de la que emana la atmósfera de infinitud y tiempo detenido en sus escenas.

Se dice que los sueños son vanos [...] porque los sueños carecen de memoria, porque en los sueños falta el pasado y el porvenir [...] Gracias a la memoria nosotros, al mirar las imágenes, vemos lo que fueron estas imágenes y lo que serán: es la poesía de la mirada. En cambio, las imágenes de los sueños son desnudas: desnudas y sin historia [...] Una observación que hasta ahora nadie ha hecho, en relación a la particular configuración del sueño, es que en el sueño falta del todo la perspectiva [...] y la perspectiva no es más que la imagen figurada del pasado. Pero las imágenes de los sueños, porque carecen de pasado, se levantan en un solo plano.²⁸⁰

²⁷⁸ Giorgio de Chirico, “Sobre el arte metafísico”, *Valori Plastici*, #4-5, abril-mayo 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 63.

²⁷⁹ *Ídem*.

²⁸⁰ Alberto Savinio, “Primeros ensayos de filosofía de las artes II”, *Valori Plastici* #3, año 3, 1921, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 126.

Los escenarios enigmáticos de Giorgio de Chirico que daban la impresión de gran una veracidad por el oficio con que fueron realizados, particularmente por su uso de la perspectiva, proveyeron una salida al grupo de pintores surrealistas que no comulgaban con el automatismo psíquico en la plástica,²⁸¹ en el que se agolpaban en un mismo plano imágenes carentes de realismo. No obstante, las imágenes de los surrealistas llamados veristas, pese a la calidad de su figuración y el influjo de De Chirico terminaron por crear escenarios donde lo fantástico e irreal terminaron por dominar.



Max Ernst, *Aquis submersus*, 1919, óleo sobre lienzo, 54x44 cm. Städtische Galerie, Frankfurt.

En el verano de 1919, Max Ernst conoció la obra de Giorgio de Chirico a través de reproducciones de sus cuadros que aparecieron en la monografía *12 opere di Giorgio de Chirico* publicada por la revista *Valori Plastici*, la cual Ernst adquirió en la librería de Hans Goltz de Munich;²⁸² desde sus trabajos dadaístas realizados a partir de 1916, Ernst estaba interesado por la distorsión del espacio y las escalas de los objetos, pero fue a partir de 1919, tras ver las obras de Giorgio de Chirico, que Ernst emprendió la creación de 8 litografías pertenecientes al proyecto *Fiat modes: pereat ars* en las que adoptó una perspectiva muy profunda, así como la aparición de maniqués con sombras alargadas, incluso el propio Ernst describió que el álbum había sido realizado “bajo la influencia de De Chirico”;²⁸³ posteriormente realizó la pintura *Aquis submersus*, en que Ernst una vez más retomó de

²⁸¹ A pesar de que Joan Miró fue el impulsor del automatismo psíquico en pintura, llegó a afirmar que admiraba la obra de De Chirico que vio exhibida en la galería de Paul Guillaume. Ver Joan Miró, *Escritos y conversaciones*, (Valencia y Murcia: Institut Valencià d’Art Modern, 2002), p. 163.

²⁸² Laura Rosenstock, “De Chirico’s influence in the surrealists”, p. 113. En aquella época Ernst vivía en Colonia, pero fue en un viaje a Múnich para visitar a Paul Klee, en que adquirió *Valori Plastici*. Además es posible que Ernst también viera la reproducción de *El mal genio del rey* en la revista *Dada 2*.

²⁸³ Max Ernst, *Biographische Notizen*, 1959, 1era versión, reproducido en Jürgen Pech, “Dalla pittura metafisica alla visione patafisica del mondo di Max Ernst”, *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardia*, p. 165.

las composiciones de Giorgio de Chirico, la perspectiva central de fuga profunda con la arquitectura sintética que la encuadra, así como la presencia de sombras cuyo objeto que las proyecta no aparece dentro del cuadro, no obstante, el objetivo de Ernst implicaba la realización de un espacio fantástico, totalmente fuera de lo común, ya que elementos de Chirico como el reloj detenido, Max Ernst lo colocó de forma extravagante “colgado” entre las nubes, como si fuera la luna, mientras que el personaje central que alude a las estatuas y los maniqués que utilizaba de Chirico, aquí se presenta como un grisáceo ente amorfo de formas femeninas, pero con un bigote, lo que exagera su irrealidad.

El diálogo con de Chirico, lo extendió Ernst a la representación de paisajes desérticos y de amplios cielos en los que el dadaísta, luego adscrito al surrealismo, colocó personajes y objetos enigmáticos, pero con la diferencia de que Ernst buscaba la explotación sistemática de la coincidencia casual o artificialmente provocada, sobre un plano en apariencia inapropiado.²⁸⁴

Así pese a la familiaridad tanto de recursos como de manipulación del espacio e incluso el sentido enigmático, Ernst no desarrolló la poesía de De Chirico, dirigida hacia las sensaciones de aislamiento y nostalgia. Además, en Ernst como en Dalí hay un sentido de movimiento no presente en el tiempo suspendido sugerido por de Chirico, sumado a que Ernst, como el resto de los surrealistas, en el uso de imágenes extravagantes, variaciones de las ventanas, maniqués y guantes de látex de De Chirico, procuraron sondear referencias ocultas en el inconsciente, como represiones de símbolos sexuales.

En 1922, Yves Tanguy optó por ser artista mientras viajaba en autobús y miró por la ventanilla la vitrina de la galería de Paul Guillaume dónde se exhibía un cuadro que le causó un estado de *shock*, *El cerebro del niño* de Giorgio de Chirico, una obra de gran hermetismo tanto por los ojos y el libro cerrados que dieron pie a que los surrealistas la interpretaran con explicaciones derivadas del complejo de Edipo.²⁸⁵ Lo cierto es que los cuadros de Tanguy poseen un aspecto misterioso, hermético y silencioso como los de Giorgio de Chirico, además de estar elaborados con una nítida y consistente factura similar a los del italiano, sin olvidar el uso de la perspectiva profunda y algunos solitarios elementos geométricos, con la diferencia que la mayor parte de los objetos representados

²⁸⁴ A partir de ideas de Max Ernst, reproducidas por la Fundación Mapfre. Dirección URL: <http://exposiciones.fundacionmapfre.org/maxernst/>

²⁸⁵ Juan Manuel Bonet, “Michaux, entre Paul Klee y Giorgio de Chirico” en *Imagen y Palabra*, (Madrid: Ediciones Arte y Estética, 2006), p. 156.

por Tanguy son como restos orgánicos o minerales, testigos de un mundo arcaico o postapocalíptico, que el francés retomó de sus sueños y que por tanto se encuentran más cercanos a la rama abstracta del surrealismo representada por Arp y Miró.²⁸⁶



Yves Tanguy, *He Did What He Wanted*, 1927, óleo sobre lienzo, 79.4x64.8 cm. MoMA.

Las imágenes de Tanguy influirían en el joven Salvador Dalí que, al inicio de los años veinte, buscaba la forma adecuada de representar el carácter podrido de la sociedad; no obstante, Dalí primero entró en contacto con el trabajo de Giorgio de Chirico y Morandi a través de la reproducción de sus obras en *Valori Plastici* que se distribuía en Barcelona; de hecho, los estandartes de la Pintura Metafísica fueron bien conocidos en el medio español²⁸⁷ y por tanto terminaron por ser emulados por artistas locales;²⁸⁸ en el caso de Dalí se apropió de conceptos como los de la ironía (Savinio) y la revelación, para elaborar el que es considerado su primer manifiesto artístico, “Sant Sebastià” de 1927, además de que por entonces los trabajos de Dalí muestran una indudable matriz italiana de origen renacentista, mas permeada por la Pintura Metafísica, en particular por el uso de una amplia perspectiva y la aparición de edificios reducidos a bloques geométricos sintéticos, insertos en ambientes misteriosos como el *Retrato de Luis Buñuel*.

²⁸⁶ Laura Rosenstock, “De Chirico’s influence in the surrealists”, p. 123.

²⁸⁷ En la revista *España* en diciembre de 1919, Adolfo Salazar daba referencia de los hermanos de Chirico; en el mismo año Giorgio de Chirico también era mencionado en las revistas ultraistas *Grecia* y *Cosmopolis*. Ver Eugenio Carmona, “Dirección Chirico”, Sueño o realidad. *El mundo de Giorgio de Chirico*, p. 49.

²⁸⁸ En el trabajo plástico de José Caballero, Aurelio Sánchez, José Moreno Villa, Gregorio Prieto y Maruja Mallo son fáciles de detectar los vínculos el proceder de Giorgio de Chirico.



Salvador Dalí, *Retrato de Luis Buñuel*, 1924, óleo sobre lienzo, 70x60 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Salvador Dalí, *Placeres iluminados*, 1929, óleo y collage sobre lienzo, 24x34.7 cm. MoMA.

A la postre, los enigmas de Giorgio de Chirico dejaron una huella en el desarrollo del método pictórico que Dalí llamó “Paranoia Crítica”, con el que pretendía revelar asociaciones inusitadas a partir de pintar en escenarios desolados, imágenes realistas fragmentadas, como arcos en ruinas o cuadros dentro del cuadro, que ponen en juicio la veracidad de la propia pintura, yuxtapuestos con presencias semiocultas o totalmente fantásticas.

Dalí también recurrió al sentido poético que otorgaba la perspectiva muy profunda, pero en su caso para generar un mundo abiertamente de ensueño, incluso de guerra y caos, además de hacer claras alusiones sexuales. A pesar de que hacia el final de los años 20, la crítica artística en España vinculara el trabajo de Dalí con el del maestro italiano e incluso Ernesto Giménez lo llamara “el De Chirico catalán”, el oriundo de Volos no tenía una postura positiva acerca de Dalí, le parecía que el español era “ese melancólico seudopintor que responde al nombre de Salvador Dalí, que después de haber imitado a Picasso, se había puesto a imitar mis cuadros metafísicos, de los que no entendía nada”.²⁸⁹ Se quejaba además, de sus colores copiosamente barnizados y de su necesidad de producir escándalo para generar interés en su pintura.

²⁸⁹ Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 167.

En 1922, los artistas belgas Edouard León Théodore Mesens y René Magritte observaron una reproducción de *Canción de amor* de Giorgio de Chirico en la revista *Les Cahiers Libres* que conmovió a Magritte hasta las lágrimas;²⁹⁰ Mesens rememoró el encuentro:

Nos fascinó. Varios días después, Magritte descubrió en una tienda un folleto publicado por *Valori Plastici* dedicado al mismo pintor. Una emoción única nos envolvió. El encuentro con el trabajo de De Chirico fue tan abrumador que determinó el punto de partida para la investigación de Magritte.²⁹¹

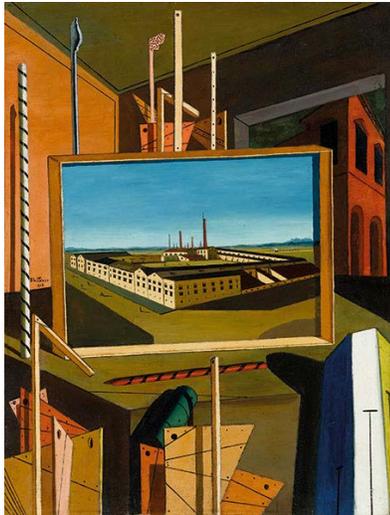
Para el pintor belga, la obra de Giorgio de Chirico “representaba una ruptura completa con los hábitos mentales de los artistas que están aprisionados por el talento”²⁹² y el virtuosismo. Magritte encontró en la producción de Giorgio de Chirico, la manera de representar imágenes verosímiles, pero que desconciertan por lo pintado, como la representación de objetos ordinarios imbuidos en una misteriosa poesía, así como el cambio abrupto de escalas de los objetos que Magritte apreció en *Canción de amor* y que aplicó en cuadros como *El mundo invisible*.

A Magritte también le interesaron las ambigüedades espaciales como en el cuadro *La condición humana* en dónde se yuxtaponen el paisaje y su reproducción en el lienzo, que sin duda dialogan con las pinturas de interiores metafísicos de Giorgio de Chirico, en que aparecen cuadros dentro del cuadro, pero en el caso del belga, generó la ilusión de continuidad en el espacio, imponiéndonos la reflexión sobre la veracidad de la representación de las imágenes. Además, en Magritte, sus figuras se tornaron más desconcertantes que las de Giorgio de Chirico, especialmente aquellas que transformaban su apariencia natural como las águilas convertidas en piedras o las hojas engrandecidas como si fueran árboles, no obstante, compartió con de Chirico la idea de que ciertos objetos guardaban un secreto, sólo que en los cuadros del italiano es el enigma lo que destaca y en el belga es para dar una ilusión de una realidad clara, pero totalmente fantástica.

²⁹⁰ Laura Rosenstock, “De Chirico’s influence in the surrealists”, p. 111.

²⁹¹ E. L.T. Mesens, “Rene Magritte”, *Peintres beiges contemporains* (Bruselas: Lumiere, 1945), p. 158, reproducido en Laura Rosenstock, “De Chirico’s influence in the surrealists”, p. 115.

²⁹² Ernst Gombrich, *La historia del arte*, traducción Rafael Santos, (Phaidon, Londres: 1997), p. 593.



Giorgio de Chirico, *Interior metafísico*, 1916, óleo sobre lienzo, 96.3x73.8cm. Staatsgalerie.



René Magritte, *La Condición humana*, 1933, óleo sobre lienzo, 100x81cm. National Gallery of Art, Washington.

Un punto interesante es que los artistas surrealistas ligados a los métodos pictóricos de Giorgio de Chirico terminaron por quedar al margen del grupo liderado por Breton –como Tanguy y Magritte- o fueron expulsados en las purgas surrealistas, cual Dalí, a quien castigaron por su postura política no comunista u en otros casos, fueron acusados de apoyar tendencias conservadoras, tal como fue recriminado Ernst por colaborar con la escenografía de los ballets rusos. En el caso de Giorgio de Chirico su viraje plástico y su aislamiento fueron parte de su respuesta no sólo a la ortodoxia bretoniana, sino también a las de los artistas italianos, aunque a la postre se enemistara con ambos grupos, relaciones que, sin embargo, funcionaron para que su obra se expandiera a otras ciudades y dialogara con nuevos artistas.

ALEMANIA. REALISMO MÁGICO Y NUEVA OBJETIVIDAD

En un proceso similar al retorno al orden que se dio en Francia, especialmente con la derrota alemana en la Gran Guerra y la depresión económica que les contrajo, los creadores alemanes de los años 20 decidieron alejarse de las experimentaciones vanguardistas y dar paso a un realismo que expresara y criticara la situación que vivían. Ante el desarrollo y expansión de la abstracción, el expresionismo y el cubismo, los jóvenes artistas alemanes de esta época respondieron con una renovada atención por la estructura de los objetos, en un intento por recuperar el control sobre ellos, con la intención de

penetrarlos espiritualmente y comprender su verdadera esencia, tal como había procurado la Pintura Metafísica, pero en el caso alemán, el fin era generar una nueva reinterpretación y ordenación del mundo tras la crisis y el caos en que cayó su país con la guerra.²⁹³

Este mundo en ruinas fue enfrentado desde dos posiciones. Por un lado el grupo de creadores asiduos a la designación de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), procuraron hacer al público consciente de la fragmentación y contradicciones de la vida moderna y por tanto emprendieron el despliegue de un arte apegado a la crítica política, mientras que los artistas agrupados bajo el término de Realismo Mágico, realizaron un esfuerzo por reunir las piezas destrozadas de lo que alguna vez fue un espacio pleno de armonía,²⁹⁴ en una postura más contemplativa e idealista, en que se presentaba con plena veracidad, la irrealidad y extrañezas que poseía la vida -posbélica.

Los jóvenes realistas alemanes, particularmente H. M. Davringhausen, George Grosz, Max Ernst y Georg Schrimpf, se relacionaron con la Pintura Metafísica a través de la revista *Valori Plastici* que Mario Broglio publicaba desde Roma y que se distribuía en Múnich a través de la librería del galerista Hans Goltz. Al vincularse con la reproducción de las obras de Giorgio de Chirico en blanco y negro, así como con sus textos en que alentaba a los jóvenes artistas a recuperar el oficio del dibujo con inspiración clásica, los alemanes encontraron en de Chirico, en contraste con casi todos sus contemporáneos, un artista que enfatizaba la primacía de la línea y el sentido arquitectónico de las imágenes, inmersos en una atmósfera de soledad y misterio.²⁹⁵ De forma temprana, los teutones comenzaron a verse vinculados con esta manera de ejercer el arte, como lo atestiguó el crítico alemán luego exiliado en México, Paul Westheim en su texto de 1919, *Kunstblatt*, centrado en la Pintura Metafísica:

característica de hecho de todo un grupo de artistas más jóvenes, es un verismo extremo peculiar, dedicado a un diseño correcto y austero que suprime todo signo

²⁹³ Wieland Schmied, “De Chirico and the Realism of the Twenties”, *De Chirico*, p. 101.

²⁹⁴ *Ídem.*

²⁹⁵ *Ídem.*

de individualidad. En Alemania, como sabemos, Grosz y Davringhausen están siguiendo el mismo camino.²⁹⁶

Posteriormente, circuló en 1921 por Alemania la exposición itinerante "Das junge Italien", que presentó el trabajo de Carrà, de Chirico, Morandi, Arturo Martini, Edita Broglio y Ossip Zadkine, así como una colectiva del grupo *Valori Plastici* organizada por Broglio que despertó mucho interés entre los pintores alemanes, quienes abrumados por el horror de la guerra, sin precisamente recuperar la digresión filosófica de De Chirico, encontraron en la Pintura Metafísica una manera de expresar la irracionalidad de la vida y el aislamiento del individuo en el mundo moderno. Los artistas teutones adoptaron la presentación de una arquitectura solitaria, inhabitada, pero a través de hileras de rascacielos en vez de arcadas.

En 1925, el fotógrafo y teórico Franz Roh publicó el libro *Realismo Mágico. Postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente* en que ubicó el despliegue de un nuevo estilo, precisamente el postexpresionismo, que dejaba atrás al dinamismo excitante e histérico del expresionismo en pos de una representación clara, con una atmósfera serena y un tiempo estático, que arrojaba un clima de extrañamiento y tensión, arte que Roh consideró que fue encabezado por las representaciones figurativas primero del aduanero Rousseau, para posterior y fundamentalmente soportadas por la obra de Giorgio de Chirico y Carlo Carrà, con lo que dio a la pintura italiana un lugar central en todo el movimiento europeo de renovación figurativa.²⁹⁷ Tras el título de postexpresionismo, Roh también calificó con la palabra "mágico" a este nuevo estilo, oponiéndolo a cualquier referencia simbolista, mística o sobrenatural, para indicar en cambio, que el misterio que expresaban estas obras, "no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él",²⁹⁸ justo en la misma sintonía con que de Chirico diferenciaba su trabajo de las referencias oníricas, al manifestar que el misterio que exhalaban sus obras proviene del "aspecto que nuestra mente confiere a ciertos objetos, a ciertos aspectos de la vida".²⁹⁹ A ello habría que sumar que el propio Savinio

²⁹⁶ Paul Westheim, *Kunstblatt reproducido* en Wieland Schmied, "De Chirico and the Realism of the Twenties", *De Chirico*, p. 107.

²⁹⁷ Diana Wechsler, "Disputas por lo real", p. 279.

²⁹⁸ Franz Roh, *Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*, traducción Fernando Vela, [Madrid: Revista de Occidente, 1928], p. 11.

²⁹⁹ Giorgio de Chirico, "Sobre el arte metafísico", *Valori Plastici*, #4-5, abril-mayo 1919; reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 63.

designó a su hermano como *Mago moderno* capaz de revelar realidades que se escapan a nuestros ojos comunes.³⁰⁰

Por medio de un capítulo comparativo entre obras expresionistas y postexpresionistas, Roh dividió el arte entre la experiencia atropellada, deformada y frenética de los años anteriores a la guerra hacia el viraje por las cosas terrestres y la purificación armónica de los objetos. Lo interesante es que la obra de Giorgio de Chirico que pertenece propiamente a su periodo metafísico fue colocada dentro del grupo expresionista, al que Roh calificaba de enrarecido, porque lo cotidiano era cargado de exotismo, además de que “lo específicamente objetivo se hizo sospechoso de falta de espiritualidad”,³⁰¹ en contraste, en el postexpresionismo, en que colocó el periodo *Valori Plastici* de Giorgio de Chirico, reinaba la representación de lo real y la distinción clara de las cosas, pero por medio de un nuevo realismo frígido e inanimado.

Se experimenta la sensación de que aquel trascendentalismo atropellado y frenético, aquel desvío demoníaco, aquella fuga del mundo, han muerto, y que ahora vuelve a despertar el amor insaciable por las cosas terrestres y el deleite en su carácter fragmentario y angosto [...] Desciende sobre el arte una profunda medida.³⁰²

Entre los artistas que Roh agrupó en el estilo postexpresionista, además de Carrà y de Chirico estaban los también italianos Severini, Funi y Oppi, así como los españoles Picasso, Miró y Toghres, además de otros creadores de diferentes orígenes como Metzinger, Fougère o Derain. En el caso de los alemanes fueron mencionados, sin ser divididos en grupos, Schrimpf, Mense, Davringhausen, Kanoldt, Dix y Grosz. En el verano del mismo 1925, el doctor Hartlaub, director del Kunsthalle de Mannheim, realizó una muestra en este recinto, bajo el nombre de *Neue Sachlichkeit*, a partir de la lista internacional de Roh, compuesta de 124 obras de 32 artistas.³⁰³

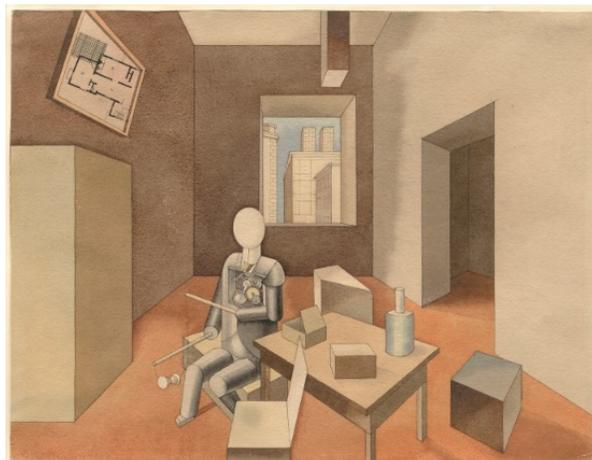
³⁰⁰ Alberto Savinio, “Arte = Idee moderne”, *Valori Plastici*, #1, 15 de noviembre de 1918.

³⁰¹ Franz Roh, *Realismo mágico*, p. 39.

³⁰² *Ibid.* p. 40.

³⁰³ Diana Wechsler, “Disputas por lo real”, p. 308.

Hartlaub decidió dividir a la pintura alemana en dos grupos, entre los veristas –Grosz, Dix, Beckmann, Scholtz y Hubbuch- que al final serían los asociados con la Nueva Objetividad, como artistas que llegan a rasgar y hasta deformar la realidad para exponer de forma cruda, amarga y provocativa el acontecer social, particularmente denunciar el clima de incertidumbre económica y moral decadente que imperaba en Alemania tras capitular en la guerra, así como la deshumanización y el aislamiento que sufrían los individuos; por otra parte, los realistas mágicos que vendrían a ser los exponentes teutones del retorno al orden y de las leyes eternas que mueven a la pintura cual Christian Schad, Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt, Carl Grossberg y H. M. Davringhausen. En este grupo, que se caracteriza por un trazo preciso, pero que en su extraordinaria exactitud revela un ambiente inesperado o maravilloso, es más claro el impacto de la relectura que los metafísicos hicieron de la pintura renacentista italiana, pero además sumaron la recuperación de la plástica medieval alemana, así como de Durero -sus propios clásicos.

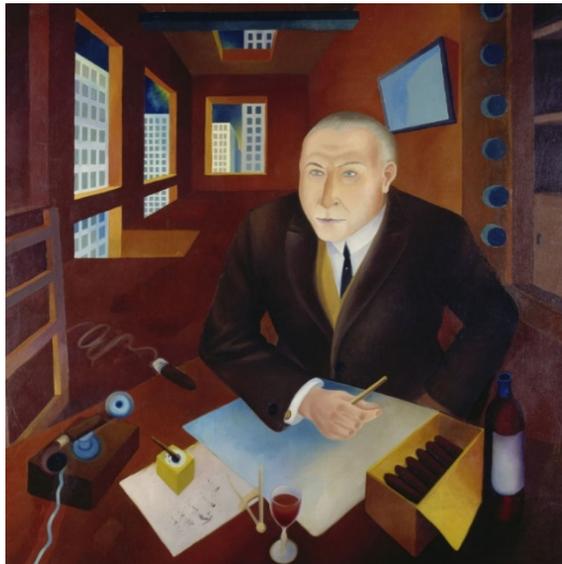


George Grosz, *El juego del diablo*, 1920, acuarela sobre cartón. Colección privada.

Para los partícipes de la Nueva Objetividad, los objetos sin relación aparente que se muestran en la Pintura Metafísica, fueron leídos y reinterpretados como expresión de la alienación que sufría el hombre en la sociedad burguesa; en ese sentido adecuaron la figura del maniquí para expresar a un hombre rígido, mecanizado según el engranaje de la clase dominante, víctima enmudecido de la guerra y marioneta del destino frustrante que habita. Decidieron trasladar el mundo atemporal de De Chirico y Carrà a la decadente realidad germana de la época posbélica, para así mostrar las privaciones que sufría el hombre en los aspectos privados y públicos. Así lo dejó ver George Grosz en un texto de 1921 en la revista *Das Kunstblatt*, en la cual se anunciaba la revista *Valori Plastici*:

Estoy tratando una vez más de producir una visión absolutamente realista del mundo [...] en el intento de crear un estilo claro y simple, uno se encuentra involuntariamente a Carrà. Sin embargo, todo me diferencia de él, que quiere ser apreciado como muy metafísico y cuya orientación es burguesa [...] el hombre ya no se retrata individualmente con una psicología finamente detallada, sino como un concepto colectivo, casi mecánico.³⁰⁴

Para los artistas de la Nueva Objetividad el sinsentido filosófico de la metafísica frente a la realidad, derivó en una crítica amarga hacia un mundo deshecho que no entendían, ni podían controlar, en cambio, para los Realistas Mágicos la visión fría de la metafísica implicó un reordenamiento visual en pos de una limpieza armónica del campo plástico, así como la representación estática y silenciosa de una sociedad que comenzaba a resurgir. Se enfocaban en una representación clara, casi hiperrealista, que presentaba a los personajes como objetos congelados, lo que hacía surgir una atmósfera de extrañeza e irrealidad. Por ejemplo, en el caso Davringhausen, este artista se remitió a los retratos silenciosos y de marcado volumen de la Metafísica y el *Novecento*, en que detrás del hombre frío y enmudecido se extiende un profundo cuarto hacia el infinito y que tras sus ventanas surge una arquitectura afilada, uniforme, solitaria y con cierto dejo de extrañeza que sólo deja presentir una (ir)realidad que se extiende más allá del hombre solitario.



Heinrich Maria Davringhausen, *The profiteer*, 1921, óleo sobre lienzo, 120x120 cm. LACMA.

³⁰⁴ George Grosz reproducido en Wieland Schmied, “De Chirico and the Realism of the Twenties”, p. 107.

METAFÍSICA EN AMÉRICA

Al hacer referencia sobre el impacto y la apropiación de la obra de Giorgio de Chirico en los pintores realistas de los años veinte y treinta del siglo XX, la historiografía se ha centrado prioritariamente en el caso de los surrealistas y en un segundo término su influjo sobre el *Novecento* y los grupos alemanes de la Nueva Objetividad y del Realismo Mágico. Menor ha sido el interés por la difusión e influencia de la obra metafísica en América, la cual se ha concentrado en las dos ciudades con los mercados del arte más importantes al inicio del siglo XX, Nueva York y Buenos Aires. El caso de México ha quedado relegado de los estudios internacionales y la mención sobre la huella de la pintura de Giorgio de Chirico en nuestro país, tan sólo ha sido desarrollado en monografías de pintores, sin pensarse como un fenómeno extensible a una época concreta del arte mexicano moderno.

Por ende, es requerido emprender estudios alrededor del fenómeno de la apropiación en los territorios latinoamericanos, que emergieron como nuevos centros de producción artística descentralizados de sus antiguos imperios, pero que en su intención de participar del “concierto civilizatorio”, cargaban con un aparente atraso en el desarrollo cultural que, los obligaba a continuar mirando a Europa, en particular el deseo de emular a la intelectualidad francesa y continuar así, atados, dependientes, del circuito cultural del Atlántico.³⁰⁵ Como bien apuntan los historiadores argentinos Marcelo Pacheco y Laura Malosetti, el problema de reevaluar la modernidad artística en nuestro continente no radica en un proceso de homologación con los consagrados creadores de la vanguardia europea o en aumentar a su lista el repertorio americano aparentemente olvidado o considerado sólo como expresión exótica³⁰⁶ o “curiosidad local”.³⁰⁷ Requiere volver a la problemática de los estilos, no como un concepto para encasillar y facilitar la designación de procesos comunes, sino al contrario, para saber sortear las diferencias en movimientos de raíces similares, cuya ramificación permite entender la multiplicidad de rutas y procesos intelectuales que suelen ser excluidos de los relatos canónicos de la historia del arte moderno.

³⁰⁵ Walter Mignolo, *La idea de América Latina*, (Barcelona: Gedisa, 2007), p. 80-95.

³⁰⁶ Laura Malosetti, “Canon, estilo y modernidad en la historiografía artística argentina. De Eduardo Schiaffino a Romero Brest” en *XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte*, (Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2002), p. 9-12.

³⁰⁷ Marcelo Eduardo Pacheco, “La Argentina y una mirada travestida. Emilio Pettoruti”, *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*, Tomo III, (Instituto de Investigaciones Estéticas: UNAM, 1994), pp. 789-792.

Tampoco resuelve la situación el dar nombres “mestizos” a los estilos europeos en apariencia sólo adaptados en América, pues como añade Thomas Cummings, al sólo acomodarlos en la lógica de los modelos de la Historia general del Arte,³⁰⁸ se les mantienen como manifestaciones inferiores que únicamente distorsionaron el modelo original; a nivel de análisis, como hemos visto con todas las derivaciones europeas, cabría más entender las experiencias epigonales como diversas estrategias de resignificación cultural, en función de los diferentes contextos en que se emplazaron, y por ello, no como visiones derivativas o atrasadas, sino que cada forma de expresión artística se muestra contemporánea³⁰⁹ a sus propias problemáticas y poesías, como lo expresara el propio Savinio:

No quiero decir que no sea útil una obra de asimilación. ¡Al contrario! Este procedimiento es necesario [...] debemos asimilar sólo lo indispensable para recabar algún beneficio: y sólo las sustancias compatibles con nuestra naturaleza.³¹⁰

Justo es el caso de los diálogos de la pintura metafísica con las manifestaciones de arte en otras latitudes, porque en este trabajo, además de poder documentar los viajes de los artistas americanos a Europa, así como los medios de comunicación a través de los cuáles se tuvo conciencia en nuestro continente del movimiento iniciado por de Chirico, al momento, ha sido pertinente entender las propias derivaciones que la metafísica “sufrió” en su tránsito hasta el Nuevo Continente y por tanto analizar –más que nombrar- cómo y en qué contextos e historias culturales se dieron las nuevas reformulaciones de lo metafísico.

A ello se suma la reflexión sobre la pertinencia de hablar de una escuela metafísica, término que popularizó James Thrall Soby en su estudio sobre Giorgio de Chirico, resultado de los artistas que conocieron su obra en Ferrara y que decidieron dialogar con ella, pero que en el caso particular de este análisis, hemos dado cuenta de una expansión mayor de este movimiento, con la posibilidad de incorporar la producción de ciertos artistas latinoamericanos que no han sido considerados en

³⁰⁸ Thomas Cummings, “Imitación e invención en el barroco peruano”, *El Barroco Peruano 2*, (Lima: Banco de Crédito, 2003), p. 27.

³⁰⁹ Diana Wechsler, “Todo arte es contemporáneo. Pensar con imágenes la perspectiva curatorial”, *Estudios curatoriales*, año 2, #3/Especial, p. 116.

³¹⁰ Alberto Savinio, “Finalidades del arte”, *Valori Plastici*, #6-7, junio-julio de 1919 reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p.123.

conjunto como partícipes, aunque sea indirectos, del movimiento metafísico en pintura, mas no como discípulos de Giorgio de Chirico, sino con el sentido antiguo de academia, es decir, como una serie de artistas que decidieron seguir los pasos de una figura destacada, sin poner en riesgo su propia individualidad.³¹¹

De hecho, de Chirico no procuró tener una pléyade de discípulos,³¹² aunque sí intentó convertirse en profesor hacia 1937 para que los alumnos “se beneficiasen de los conocimientos técnicos y también de los filosóficos, referentes a la pintura”,³¹³ que él había obtenido a lo largo de su experiencia. Además de Chirico consideró que los artistas que le fueron contemporáneos y siguieron su ejemplo, terminaron por generar visiones complementarias, contradictorias e incluso antagónicas a la suya, como en su distanciamiento de Carrà, así como su conflicto con los protagonistas del Surrealismo.

No habían entendido nada del enorme, solitario y profundo lirismo de aquellas pinturas. Por otra parte, nadie ha entendido nunca nada de ellas, ni entonces ni hoy. En general la gente ve aquellas pinturas como escenas imaginarias al atardecer, con luces de eclipses que presagian catástrofes, o grandes silencios que preceden a los cataclismos, una especie de atmósfera de terror.³¹⁴

Pese a la preponderancia de Giorgio de Chirico en la formulación de la Pintura Metafísica, el recuento de hasta ahora, nos obliga a no descartar a ninguno de los actores involucrados, sino entender las variaciones y empatías de procesos pictóricos coetáneos, que a partir de su propia interpretación de las soluciones plásticas y teóricas de Giorgio de Chirico, hicieron emerger obras maestras, cada uno con su propio lenguaje y resonancia en la Historia del Arte.

³¹¹ Eduardo Báez, “Prólogo”, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, (México: UNAM, 2009), pp. 1-2.

³¹² En su autobiografía, de Chirico únicamente menciona haber tenido como su alumna, a la pintora checa Felicita Fray a la cual, sin embargo, le perdió la pista. (Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 163).

³¹³ Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 181. De Chirico cuenta que se entrevistó con el ministro de educación Bottai para obtener el puesto en la Academia de Milán o Roma, pero su petición no fue secundada. El Dr. Oscar Flores me indicó que el ingreso como académico a una Academia de Arte se da por elección por parte de sus miembros de número y no por designación oficial.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 91.

Por ende, la expansión de la Pintura Metafísica permite estudiar el problema de la apropiación en la Historia del Arte, como un complejo cruce de diálogos (e incluso de gritos) que están más allá de la mera recreación del estilo propugnado originalmente por un artista –en este caso de Chirico–, para pasar a documentar los procesos de diversos actores culturales reunidos en torno a una aparente manera común de enfrentar el arte, pero con sus propias formulaciones tanto en Europa como en América. Alberto Savinio coprotagonista teórico de la Pintura Metafísica, entendía que en la génesis de este arte, “fuimos, somos y seremos poquísimos”³¹⁵ los que “captado el nuevo aspecto, lo acogen, lo muelen y se nutren de él. Y al final lo resuelven en la dulzura exacta del elemento asimilado”.³¹⁶ El propio de Chirico, desde Roma en 1918, en el primer número de *Valori Plastici*, expresó su intención de que el movimiento pictórico-filosófico que encabezaba, se expandiera más allá de Europa, a través de artistas de gran oficio, cual herederos del consagrado pintor de la época clásica, Zeuxis:

Hoy estamos maduros para la nueva metafísica. Vengan los soplos potentes allende los mares inquietantes. Llegue nuestro llamado a las ciudades populosas de los lejanos continentes [...] Seamos exploradores prestos para nuevas partidas [...] los nuevos Zeuxis parten solos al descubrimiento de las curiosidades que se anidan como topos a lo largo de toda la costra del globo terráqueo³¹⁷

En sus memorias, no obstante, de Chirico sólo mencionó haberse relacionado con un artista latinoamericano en Roma hacia los años 50, un pintor bonaerense que además trabajaba como secretario para la embajada argentina, Martín de Álzaga, del cual el pintor italiano rememoró que en un inicio realizaba excelentes copias de viejos maestros como Tiziano, Rubens y Canaletto, además de que llegó a tener una exposición individual en la capital italiana en 1956 en la *Galleria dell'Obelisco*. De Chirico también recuenta que por consejo suyo el argentino decidió dedicarse totalmente a la pintura, por lo que, sin ser su alumno, Álzaga frecuentó durante 7 años el estudio de Giorgio de Chirico hasta que, por un pleito, que llegó a un litigio judicial por la autoría de unos

³¹⁵ Alberto Savinio, “Anadioménon. Principios de evaluación del arte”, *Valori Plastici*, #4-5, abril-mayo 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 108-109.

³¹⁶ Similar a lo propuesto por la antropofagia brasileña, de alimentarse de la experiencia europea importada y tras ser deglutida y asimilada, ponerla al servicio de la cultura local.

³¹⁷ Giorgio de Chirico, “Zeuxis el explorador”, publicado en la revista *Valori Plastici*, #1, noviembre 1918, texto reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p.102-103.

dibujos para la filmación de una película, se truncó la relación. No obstante, fue un pintor con quien Álzaga perfeccionó su oficio en la juventud, el único artista latinoamericano que registró haber conocido a Giorgio de Chirico y a Carlo Carrà en sus años metafísicos, al haber participado del medio cultural italiano en las primeras décadas del siglo XX, me refiero al artista argentino Emilio Pettoruti³¹⁸ -al que de Chirico nunca mencionó en su autobiografía.

Pettoruti se asentó en 1913 en Florencia en dónde asistió a eventos futuristas a partir de los cuáles entró en contacto con Marinetti, Russolo, Boccioni³¹⁹ y Carrà, cuando éstos se mostraban cercanos al grupo de la revista florentina *Lacerba*, dirigida por Papini, con el cual departían en el Café “Delle Giubbe Rosse”, lugar en que justo Pettoruti se vinculó a ellos.³²⁰ Fue precisamente por el grupo *Lacerba* que tanto los futuristas y probablemente Pettoruti se pusieron al tanto e incorporaron el proceso cubista de “intercalar los planos y volúmenes de los diferentes objetos de una representación”.³²¹ De hecho, Pettoruti es reconocido como el introductor del cubismo a Argentina.

Al finalizar la guerra, como hemos mencionado, el grupo *Lacerba* se acercó al nuevo clasicismo propugnado por de Chirico. Este cruce de búsquedas también permeó el camino europeo de Emilio Pettoruti, quien además de las veladas futuristas, de forma simultánea visitó los museos florentinos, realizó copias del arte renacentista y quedó impactado por el cromatismo de Fra Angélico, así como por el valor compositivo y la claridad que encontró en Giotto y Masaccio, que le permitieron “intuir las reglas permanentes que rigen la pintura”.³²² Fue así que el pensamiento de Pettoruti se desarrolló bajo el influjo de una Italia movida tanto por el dinamismo futurista, como por las inquietantes imágenes metafísicas bajo el ideal de recuperar el arte clásico, movimientos que a pesar de sus evidentes diferencias, coincidían en hacer prevalecer “absolutamente lo mental sobre lo sensual”.³²³

³¹⁸ Ángel Osvaldo Nessi, *El atelier Pettoruti; un taller de dibujo, pintura y composición abstracta en Buenos Aires, 1947-1952*, (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963), p. 53.

³¹⁹ Pettoruti asistió a la *Esposizione d'Arte Futurista Lacerba* en la Galería de Arte Gonnelli en 1913, además de que las primeras obras de Pettoruti en Florencia muestran conexión con las figuras dinámicas en espacios abstractos de Boccioni.

³²⁰ Julio Payró, *Emilio Pettoruti*, (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1945), p. 24.

³²¹ La referencia al cubismo en Pettoruti es mi apuesta a creer que a través de la relación de Picasso con *Lacerba*, el argentino conoció la obra del malagueño, lo cual me parece muy probable al comparar el *papier colé: Pipa, cerré, bottiglia di Vieux Marc* (primavera de 1914) perteneciente a la Guggenheim Collection de Venecia en dónde Picasso incluye la revista *Lacerba* al igual que Pettoruti, en un trabajo muy similar, un año después, en la obra *Il sifone o Lacerba* (1915) del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

³²² Julio Payró, *Emilio Pettoruti*, p. 26.

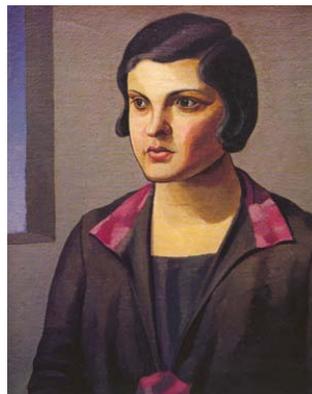
³²³ *Ibid.*, p. 30.

Entre septiembre de 1916 y julio de 1917, Pettoruti se instaló en Roma, justo en la época en que en la capital italiana comenzaron a darse los primeros pasos para la creación de *Valori Plastici*³²⁴, publicación con la que, como veremos más adelante, Siqueiros también entró en contacto. Pettoruti entabló una relación directa con Mario Broglio a quien conoció en 1916 y aunque lo consideró un pintor limitado, creyó que había presentado “la mejor revista de que yo tenga noticias dedicada en ese tiempo, en Italia, a las artes plásticas modernas”.³²⁵ Wechsler considera que el paso por este país permitió a los creadores latinoamericanos, particularmente por su herencia italiana, a los argentinos como Pettoruti o Spilimbergo, entrar en contacto con “la *pintura metafísica, i valori plastici, y el novecento*”.³²⁶

Posteriormente, en los años de 1917 a 1924, Pettoruti se estableció en Milán, ciudad en que recibía *Valori Plastici* y en la que se relacionó con la *Famiglia Artistica* entre los que destacan creadores como Sironi, Pietro Marussig, Fortunato Depero y Dino Campana, de los cuales Pettoruti dio testimonio a su regreso a Buenos Aires, a través de una serie de textos en el diario *Crítica* y en la revista *Criterio*.³²⁷ En 1918, Pettoruti retrató a Marussig en un estilo realista que ya había ensayado desde 1914 y que continuó a ratos hasta 1925, en otros trabajos como su *Autorretrato* y la representación de *Carolita*, exhibe figuras pétreas y volumétricas al estilo de Severini y Sironi, además de la inclusión de la ventana alta, de inspiración renacentista, como en los retratos de Giorgio de Chirico de los años 20.



Emilio Pettoruti, *Autorretrato*, 1925.
 óleo sobre lienzo, 50x40 cm. Fundación Pettoruti.



Emilio Pettoruti, *Carolita*, 1925.
 óleo sobre lienzo, 48x39 cm. Fundación Pettoruti.

³²⁴ En 1916 se dan los primeros acercamientos entre el editor Mario Broglio y Carlo Carrà.

³²⁵ Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*, (Buenos Aires: Ediciones Solar, 1968), p. 109-110. En 1928 Pettoruti le dedicó un artículo a de Chirico en *La Gaceta Literaria*.

³²⁶ Diana Wechsler, *Spilimbergo*, (Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes, 1999), p. 41.

³²⁷ Diana Wechsler, “Italia en el iniciático viaje a Europa”, *Italia en el horizonte de las artes plásticas*, (Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2000), p. 163.

También en Milán, Pettoruti continuó su amistad con Carlo Carrà; en 1921 el argentino exhibió con un catálogo que fue prologado justo por Carrà. Lo que es interesante de establecer y corroborar es su contacto con de Chirico. En la literatura referente a Pettoruti, los historiadores que han partido de su autobiografía, marcan 1916 en Roma, como la fecha de encuentro con el pintor italiano, cuestión casi improbable pues es justo cuando de Chirico dejó París, viajó a Florencia y luego fue mandado a Ferrara. El problema es que los investigadores se han dejado llevar por el establecimiento en 1916 de Pettoruti en la capital italiana, olvidando que regresó en 1921 para participar de la *Esposizione Nazionale della Città di Roma*, precisamente en el periodo en que de Chirico entabló su ideario de retorno al oficio y su proyecto de copias de maestros del pasado, al revelársele el enigma de la gran pintura frente al cuadro del *Amor sacro y el amor profano* de Tiziano en Villa Borghese.³²⁸

Con Giorgio de Chirico fuimos amigos. Estaba haciendo una pintura que me pareció bastante floja y le oí decir que iba al museo de Villa Borghese a hacer copia de los antiguos, porque quería aprender a pintar de ellos. Vivía como hasta hoy preocupado por las técnicas de la pintura. Es verdad que, en aquellos momentos, dado el cambio radical que se operaba en su arte [...] Había pasado de la pintura metafísica, que era plana y literaria, a la pintura realista que se le reveló de pronto, me dijo, en una suerte de deslumbramiento [...] en el fondo acaso se deba a que siendo muy inteligente comprendió que con sus obras metafísicas no podría llegar más lejos. Cuando lo encontré en Roma trabajaba en un autorretrato completamente objetivo³²⁹

Antes de su regreso a Buenos Aires, Pettoruti envió un lote de sus obras cubo-futuristas para exponer en julio de 1924 en la Galería Witcomb, por el cual fue atacado por la crítica porteña que consideró que “el futurismo tiene la ventaja de que pueden pintar hasta los ciegos”,³³⁰ unos meses después en la galería Van Riel se organizó otra muestra en la que se incluyó su obra, aunque en realidad, se planteó como una sátira del futurismo. En ese momento, Pettoruti también mandó dos obras destinadas al Salón Nacional del mismo 1924, al que ya en años anteriores había enviado trabajos que habían sido rechazados, por lo que, en esa ocasión, a diferencia del conjunto para Witcomb, Pettoruti

³²⁸ Giorgio de Chirico, *Memorias de mi vida*, p. 153.

³²⁹ Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*, p. 109-110.

³³⁰ *Páginas de Columba*, 20 de octubre de 1924, reproducido en Marcelo Eduardo Pacheco, “La Argentina y una mirada travestida. Emilio Pettoruti”, p. 794.

decidió presentar obras con claras referencias figurativas como el caso de *Las amigas* (1914). Lo interesante es que estas “otras” pinturas de Pettoruti forman parte del espíritu de los diversos grupos italianos que participaron del movimiento del retorno al orden del que Pettoruti llegó a participar, de manera alterna a sus investigaciones cubo-futuristas, aquellas que a Carrà le chocaban por su excesivo modernismo: “para él yo me estaba perdiendo [...] en ensoñaciones abstractas”.³³¹

En cuanto a los textos a su regreso a Buenos Aires, muestran esta misma ambivalencia, por ejemplo, al escribir sobre Fortunato Depero, Pettoruti destacó el dinamismo de su obra y su claro espíritu italiano, mientras que de Caetani señaló que era uno de aquellos que participan de la 1ª muestra del *Novecento* en la “que siguen el camino trazado por esos grandes luchadores ex futuristas, Carrà y Soffici, que hoy dan rumbo al arte italiano”.³³²

Para 1930 llegó a Buenos Aires la muestra itinerante del *Novecento*; Sarfatti encargó a Pettoruti la organización de la muestra en Argentina por conocer personalmente a la mayoría de los artistas; el argentino rememoró que en la exposición decidió no exhibir un descomunal busto de Mussolini por considerarlo repulsivo y pretencioso, lo que provocó una dramática escena por parte de Margherita Sarfatti, que “fuera de sí, exclamaba: ¡‘Il Duce, il mio Duce!’”.³³³ Tras la muestra del *Novecento* en Buenos Aires, el Museo de Bellas Artes adquirió *La casa roja* de Carrà de su periodo *Valori Plastici* y la Galería Bonino, *Periferia* de Sironi conectada con la metafísica de Giorgio de Chirico, de quien, en los años 60, el museo bonaerense adquirió una *Piazza* del periodo metafísico, con lo que a la postre, los tres estilos italianos realistas, Pintura metafísica, *Valori Plastici*, y *Novecento*, fueron reunidos en una colección permanente de América, a pesar de sus diferencias temporales y teóricas.

El segundo momento de contacto de la metafísica con el medio argentino lo estableció una generación más joven que se encontraba estudiando en Europa en el pleno desarrollo del Surrealismo y el *Novecento*. El llamado Grupo de París, conformado por los artistas argentinos Raquel Forner, Horacio Butler, Aquiles Badí, Héctor Basaldua, Antonio Berni, Juan del Prete y Lino Enea Spilimbergo, estudiaron en los talleres de André Lothe y Othon Friesz, que los encaminaron hacia una nueva visión

³³¹ Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*, p. 120.

³³² *Ibid.*, p. 222.

³³³ *Ibid.* p. 224.

de lo clásico. Lothe como veremos más adelante en su amistad con Diego Rivera, fue uno de los precursores de la salida del cubismo hacia una orientación clásica, permeado por la lección moderna de Cézanne.

Como fecha de inicio del contacto de los latinoamericanos con estos talleres, se puede establecer 1925 con el arribo a Europa de Lino Enea Spilimbergo. Al igual que Pettoruti, hizo escala en Italia para estudiar el arte del Renacimiento, del cual le interesaron sus esquemas compositivos para su recuperación desde una mirada moderna, lo que lo acercó a la pintura de Giorgio de Chirico y del retorno al clasicismo que se venía efectuando en Italia, además de que semejante a Pettoruti -y como veremos también a Siqueiros con quien trabajó- Spilimbergo se interesó por el trabajo de Cézanne, al que revisó a profundidad en el Taller de André Lhote, quien durante 27 años recibió e instruyó a diversos artistas latinoamericanos y que al igual que el Severini postfuturista, optaba por un clasicismo pitagórico.

Las reglas que rigen la organización de los elementos del cuadro son inmutables [...] pero el modo de aplicarlas varía según la naturaleza del artista. Los “sensibles”, cuyo tipo moderno es Cézanne, esperarán de sus impresiones las normas esenciales: calidad de la armonía cromática, carácter de la composición (clásica o barroca), disposición de los trazados reguladores. Los “intelectuales” [...] parten de una obra preconcebida [...] Sus obras son de tendencia clásica: reducidos por ritmos sencillos, las disciplinas visibles, las medidas evidentes, reparten los elementos de sus composiciones de manera que las relaciones entre las distintas masas, sometidas a las tranquilizadoras leyes de los números, traduzcan fuerza.³³⁴

Es en la búsqueda de síntesis de estos dos grupos, en que se puede ubicar una parte importante del desarrollo de la vanguardia clasicista latinoamericana: entre el valor constructivo de Cézanne y la tendencia clásica del segundo colectivo, el de los Intelectuales, que sin duda alude a las lecciones de los metafísicos, del retorno al orden francés y del *Novecento*.

³³⁴ André Lhote, *Tratado de pintura del Paisaje*, reproducido en Wechsler, “Italia en el viaje iniciático”, p. 173.

En la figura de Lhote, los artistas de nuestro continente encontraron a un prolífico maestro que estaba al día con las nuevas tendencias artísticas del periodo de entreguerras, preocupado por sumar a los movimientos modernos, las grandes lecciones de la tradición clásica, principalmente las nociones de balance, orden y coherencia en la organización compositiva,³³⁵ tal como lo recuerda la pintora brasileña Tarsila do Amaral:

Recuerdo lo mucho que escuché sus lecciones [...] Lhote se convirtió en el vínculo entre clasicismo y modernismo. Pequeño en estatura, con ojos inteligentes, siempre agradable, explicó en su acento sureño cómo podríamos adaptar la técnica y los métodos compositivos de los antiguos maestros a las exigencias del arte contemporáneo.³³⁶



Lino Enea Spilimbergo, *Figura*, 1931, óleo sobre tela, 116x92 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

En 1931, ya de vuelta en Buenos Aires, el grupo de París y otros artistas e intelectuales argentinos – incluido Pettoruti- organizaron un “Homenaje a Spilimbergo”, ante “la decisión de los jurados del Salón oficial de ese año por no haber premiado su óleo *Figura*”,³³⁷ que representa a una mujer de amplias proporciones, trabajada con planos de color cezannianos y cuya dura impronta, a la vez de remitir a una figuración clásica moderna como veremos más adelante con Diego Rivera, parece asimismo aludir a la fisonomía de un autómeta, a lo que se suma la ventana-puerta entreabierta que

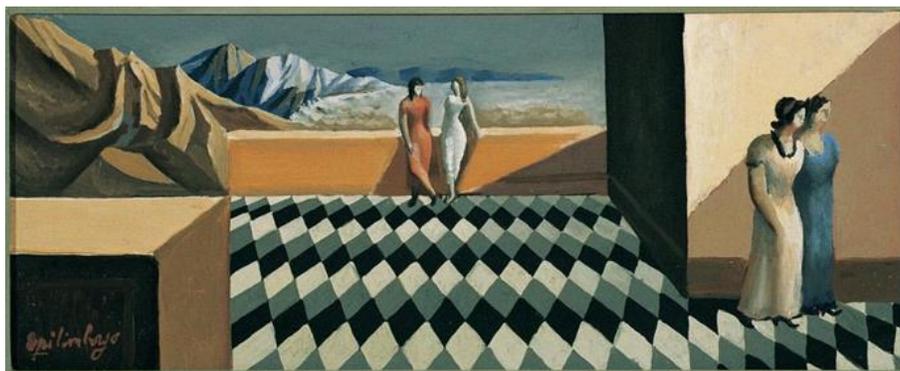
³³⁵ Michele Greet, *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris between the wars*, (New Haven: Yale University Press, 2018), p. 47.

³³⁶ Tarsila do Amaral, “Recordações de Paris”, *Habitat*, #6, 1951, pp. 17-26.

³³⁷ Diana Wechsler, *Spilimbergo*, p. 27.

nos sitúa en un aparente espacio cotidiano, pero envuelto en una “atmósfera tensa, sombría, inquietante”,³³⁸ factible de relacionar con los interiores con maniqués de la pintura metafísica.

Esta imagen, asimismo, es prototípica de la relación entre algunos retratos de personajes ensimismados e incluso melancólicos, elaborados en el Nuevo Continente en la década de los 20 y 30's con los de Giorgio de Chirico, Severini y los novecentistas, asimilación que en Sudamérica ya había establecido Pettoruti y que continuaron artistas como Antonio Berni y Cándido Portinari. Son figuras casi marmóreas, en espacios abstractos o con un paisaje que enmarcado “en el cuadro o en el rectángulo de la ventana, adquiere mayor valor metafísico, puesto que se solidifica y queda aislado”.³³⁹



Lino Enea Spilimbergo, *Terracita*, 1933, óleo sobre tela, 23.5x58.5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

El texto sobre el *Postexpresionismo* de Roh fue conocido y tuvo un importante influjo en los artistas argentinos que estudiaron en el taller de Lothe, el cual preponderaba los valores plásticos sobre la imitación; es probable que de esta lectura naciera el interés de Spilimbergo por De Chirico, lo cual quedó manifiesto en la temática de sus terrazas de los años 30, específicamente por la perspectiva que se alarga, enfatizada por el uso del suelo de damero que dan cuenta de su conocimiento de las reglas de la profundidad y que recuerda a *El enigma de la llegada* (1912) de Giorgio de Chirico, además del ambiente enrarecido que no describe ninguna acción y da prioridad a la exposición de los valores plásticos contenidos en la obra.

³³⁸ *Ídem.*

³³⁹ Giorgio de Chirico, “El sentido arquitectónico en la pintura antigua”, *Valori Plastici*, # 5 y 6, mayo-junio de 1920 en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 74.

En 1931, el artista argentino Víctor Cúnsolo, tras la exposición del *Novecento* en Buenos Aires, pasó de la representación del folclor del barrio de la Boca al que en un inicio hacía referencia como parte del grupo de artistas conocido desde fines de los años 20, como “los pintores de La Boca”, hacia una obra en que desaparece la cotidianidad del puerto, en pos de imágenes inquietantes, provistas de una atmósfera irreal. *Calle de la Boca* es un paisaje desolado y que por la presencia del tren revela cierto clima metafísico que, manifiesta la apropiación por parte de Víctor Cúnsolo de los realismos italianos, especialmente de Sironi y de Chirico. En este trabajo desaparece la individualidad de los personajes y la cotidianidad del puerto, para dar paso hacia una atmósfera irreal, detenida, que se acentúa “por la tensión entre la presencia y la ausencia de la figura humana [...] entre lo visible y lo que nos ha sido vedado”³⁴⁰ justo como los realismos que Roh situaba en la posguerra.



Víctor Cúnsolo, *Calle de la boca*, 1930, óleo sobre cartón, 70x80 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, B.A.

Actualmente el primer piso del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, dedicado al arte moderno, exhibe las obras argentinas no vistas como producciones desfasadas cronológicamente de lo europeo, sino como coprotagonistas y coproductoras del relato modernizador que sobrevino en arte con el apogeo de las vanguardias. En la sala número 29, que es parte del conglomerado que exhibe el arte internacional y argentino que va de 1920 a 1945, se centra en el periodo de la Pintura Metafísica y su expansión, al exhibir, como ya se había mencionado, una *Piazza* de Giorgio de Chirico, *Casa Roja* de Carrà, *Periferia* de Mario Sironi, junto a los trabajos de Spilimbergo, Cúnsolo y del mexicano Julio Castellanos de quien se hablará en el tercer capítulo.

³⁴⁰ Talía Bermejo, “Calle de la boca”, Dirección URL: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6804>

La otra ciudad americana que tuvo temprano contacto con la Pintura Metafísica fue Nueva York. Tras la exhibición del *Retrato de Paul Guillaume* de Giorgio de Chirico en la Modern Gallery de Marius de Zayas en 1916, el maestro italiano tuvo su primera exposición en 1921 en la Belmanson Gallery. Tres años después John Heap reprodujo tres cuadros de Giorgio de Chirico en la revista de orientación dadaísta, *Little Review*, además de que también fue incluido en la primera reseña del surrealismo en América para el *Wadsworth Atheneum Museum*. En el mismo contexto, Marcel Duchamp, uno de los defensores de la obra de Giorgio de Chirico de los años 20, incluyó tres trabajos del oriundo de Volos en 1926 en la “Société Anonyme International Exhibition” en el Brooklyn Museum.³⁴¹

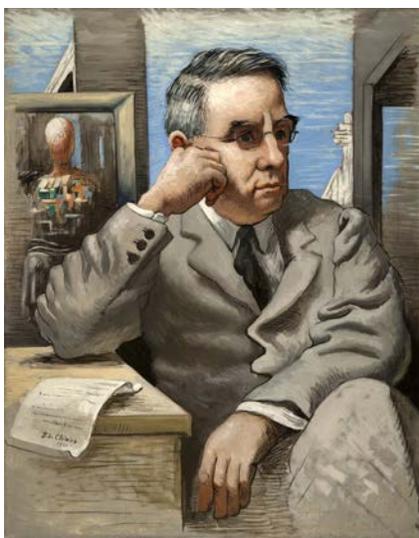
Para 1928, la Valentine Gallery organizó dos muestras de Giorgio de Chirico con trabajos de su periodo metafísico como del posterior, el cual a diferencia de París, fue recibido con agrado, por el tono irónico con que presentaba su legado griego, que para los críticos norteamericanos representaba un acercamiento al mundo clásico con plenos ojos modernos, incluso para James Johnson Sweeney, la afable desnudez de la serie de los gladiadores mostraba un tono gay que la distinguía del carácter frío y hermético, de las pinturas metafísicas de entre 1912 y 1914.³⁴² Esta percepción de apertura a imágenes de homosexualidad masculina, será relevante cuando detallemos el acercamiento del grupo mexicano de los Contemporáneos, también hacia el final de los años 20. De hecho, es importante señalar que fue en estos años en que Rufino Tamayo tuvo su primera experiencia con los museos y las galerías neoyorquinas, y por ende con la obra metafísica como apuntaremos en el tercer capítulo.

Una de las presentaciones más relevantes de la obra de Giorgio de Chirico en La Gran Manzana fue la inclusión de 5 de sus trabajos en la exposición *Painting in Paris from American Collections* de 1930, en el recién inaugurado Museo de Arte Moderno (MoMA), así como una muestra individual del italiano en la galería de Pierre Matisse en 1935, la cual fue reseñada a inicios de diciembre en *Art Digest*, con el revelador título que da cuenta del filtro por el cuál fue recibida el trabajo de Giorgio de Chirico hacia los años treinta tanto en Estados Unidos como en México: “Exhibit Reveals Chirico as First Surrealist”.³⁴³

³⁴¹ Jennifer Landies, “Giorgio de Chirico and the American Critics, 1920-40”, *Giorgio de Chirico and America*, p. 35.

³⁴² *Ibid.*, p. 36.

³⁴³ *Ibid.*, p. 37.



Giorgio de Chirico, *Dr. Alfred Barnes*, 1926, óleo sobre lienzo, 93x74 cm. Barnes Foundation, Filadelfia.

Giorgio de Chirico viajó a Estados Unidos en 1936, en donde fue huésped del coleccionista Alfred Barnes, quien 10 años antes había comprado a Paul Guillaume, alrededor de 20 cuadros del italiano para su afamada colección de Filadelfia, incluidas muchas obras de su periodo postmetafísico, además de un retrato del coleccionista inmerso en la iconografía metafísica. De Chirico y Barnes entablaron una larga amistad, que posibilitó en buena medida el viaje del pintor a América, además de que, gracias al apoyo de Barnes, de Chirico presentó en 1937 su obra reciente en la galería de orientación surrealista de Julien Levy, aunado a que colaboró para las revistas *Vogue* y *Harper's Bazaar*.

Fue en el ambiente neoyorquino resultado de la llegada del grupo surrealista a América, que la Pintura Metafísica de Giorgio de Chirico alcanzó mayor fama a nivel internacional, al ser presentada en 1937 en la colectiva *Fantastic Art, Dada, Surrealism* en el MoMA y en 1941, James Thrall Soby, adscrito al MoMA, publicó su monografía *The Early Chirico*, a la par que las revistas neoyorquinas surrealistas *View* y *VVV* también le dedicaron estudios a su periodo metafísico, como uno presentado por el pintor Robert Motherwell. No obstante, justo con la llegada de la oleada surrealista a Estados Unidos fue que se impuso la visión bretoniana de que sólo valía la pena considerar el trabajo de Giorgio de Chirico anterior a 1919.



Edward Hopper, *Office in Small city*, 1953, óleo sobre lienzo, 71x101.6 cm.
Metropolitan Museum of Art, NY.

Al realismo norteamericano de las primeras décadas del siglo XX, es por tanto factible de relacionar con la obra de Giorgio de Chirico, en particular el trabajo de Edward Hopper en que el hombre moderno aparece en estado de desolación, soledad, tristeza y silencio, en el que además surgen contrastadas la arquitectura moderna frente a cierto grado de nostalgia evocado por las construcciones antiguas, que se muestran menos complicadas y más acogedoras que las nacientes metrópolis, lo cual manifiesta cierta cualidad metafísica posible de vincular con las plazas dechiriquianas.³⁴⁴ Para Jean Clair, no obstante, el nuevo clasicismo y la melancolía que invade a los trabajos de ambos artistas es diferente, de hecho, Hopper es más fácil de relacionar con el urbanismo metafísico de Sironi, en su descontento con las nuevas ciudades.

En De Chirico, la melancolía crepuscular nace del sentimiento de un pasado cortado irremediamente del presente. En Hopper, delerictos suburbios de sombras duramente recortadas nacen al contrario del sentimiento de un presente cortado por el pasado³⁴⁵

Así como Massimo Carrà llegó a sugerir un desarrollo paralelo del realismo norteamericano con los “nuevos clasicismos” como la Pintura Metafísica,³⁴⁶ en las siguientes páginas procuraremos dar cuenta de la notable relación de la figuración europea de la primera mitad del siglo XX con la pintura mexicana moderna, vínculo hasta ahora poco trabajado en las Historias generales del Arte.

³⁴⁴ Jean Clair, *Malinconia*, pp. 44-45.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 45.

³⁴⁶ Massimo Carrà, “La crítica de las vanguardias y el realismo mágico”, *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea*, (Valencia: Institut Valencia d’Art Modern, 1997), pp. 78-79.

NOVECENTO MEXICANO

Al inicio de este trabajo se relató que, en 1993 como directora del Museo de Arte Moderno (MAM), la Doctora Teresa del Conde auspició la primera retrospectiva de la obra de Giorgio de Chirico en México, en cuyo catálogo y en diversas entrevistas para la prensa, la investigadora refirió sobre explícitas relaciones iconográficas entre un considerable número de pintores mexicanos, pertenecientes incluso a grupos adversos como los muralistas y los Contemporáneos,³⁴⁷ con el quehacer artístico del maestro italiano. Un año después, dicha aseveración continuó desarrollándose en el pensamiento de Teresa del Conde, cuando publicó su *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, al cual comparó desde sus primeras páginas con el arte italiano moderno afiliado a los nuevos clasicismos, en tanto la diversidad de artistas y creaciones que detentaban ambos países y que tan sólo encontraban asociación por el carácter nacionalista y realista que cada creador había desarrollado:

Sucede en México un poco como en Italia: los regionalismos son fuertes y reacios a admitir influencias del exterior. Al hablar de Italia me estoy refiriendo no al Futurismo, que por cierto dejó ecos en México, sino a los metafísicos (De Chirico fundó una vanguardia, aunque a contrapelo) y a la corriente denominada *Novecento* misma que ofrece analogías con la llamada Escuela Mexicana de Pintura, la que al igual que el *Novecento* en realidad no configura escuela alguna. Se trata más bien de una corriente figurativa de larga duración que contó con muchos adeptos, cuyas individualidades son bien distinguibles entre sí.³⁴⁸

Poco después, en 1999, la propia del Conde prosiguió con el desarrollo de este vínculo entre los realismos de México e Italia, al acoger una vez más en el MAM, la exposición itinerante *ARTE IN ITALIA. Da Valori Plastici a Corrente*. En el catálogo, la historiadora de arte refirió nuevamente a la trascendencia de la Pintura Metafísica y del *Novecento*, en su elaboración de una pintura figurativa que hacía un balance y síntesis entre el arte de las vanguardias y la recuperación de tradiciones locales,

³⁴⁷ Dicho antagonismo será tratado en el siguiente capítulo.

³⁴⁸ Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, (México: ATTAME ediciones, 1994), p. 11.

tal como del Conde consideró en su *Historia mínima del arte mexicano*, que había sucedido con los inicios del muralismo mexicano y posteriormente con los artistas nacionales expuestos al Surrealismo. Otro vínculo que del Conde destacó fue que, a pesar de los temas nacionalistas desarrollados en ambos países, no podía establecerse el que se hubiese dado una estricta dirección ideológica por parte del gobierno, sino que la ya mencionada diversidad de creadores y sus resultados, daba cuenta, que en casos como el del *Novecento*, a pesar de sus ligas con el fascismo:

las personalidades estéticas de los artistas se mantuvieron libres [...] la forma de realismo cultivado por el *Novecento* durante los años 30 en Italia es más reveladora de personalidades individuales que el tipo de realismo cultivado, por ejemplo, en Alemania [...] o en la ex Unión Soviética. Algo muy similar ocurrió en México a través del amplio mosaico que se conoce como ‘Escuela Mexicana de Pintura’ [...] Todos diferentes entre sí, y todos se consideraban realistas.³⁴⁹

Las pesquisas de Teresa del Conde poseen un importante referente y contraparte desde el ámbito europeo, que proviene de 1940, cuando Ugo Nebbia, uno de los principales teóricos del *Novecento*, relacionó por vez primera al arte mexicano y al italiano producidos en la primera mitad del siglo XX. Nebbia consideró que el espíritu constructivo italiano recuperado por el *Novecento* en los inicios del siglo XX, encontró fructíferos ciertos territorios para propagarse y dispersarse, cual fue Latinoamérica, en particular, Brasil, Argentina y México, al que destacó por poseer una fusión singular entre el alma indígena y la contribución de las “razas colonizadoras”, especialmente la absorción de las tendencias modernas europeas, que trajeron a México los artistas locales que estudiaron en el Viejo Continente.³⁵⁰

En esa situación, para Nebbia, destacaba el caso de Diego Rivera que tras sus “desviaciones cubistas” en París, realizó una estancia en Italia que lo acercó al firme y puro humanismo de Giotto, el cual mezcló, a su regreso a México, con el espíritu azteca, para lograr una singular elocuencia expresiva y un estilo inconfundible. Nebbia también exaltó las formas rudas y sinceras que percibía en la obra

³⁴⁹ Teresa del Conde, *Arte in Italia. Da Valori Plastici a Corrente*, (Roma: Ministero degli Affari Esteri, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale all'Arte Contemporanea, 1999), p. 28.

³⁵⁰ Ugo Nebbia, *La Pittura del Novecento*, (Milán, Società editrice libreria, 1941), p. 305.

de José Clemente Orozco, así como el sentimiento de raza, refinado a través de las experiencias vanguardistas europeas, por parte de otro grupo de pintores cual Rufino Tamayo, Roberto Montenegro, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo y Antonio Ruiz;³⁵¹ personajes que como se mencionó anteriormente, se suelen agrupar como parte de los artistas cercanos a los literatos que forjaron la revista *Contemporáneos* y que son vistos como opuestos a los muralistas. Ahora corresponde a esta investigación ahondar en las posibilidades de las relaciones de la Pintura Metafísica con estos grupos o, mejor dicho, siguiendo a del Conde, con estas individualidades mexicanas.

DIEGO RIVERA Y EL RENACIMIENTO DEL CLASICISMO EN MÉXICO

Peculiar es la relación que puede establecerse entre Diego Rivera y Giorgio de Chirico, como artistas extranjeros que, en el París de las primeras décadas del siglo XX, encontraron su madurez artística, al superar el simbolismo al que se apegó cada uno tras salir de la academia.³⁵² De algún modo fueron dos caminos que confluyeron, pero que al aproximarse se bifurcaron. Ambos fueron cercanos a algunos de los creadores más relevantes de la bohemia parisina, que emprendieron el paso de las vanguardias a los nuevos clasicismos, como Pablo Picasso, Jean Cocteau y Gino Severini, aunado a que la obra tanto del mexicano como del italiano, recibieron el juicio y la estima de críticos tan afamados como Louis Vauxcelles y Guillaume Apollinaire.³⁵³

De hecho, Rivera y de Chirico concurren y participaron de las mismas exposiciones. Cuando Giorgio de Chirico decidió asentarse en Francia y presentó por primera vez sus pinturas relativas a enigmas, en el Salón de Otoño de 1912, por su parte Diego Rivera, que se encontraba en su segunda estancia en Europa,³⁵⁴ exhibió el *Retrato de Hermenegildo Alsina (Retrato de un español)* y *La samaritana* que expresan el influjo del costumbrismo español de Ignacio Zuloaga; en la misma

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 306-307. Síntesis de las ideas de Nebbia.

³⁵² Mientras que de Chirico en un inicio se apegó al simbolismo alemán de Böcklin y Klinger, por su parte Rivera también venía marcado por un antecedente simbolista, en su caso el español de Ignacio Zuloaga.

³⁵³ En 1914, Guillaume Apollinaire al conocer los inicios de Rivera como cubista, declaró: “por ningún concepto se puede calificar a Rivera de insignificante” (Guillaume Apollinaire, “Le 30^e Salon des Indépendants”, *Les Soirées de Paris*, #22, 15 de marzo de 1914).

³⁵⁴ Rivera llegó en 1906 a España, pero volvió en 1910 a México para los festejos del Centenario de la Independencia, poco tiempo después retornó al Viejo Continente.

muestra también se presentaron los artistas mexicanos Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Enrique Freymann y Ángel Zárraga, quien por entonces recibía las mejores críticas.³⁵⁵

Para el año siguiente, en el Salón de los Independientes, el italiano emprendió la muestra de sus *piazze* solitarias y misteriosas, en tanto que Rivera con la presentación del *Joven en el balcón (Retrato de Adolfo Best Maugard)* inició su giro hacia un cubo-futurismo, por el comienzo de la utilización de “recursos de representación múltiple –donde las personas y los objetos se observan desde diferentes ángulos de visión”,³⁵⁶ además de sugerir movimiento por la exhibición de elementos modernos cual locomotoras o la rueda de la fortuna; los trabajos que a partir de entonces desarrolló Rivera, permiten dar cuenta de su acercamiento hacia los nuevos lenguajes visuales en boga,³⁵⁷ particularmente que el pintor mexicano, como sugiere Luis-Martín Lozano, en 1912 conoció “las composiciones futuristas de Carlo Carrà y Umberto Boccioni, quienes participaron en la exposición *Les peintres futuristes italiens* que tuvo lugar en la galería Bernhheim-Jeune.”³⁵⁸

A pesar de esta aparente cercanía de Diego Rivera con los futuros heraldos de la Pintura Metafísica –de Chirico y Carrà– no existe documentación que permita establecer alguna relación fraterna entre ellos, aunque quizá más importante, si sea posible considerar, que sus caminos artísticos presentan semejanzas destacables, a lo que es necesario sumar, que cualquier estudio que se detenga en el desarrollo de un nuevo clasicismo en el siglo XX en México, no puede olvidar a la figura de Rivera, pese a que como daremos cuenta, quizá fue el menos cercano de manera directa con de Chirico.

La vinculación artística entre el maestro italiano y el mexicano, no obstante, ya había sido sugerida por Luis-Martín Lozano, a quien le pareció inexplicable que un Rivera que venía de un París, en que

³⁵⁵ Ramón Favela, “Diego Rivera: Los años cubistas, 1913-1917”, *Diego Rivera. Los años cubistas*, (México: Imprenta Madero, SEP, Phoenix Art Museum, INBA, IBM, 1984), p. 40.

³⁵⁶ Luis-Martín Lozano, “Soñar en la vigilia. Anotaciones sobre un cuadro cubista de Diego Rivera”, *Diego Rivera y el Cubismo. Memoria y Vanguardia*, (México: INBA, 2004), p. 39.

³⁵⁷ Además de conocer la obra de los cubistas que se presentaron en el Salón de los Independientes por primera vez en 1911, Rivera también se interesó por el simultaneísmo órfico de Robert Delaunay, de hecho, la obra de Rivera, también compartió espacio en el salón de los Independientes de 1913, con el lienzo de Delaunay, *L'Equipe de Cardiff* que, para aludir a la modernización de la época, presentaba similar a Rivera, la oscilación de la rueda de la Fortuna de la Exposición Universal de 1900.

³⁵⁸ Luis-Martín Lozano, “Soñar en la vigilia. Anotaciones sobre un cuadro cubista de Diego Rivera”, *Diego Rivera y el Cubismo. Memoria y Vanguardia*, (México: INBA, 2004), p. 39.

la obra de Giorgio de Chirico ya era conocida, no se hubiese puesto en contacto en su viaje a Italia en 1921 con los pintores metafísicos que se daban a conocer por toda Europa a través de la revista *Valori Plastici*; pareciera que Diego Rivera tenía la misión concreta de empaparse de los murales renacentistas, para a su vuelta a México, plasmar a través de frescos, el proyecto cultural posrevolucionario ideado por José Vasconcelos. Sin embargo, para Lozano, como también sugiriese Nebbia, la ruptura cubista de Rivera y su vuelta a una figuración de tono clásico, así como su recuperación y revaloración de las antiguas técnicas para pintar murales, cual la encáustica y el fresco, encarnan de alguna manera, el ideal del *Pictor Classicus sum* que Giorgio de Chirico decretara en su texto (manifiesto) de 1919, “El retorno al oficio”,³⁵⁹ aunque el modelo que recuperara Diego Rivera como el de un pintor de Estado con una obra de tono clásico, fuera más bien el de Jacques-Louis David:

Ya es un hecho evidente: los pintores investigadores que desde hace medio siglo se afanan, se las arreglan para inventar escuelas y sistemas, sudan por el esfuerzo continuo de parecer originales [...] estos pintores investigadores, pues, vuelven hoy prudentemente y con las manos extendidas, como quien avanza a la oscuridad, hacia un arte menos atestado de trucos, hacia formas más concretas y claras, a superficies que puedan testimoniar sin demasiados equívocos lo que uno sabe y uno puede hacer [...] Con el fin de los histéricos más de un pintor volverá al oficio, y los que ya han llegado podrán trabajar con las manos más libres y sus obras podrán ser mejor apreciadas y compensadas. Por mi parte estoy tranquilo, y me adorno con tres palabras que quiero sean el sello de cada una de mis obras: *Pictor Classicus sum*.³⁶⁰

En este escrito, de Chirico se quejaba del descuido en la representación humana por parte de los vanguardistas, que los había conducido a una serie de errores y deficiencias en su vuelta a la figuración que, en buena medida, derivaban de su alejamiento de la práctica y la destreza en el dibujo, que para de Chirico también había sido denostado por las academias, al verse contaminadas por las “francachelas” colorísticas de las vanguardias. En sintonía con estas advertencias, Rivera tras el

³⁵⁹ Luis-Martín Lozano, “Diego Rivera, *Classicus sum*”, *Diego Rivera. Arte y Revolución*, (México: Landucci, 1999), pp. 151-152.

³⁶⁰ Giorgio de Chirico, “El retorno al oficio”, *Valori Plastici*, #11-12, noviembre-diciembre 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 91-97.

cubismo, volvió a las lecciones de dibujo inspiradas en los retratos de Jean-Auguste Dominique Ingres, que en sus memorias refirió haber aprendido de su maestro en la Academia de San Carlos, Santiago Rebull;³⁶¹ además, para 1929, cuando fue designado como director de la Escuela Central de Artes Plásticas, Rivera decidió recuperar la profesionalización de los artistas, para superar la idea de los niños y *amateurs* aprendices de impresionismo de las Escuelas al Aire Libre, para en cambio forjar a los alumnos, que deseaba que principalmente fueran obreros, como futuros licenciados en Pintura, capaces de utilizar sus lecciones en favor del bien social.³⁶² Para ambos, a partir de los años 20, la competencia en el dibujo era un elemento que debía volver al centro de la práctica pictórica, tal como lo expresara de Chirico:

¡Volver al oficio! No será cosa fácil, serán necesarios tiempo y fatiga. Faltan escuelas y los maestros, o mejor dicho existen, pero contaminados por las francachelas colorísticas que desde hace medio siglo se ensañan sobre Europa [...] Nuestros maestros, antes que cualquier otra cosa, nos enseñaron el dibujo; el dibujo, el arte divino, base de toda construcción plástica, esqueleto de toda buena obra, ley eterna que todo artífice debe seguir. El dibujo, ignorado, descuidado, deformado por todos los pintores modernos, el dibujo, digo, volverá a ser no *de moda*, como hoy acostumbran decir los que hablan de acontecimientos artísticos, sino que volverá por necesidad fatal, como una condición *sine qua non* de buena creación. Un cuadro bien dibujado siempre será muy bien pintado, decía Jean-Auguste Dominique Ingres, y creo que de estas cosas sabía un poco más que los pintores modernos.³⁶³

Pero en realidad, ¿qué fue lo que orilló a Diego Rivera a alejarse del cubismo y optar nuevamente por una figuración, en un principio de tono neoclásico como la de Ingres? La historiografía registra el desencuentro en 1917 con el crítico Pierre Reverdy, como el evento que desencadenó su separación del cubismo, sin considerar que, al interior del movimiento francés, ya se venían registrando una serie de rupturas que derivaron en el ya citado Retorno al Orden, del que participó un nutrido grupo de

³⁶¹ Luis-Martín Lozano, “Diego Rivera, *Classicus sum*”, p. 130.

³⁶² Para mayor información sobre la dirección de Diego Rivera en la Escuela Central de Artes Plásticas, consultar Renato González Mello, “La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XVII, #67, 1995, pp. 21-68.

³⁶³ Giorgio de Chirico, “El retorno al oficio”, *Valori Plastici*, # 11-12, noviembre-diciembre 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 94-95.

artistas y en el que no se suele incluir el propio viraje figurativo de Rivera, a lo que se suma que entre 1915 hasta a su regreso a México, es posible percibir la integración y superposición de diversas modalidades estilísticas que lo condujeron hacia un nuevo clasicismo, por lo que siguiendo la ideas de Luis-Martín Lozano, “la conclusión de que Rivera abandonó el cubismo y fue a Italia para convertirse en muralista tiene visos de una verdad a medias”.³⁶⁴

El trayecto del pintor mexicano por Europa, es además, uno de los procesos menos conocidos del artista, particularmente el último periodo de su estancia en que se vinculó y asimiló las nuevas tendencias clasicistas a las que viraron la mayoría de los artistas de vanguardia en el periodo de entreguerras; en buena parte, porque “fue el mismo pintor quien se dio a la tarea de minimizar la importancia de estas obras cuando recién arribó a México en 1921, en un intento por acentuar las raíces mexicanas de su trabajo”³⁶⁵. Al igual que David Alfaro Siqueiros, Rivera prefirió “ocultar sus vínculos estéticos con Europa”,³⁶⁶ excepto Cézanne, para así negar una dependencia cultural y propugnar el nacimiento de un nuevo arte, en un nuevo continente.

Después de 1921, la obra cubista de Rivera –dispersa en Europa y Estados Unidos y relativamente poco conocida en México- quedó archivada y casi olvidada por el autor. En el marco de su creciente fama nacional –y nacionalista- y de una ascendente politización radical acompañada de una interpretación marxista.³⁶⁷

Tras el andar cubista de Rivera y su vuelta a la figuración, las investigaciones se han centrado en su relectura de Cézanne y Renoir como el método que eligió para volver al realismo, así como su viaje a Italia como el contexto que lo acercó a la adopción de una figuración más clásica. No obstante, como mencioné, el caso de Diego Rivera se suele tratar de forma aislada, sin considerar precisamente que el suyo es un caso particular de los virajes hacia una representación más verista, que participa del llamado Retorno al orden. Para entender entonces, el proceso de Diego Rivera en este entorno, vale la pena regresar un tanto antes, al desarrollo de su pintura de vanguardia, específicamente a cómo en

³⁶⁴ Luis-Martín Lozano, “Diego Rivera, *Classicus sum*”, p. 129.

³⁶⁵ Luis-Martín Lozano, “Soñar en la vigilia. Anotaciones sobre un cuadro cubista de Diego Rivera”, p. 21.

³⁶⁶ *Ídem*.

³⁶⁷ Ramón Favela, “Diego Rivera: Los años cubistas, 1913-1917”, p. 16.

pleno proceso cubista llegó al desarrollo de figuras legibles, yuxtapuestas de formas extrañas y por tanto de herméticos contenidos, muy cercano a lo que por la época hicieran Picasso, Duchamp, Delaunay o el mismo Giorgio de Chirico.

Al comenzar la Gran Guerra, Diego Rivera se instaló en Mallorca, donde elaboró obras de intenso color, además de a la manera de los *papier collé* de Picasso, comenzó a realizar *collages* que utilizaban materias como arena y aserrín, pero sobre todo, con cierta similitud a Carrà,³⁶⁸ comenzó a alejarse de la concepción dinámica futurista al insertar imágenes de mayor realismo, combinadas en extraños arreglos. Además, algunos cuadros de esta época, revelan un interés clasicista que pervivía en Rivera, en específico, en la estructura de la fisonomía de sus personajes, pese a que por el momento experimentaba con el recurso cubista de presentar simultáneamente diversos aspectos de la cabeza y la figura, como el caso de *Muchacha con alcachofas* (1913) que exhibió en el Salón de Otoño de 1914.



Diego Rivera, *Muchacha con alcachofas*, 1913, óleo sobre lienzo, 80x75.5 cm. Colección particular.



Diego Rivera, *Tour Eiffel*, 1914, óleo sobre lienzo, 115x92 cm. Colección particular.

Como aseveró Ramón Favela, para agosto de 1914 con el avance del ejército alemán al interior de Francia, el barrio artístico de Montparnasse comenzó a sufrir cambios por la presión simbólica que ejerció la guerra, desde la reorientación estética de algunos creadores como Picasso, con el inicio de

³⁶⁸ Recordemos que en el primer capítulo se señaló que Carrà pasó del futurismo a imágenes más realistas como *El antigracioso*, antes de integrarse a la Pintura Metafísica.

su etapa llamada neoclásica, a lo que se sumó la camaradería entre los artistas, principalmente los extranjeros, que comenzaron a visitarse mutuamente en sus talleres;³⁶⁹ inició así, un nuevo interés colectivo hacia la universalidad de los valores considerados clásicos, particularmente para apaciguar la xenofobia, en una metrópoli que concentraba a tantos creadores de tan diversas latitudes. Testigo de la desolación que sufría París y del preludio de la transformación de la obra de Rivera, es su cuadro *Tour Eiffel* (1914), en que a junto a la técnica cubista de intersección de planos y prismas desde diferentes ángulos, Rivera recurrió asimismo a la perspectiva para generar profundidad, a la par de una representación más realista de los edificios, de una ciudad abandonada y lúgubre, que en algo recuerda a las de la metafísica y a las urbes golpeadas por la guerra que presentó Sironi.

De hecho, para 1915, Diego Rivera diseñó una serie de ambientes que recuerdan los espacios insólitos de la metafísica italiana, en particular los muebles dispuestos en exteriores de Giorgio de Chirico, ya que el mexicano ejecutó una serie de naturalezas muertas emplazadas extrañamente en paisajes, así como paisajes insertos en bodegones, que a diferencia del cubismo analítico en que todo se disponía sobre un mismo plano, en este caso, con total nitidez, se percibe la diferencia entre figura y fondo, con lo que “las formas reales se perfilan con más claridad”.³⁷⁰ Aunado a ello, Rivera comenzó a incluir expresas referencias sobre México, cual un sentimiento de nostalgia al estar tantos años en tierras extranjeras, a lo que se sumó las noticias que recibió de la guerra civil que se padecía en nuestro país, sin dejar pasar que este tipo de obras también funcionaron como una operación de insertar sus propias raíces -entre primitivismo y retorno al orden- ajustando en una misma realidad pictórica elementos europeos con otros de origen americano. El caso más significativo es el del *Paisaje zapatista* (1915) que por su extraña manera de agrupar objetos reconocibles (como un sombrero, cananas y un sarape), pero aislados de un espacio y tiempo concretos, cual elementos oscuros y agoreros, que evocan un clasicismo lúgubre, fue calificada por Favela, como una pintura sintética, metafísica y que se anticipa a las metamorfosis que sufren las formas en el surrealismo,³⁷¹ al ser retiradas de sus contextos cotidianos.

Pero no sólo Rivera se encaminó por la aparición de formas más objetivas aunque emplazadas de maneras extrañas en sus cuadros, sino que formó parte junto a Gino Severini, André Lhote, Juan Gris

³⁶⁹ Ramón Favela, *Diego Rivera los años cubistas*, p. 86.

³⁷⁰ David Alfaro Siqueiros, “Diego M. Rivera pintor de América”, *El Universal Ilustrado*, julio de 1921, p. 20.

³⁷¹ Por ser legibles, pero ajenas a una realidad concreta. Ramón Favela, *Diego Rivera los años cubistas*, p. 92.

y Jean Metzinger de un movimiento que el crítico Maurice Raynal calificó como “cubismo de cristal” o “cubismo clásico”, “refiriéndose a la austeridad cristalina del cubismo sintético de sus obras y a las doctrinas profundamente intelectualizadas, de sus investigaciones pictóricas científicas,”³⁷² ya que estos artistas intentaban evidenciar fenómenos más allá de los puramente ópticos, a la par de conservar la legibilidad de los objetos insertados en sus composiciones.

En este sentido es importante considerar la confluencia teórica entre Diego Rivera y Gino Severini, quienes en sus pinturas decidieron unificar realidades físicas y metafísicas, concepto que desarrolló cada uno en diferentes textos. El 1 de junio de 1917, Severini publicó en el *Mercure de France*, el artículo "La Peinture d'Avant-Garde", en el cual desarrolló la idea de que sólo el artista es capaz de captar intuitivamente la realidad que escapa al hombre común –imposible no considerar la cercanía con el pensamiento de Giorgio de Chirico.³⁷³

En este mismo texto, que también marca la culminación del periodo cubista de Severini, el pintor italiano mencionó los experimentos que realizó junto a Diego Rivera, del que señaló que el mexicano consideraba que un ser que viviera en un mundo de refracciones variadas y no homogéneas, sería capaz de concebir la cuarta dimensión. Este planteamiento Rivera lo desarrolló en una carta a Marius de Zayas, quien por entonces exhibía las pinturas cubistas de Diego Rivera en la Modern Gallery de Nueva York. En la misiva, Rivera exponía los designios metafísicos que pretendía alcanzar con su obra, al aclarar su concepto sobre una cuarta dimensión suprafísica. Para el mexicano, el artista debe tener la intención de crear una realidad personalizada que se muestre como la expresión conjunta de su percepción de lo visible y lo tangible, mezclado con sus propias sensaciones internas, una realidad unificada:

La forma existe en un conjunto plástico, a manera de entidad relativa que adopta tantas diferentes expresiones [...] En el espacio plástico las cosas tienen una dimensión suprafísica, que crece o disminuye en razón directa de la importancia

³⁷² *Ibid.*, p. 96.

³⁷³ Ana Pozzi-Harris, *De-Mythologizing Rivera: Political Cultures and the European Years*, texto para obtener la maestría en Arte por parte de la Queen's University de Ontario, julio de 1998, p. 44 y Gino Severini, “La Peinture d'avant-garde”, *Mercure de France*, CXXI, 1 de junio de 1917, pp. 462-463.

que su existencia tenga en el espíritu del pintor [...] Entendiendo así el conjunto plástico, el pintor comienza a partir de dos principios opuestos e indiscutibles: la existencia de las cosas en el espacio real, visual y físico; y su existencia en el espacio real, suprafísico y espiritual³⁷⁴



Diego Rivera, *Retrato de Maximilian Voloshin*, 1916, óleo sobre lienzo. Colección particular.



Gino Severini, *Quaker Oats*, 1917, óleo sobre lienzo. Colección particular.

En las pinturas de esta época, tanto Severini como Rivera quisieron dar sentido a esta unificación entre realidades físicas y metafísicas, a partir de una serie de estrategias de representación. En trabajos como el *Retrato de Maximilian Voloshin* (1916) de Rivera o *Quaker Oats* (1917) de Severini, ciertos objetos reconocibles fueron representados de forma realista para indicar el mundo físico observado, mientras que el resto se sugiere con formas sintéticas no racionales, así como espacios vacíos o negativos que pueden sugerir sombras y una construcción bizarra del espacio, pero que en conjunto no alteran la comprensión cabal de la imagen.³⁷⁵ En sus retratos de 1915 a 1916, sus últimos cubistas, Rivera desarrolló esta técnica, al incluir un mínimo de rasgos indispensables para lograr el parecido, en combinación con las otras formas de representación, con el fin de lograr una imagen “conceptual, unificadora y metafísica”³⁷⁶ del retratado.

³⁷⁴ Carta de Diego Rivera a Marius de Zayas reproducida en Ramón Favela, *Diego Rivera los años cubistas*, pp. 96-97.

³⁷⁵ Ana Pozzi-Harris, *De-Mythologizing Rivera*, p. 44.

³⁷⁶ Ramón Favela, *Diego Rivera los años cubistas*, p. 107.

Durante la guerra, en que los marchantes de arte alemanes Kahnweiler y Uhde partieron al exilio, únicamente Léonce Rosenberg y su galería *L'Effort Moderne* siguió manejando la obra de los cubistas. Rosenberg tenía como colaborador al crítico y teórico del cubismo, el poeta Pierre Reverdy, quien editaba la revista literaria *Nord-Sud*, en la cual vertió sus conceptos sobre el cubismo, al que consideró un arte de creación y no de reproducción, idea con la que pretendía atacar a los artistas cubistas que realizaban imágenes explícitas, principalmente retratos, además de que utilizaban una amplia paleta de colores como Rivera y André Lhote.

En marzo de 1917, tras una cena organizada por Rosenberg para los pintores que exponían en su galería, la velada continuó en el departamento de André Lhote, en la cual pronunció un discurso Reverdy que ofendió a Rivera y derivó en una confrontación física y posteriormente en un ataque desde la prensa para denostar el trabajo y el origen del pintor mexicano, además de que condujo al rompimiento de Diego Rivera con la galería de Rosenberg, quien tampoco estaba muy de acuerdo con el procedimiento de Rivera de insertar elementos mexicanos en sus obras cubistas, a pesar de no ser el único que representaba objetos relativos a su país de origen. Para el relato de Favela esta discusión dinamitó la escisión entre el grupo encabezado por Picasso y Braque, los pioneros del movimiento, frente al de los cubistas clásicos. No obstante, el mismo Favela reconoció que este incidente era parte de otras fricciones que sufría el cubismo en los años de la guerra,³⁷⁷ tan sólo el propio Picasso oscilaba entre el clasicismo y la vanguardia, situación que preocupó a los galeristas, y de hecho su obra cubista también tendía cada vez más hacia la claridad y la precisión de las formas.³⁷⁸ Es decir, al interior de la vanguardia parisina comenzaba a gestarse la construcción de un nuevo realismo que evidenciaba la necesidad de ir más allá de lo meramente visible, propiamente acercarse a lo metafísico.

Si bien el desencuentro con Reverdy le costó a Rivera la enemistad de artistas, críticos y *marchands*, cabe mencionar como hemos visto, que su obra ya testimoniaba cambios que lo alejaron del cubismo ortodoxo que defendía Reverdy y lo aproximaron a la recuperación de una imagen más realista, aunque para el cambio tan radical que se efectuó, se ha utilizado el desencuentro con el poeta francés como el catalizador requerido para tal mutación. Incluso muchos años después, Rivera le relató a Bertram Wolfe que su separación del cubismo la habían motivado cuestiones políticas, como el

³⁷⁷ *Ibid.*, pp. 126-127.

³⁷⁸ Ramón Favela, *Herejías cubistas, Diego Rivera y el Cubismo. Memoria y Vanguardia*, p. 120.

triumfo de la revolución bolchevique y la firma de la nueva constitución en México en 1917, que le hicieron optar por romper filas con el medio comercial parisino, pese a que para entonces, el mexicano en realidad no expresara abiertamente alguna filia política,³⁷⁹ sino que fue parte de sus invenciones, para ya en México generar una imagen de militante comprometido.

Aunque hasta 1917, Rivera continuó pintando cuadros con resabios cubistas, ya desde 1916, comenzó su serie de retratos que emulan la obra de Jean Auguste Dominique Ingres, rescatando así la tradición del dibujo académico - cuyo sello también se hiciera palpable en las representaciones de Picasso a partir de 1914- aunque no por ello como una restitución de la persecución de la mimesis del modelo, sino que al igual que Ingres, estos retratos se centran en la psicología del personaje, de ahí el acentuado carácter tonal para definir el rostro en contraste con el tan sólo esbozo del resto de la figura.



Diego Rivera, *Soldado sentado*, 1916, lápiz y grafito sobre papel, 50x42 cm. Colección particular.



Pablo Picasso, *Retrato de Apollinaire*, 1916, lápiz sobre papel, 48x31 cm. Colección particular.

Probablemente el primero de ellos sea un estudio que Rivera tomó de un soldado de guerra que dedicó, dato importante, a su todavía galerista Léonce Rosenberg y que para Lozano guarda un increíble parecido con el retrato también a la Ingres, que Picasso elaboró de Guillaume Apollinaire en un uniforme militar.³⁸⁰ Pese a la dificultad para establecer que los representados son el mismo personaje,

³⁷⁹ Bertram Wolfe, *The fabulous life of Diego Rivera*, (Missouri: Scarborough House, 1990), p. 110.

³⁸⁰ Luis-Martín Lozano, “Diego Rivera, *Classicus sum*”, p. 133.

lo más relevante quizá sea la proximidad que se establece en este tiempo entre los procesos artísticos de Picasso y Rivera, aunque la historiografía señala que para entonces estaban enemistados, curiosamente por un pleito de plagio de ideas, querrela de la que fue testigo un amigo en común, Jean Cocteau.³⁸¹



Pablo Picasso, *Jean Cocteau*, 1916
lápiz sobre papel, 48x44 cm. Colección particular.



Diego Rivera, *Jean Cocteau*, 1918, lápiz sobre papel,
46x30 cm. University of Texas at Austin.

Este hecho es sumamente relevante, ya que Cocteau conoció en diciembre de 1915 a Picasso y tanto en 1916 como al año siguiente, el español lo retrató al estilo Ingres, además de que entre febrero y marzo de 1917 visitaron juntos Italia, estancia que afirmó el renovado gusto por lo clásico de Picasso. Para ese mismo verano, Cocteau decidió residir al suroeste de Francia, en el poblado de Arcachon, donde se reencontró con Lhote y Rivera, quien también lo retrató *ingrescamente*,³⁸² por lo que cabe la probabilidad de que la amistad con el francés fuera parte del impulso para que Diego realizara su propio viaje a Italia y formara parte del retorno al orden del que Cocteau venía hablando desde 1915. De hecho, Cocteau envió a Picasso una carta con dibujos sobre sus andanzas con Rivera durante este tiempo, como si diera cuenta de la adscripción de Rivera al movimiento que encabezaba, proceso artístico al cual Alicia Azuela denomina clasicismo vanguardista, por ser una síntesis de la recuperación de elementos de la tradición a través del filtro de los movimientos artísticos modernos.³⁸³

³⁸¹ Ramón Favela, *Diego Rivera los años cubistas*, p. 93. Plagio referente a la estructura del *Paisaje zapatista*.

³⁸² En ese tiempo a Cocteau también lo retrataron realistamente tanto Modigliani como Kisling.

³⁸³ Este concepto me fue vertido en mi Examen de Candidatura por la Dra. Azuela, el 30 de abril de 2018.



Carta de Jean Cocteau (autorretrato acompañado de Rivera) a Pablo Picasso con dibujos de Cocteau, 1918. Colección particular.

Es factible entonces, que los retratos ‘ingrescos’ de Rivera tuvieran como punto de partida a Picasso, a través de Cocteau, y no sólo, como el propio mexicano sugirió años después, a un retorno personal a sus lecciones en la Academia de San Carlos. En sus memorias a Lolo de la Torre, Rivera refirió que puso en acción las enseñanzas sobre el dibujo al natural, que recibió en la Academia por parte del viejo maestro Santiago Rebull al que calificó de un “ingrista nato”; aunque para Luis-Martin Lozano los estudios de Rebull en Roma, lo sitúan más como un seguidor de los nazarenos, es inobjetable su contacto con el maestro francés, cuya obra fue difundida desde los tiempos de Pelegrín Clave; no obstante, el recuerdo de Rivera parece obedecer, a su rechazo al impacto directo de lo europeo en su obra, narración que como hemos dicho, comenzó a enarbolar a su regreso a México y que ha provocado, el que se pase por alto en sus estudios, que una considerable porción de las transformaciones clasicistas que se dieron con la vuelta al orden, conllevó el estudio del quehacer de Ingres en buena parte de los talleres de París, como atestiguan los trabajos en ese tiempo de Léger y Juan Gris.³⁸⁴ Es decir, no intento minar o negar el aprendizaje con Rebull, sino la importancia que le dio Rivera para su giro clasicista, con tal de separarse del resto de los artistas que por la época proyectaban una obra similar, en buena medida siguiendo a Picasso, ya que tanto el español como el mexicano se forjaron la Academia, pero tras el rompimiento entre ellos, pareciera que Rivera quiso mantener la distancia.

³⁸⁴ Luis-Martín Lozano, “Diego Rivera, *Classicus sum*”, pp. 130-133.

En sus memorias, Severini recordaba que en los últimos años de la Gran Guerra la vanguardia parisina comenzó a optar por una tendencia de corte clásico, pero que oscilaba aún con producciones cubistas, como fue el claro caso de Picasso entre 1914 y 1921, ya que tenía un pie en cada corriente.³⁸⁵ Situación similar aconteció con el grupo de pintores cubistas con lo que se asociaba a Rivera como Ozenfant, Metzinger, quienes estaban atentos al trabajo de Giorgio de Chirico, así como Lhote y el mismo Severini. Por ende, cabe destacar que, si bien Diego Rivera se asocia con las formas clásicas tras 1917, su pintura cubista ya desde 1915 comenzó a presentar una figuración más naturalista. Al igual que Picasso y especialmente influido por éste, fue en París, en medio de las discusiones sobre el futuro del cubismo, que Rivera se reencontró con las fuentes clásicas, mucho antes de su estancia en las ciudades italianas como Roma y Ravena.³⁸⁶ De hecho, la particular relectura sobre lo clásico de Ingres, lo preparó para su propia relectura de los renacentistas.

Justo durante este periodo, el coreógrafo Léonide Massine, que colaboraba para el ballet Parade, expuso su colección de pintura, que se centraba en artistas que precisamente se encontraban inmersos en una vuelta a la figuración cual Picasso, Gris, Severini, Zárraga y los mencionados Diego Rivera y Giorgio de Chirico.

Rivera posteriormente se dejó llevar por la impronta de Renoir, con la aclaración de que no revisitó sus consagradas obras de los primeros salones impresionistas, sino que se acercó a los últimos trabajos del viejo maestro francés, que desde 1883, había renegado del impresionismo, como un proceso artístico que lo había alejado del dibujo, lo cual lo encaminó, curiosamente, a un estudio también de la obra de Ingres, en que Renoir diseñó figuras que aparecen más nítidas, al estar trazadas con mayor precisión, mientras que mantuvo los juegos de luz, al interior de los cuerpos, especialmente de bañistas, que adquirieron un tono nacarado al inspirarse en la paleta de la pintura rococó. Con estas lecciones, Rivera comenzó a desarrollar figuras monumentales trazadas con suaves líneas y con una aplicación de pequeñas y difuminadas pinceladas del color que, en semejanza al maestro

³⁸⁵ Gino Severini, *The life of a painter*, (New Jersey: Princeton University Press, 1995), p. 208.

³⁸⁶ Luis-Martín Lozano, “Diego Rivera, *Classicus sum*”, p. 135.

impresionista, lo hicieron producir obras que oscilan entre la sólida construcción de los cuerpos y el goce de los sentidos por su elegante cromatismo.³⁸⁷



Diego Rivera, *Los viñadores*, 1920, óleo sobre lienzo, 23.5x34 cm. Colección particular,



Pablo Picasso, *Campesinos dormidos*, 1919, acuarela y lápiz sobre papel 31.1x48.9 cm. MoMA.

En ese mismo periodo, entre las confluencias y las apropiaciones artísticas, Picasso también se vio marcado por el viejo maestro impresionista, de hecho, el pintor español, en el mismo 1919, decidió instalarse cerca de donde habitaba Renoir. Picasso igualmente, se dejó llevar por la combinación del trazo firme y el color difuminado de Renoir, quien falleciera ese mismo año. Testigo de esta lectura de Picasso son sus monumentales y coloridos *Campesinos durmiendo* (1919), así como su renovado interés por la representación de arlequines de mejillas rosadas y nacaradas. Singular es que la colección más amplia de obras que adquirió Picasso durante su vida, fuese de grandes maestros del dibujo, cual Rafael, Ingres y Renoir.³⁸⁸

Lo interesante a considerar de estas vueltas de Rivera hacia pintores que optaron por redescubrir lo clásico, es el recalcar que no fueron únicamente seguidas por el mexicano, como se suele presentar en los estudios de Rivera sobre su obra europea, sino que como se anticipó, son parte de las diversas configuraciones que tomó el retorno al orden, encabezado en Francia por Picasso, pero sin duda ya prefigurado por de Chirico antes del inicio de la guerra. Tan sólo hay que recordar que también las revistas de vanguardia dieron este viraje hacia lo clásico, no sólo *Valori Plastici*, sino en París, publicaciones como *L'Esprit Nouveau* dedicó artículos al proceder de los “últimos” clásicos cual Poussin, Ingres y Renoir.³⁸⁹ Así es posible considerar que la revaloración de elementos clásicos que

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 137.

³⁸⁸ Tomas Llorens, “Picasso, Renoir y la vulgaridad”, *El País*, 2 de diciembre de 2016.

³⁸⁹ Luis-Martín Lozano, “Diego Rivera, *Classicus sum*”, p. 139.

comenzó de Chirico en París al inicio de la segunda década del siglo XX, fue un proceso que bien admiró Picasso y que en buena medida prefiguró su propio retorno a la tradición, el cual a su vez terminó por impactar el camino de Rivera, con lo que si bien el italiano y el mexicano no presentan una historia directa, son parte de una red conceptual y artística que dio un viraje hacia una nueva figuración, que permeó tanto a Europa como posteriormente al continente americano.

Por otra parte, la conjunción entre la firmeza del dibujo y la sensualidad del color, orilló a Rivera al estudio de otro de los maestros que abjuraron del movimiento impresionista, Paul Cézanne, quien deseó conjugar la observación de la naturaleza con la armonía y el equilibrio de los viejos pintores clásicos, de los cuales admiraba particularmente a Poussin. En su mitomanía, Rivera le comentó a Gladys March, que había viajado expresamente a Europa para ser discípulo de Cézanne, pero como el maestro de Aix-en-Provence falleció, lo mejor que pudo hacer fue buscar sus pinturas.³⁹⁰ No obstante, las investigaciones de Ramón Favela dan cuenta de que Rivera no se acercó a las lecciones de Cézanne hasta su vuelta a la figuración, a través de “su ‘redescubrimiento’ poscubista de las calidades clasicistas, constructivistas y formalistas”³⁹¹ en la obra del pintor francés, tendencia con la que comenzó a ser visto Cézanne, como el principal restaurador de la figuración en el arte moderno. “Una vez más, la tradición de un ‘clásico’ se convertía en el sustento de una nueva búsqueda de identidad como pintor”,³⁹² para Rivera.

El acercamiento de Diego Rivera a la obra de Cézanne hacia el final de la Gran Guerra, se dio en buena medida por la amistad que trabó con Élie Faure y Louis Vauxcelles.³⁹³ El doctor e historiador del arte, Élie Faure, consideró que de todos los artistas contemporáneos que se dedicaban al retrato, bajo la influencia del clasicismo francés, el que le parecía más interesante era Diego Rivera, por su preocupación por el armazón arquitectural en su trabajo, así como por la doble acción espiritual de Cézanne y Renoir.³⁹⁴

³⁹⁰ Diego Rivera y Gladys March, *My art my life*, (Nueva York: Cita del Press, 1960), p. 65.

³⁹¹ Ramón Favela, *Diego Rivera los años cubistas*, p. 42.

³⁹² Luis-Martín Lozano, “Diego Rivera, *Classicus sum*”, p. 144.

³⁹³ Ramón Favela, *Diego Rivera los años cubistas*, p. 43.

³⁹⁴ Élie Faure, *Historia de l’art*, vol. 4, “arte moderno”, citado en David Alfaro Siqueiros, “Diego M. Rivera pintor de América”, *El Universal Ilustrado*, julio de 1921, p. 21.

Faure además de gran conocedor de la cultura clásica, fue un férreo defensor de la obra de Cézanne, al que le dedicó un escrito junto a Nietzsche, Sorel y Dostoievski, titulado *Los constructores* (1914);³⁹⁵ para Faure el método del artista francés implicaba “una construcción pictórica hecha desde la comprensión de un espíritu universal rector expresado desde un molde geométrico”.³⁹⁶ Siguiendo a Faure, Rivera y un grupo de artistas –entre ellos Gabriel Fournier, Paul Cornet y André Lothe- se autodenominaron *Les constructeurs*, por estudiar la naturaleza humana a partir del ejemplo de Cézanne. Este colectivo contó con el apoyo de Louis Vauxcelles, el mítico crítico conservador, que en términos peyorativos bautizó al cubismo y al fauvismo, y que, para julio de 1918, bajo el pseudónimo de Pinturicchio publicó en *Le Carnet de la Semaine* un artículo donde afirmaba que el cubismo estaba muriendo.³⁹⁷

Entre octubre y noviembre de 1918, el grupo de los Constructores bajo la organización de Vauxcelles, exhibió en la vieja Galería de Eugène Blot;³⁹⁸ la muestra fue reseñada por el amigo de Rivera, el escultor danés Adam Fischer, para la revista de Copenhague, *Klingen*, en que dejó claro el distanciamiento del mexicano con la galería de Rosenberg y el deseo de estos artistas por presentar en sus retratos y bodegones, una imagen óptica más verista, a la que incluso se refirió con el término de clasicismo moderno, tal como llamaban a su propio proceso los italianos, pero en su particular redescubrimiento de los primitivos florentinos.

En la Blot [...] se presenta actualmente una exposición de pinturas que, [...] podrá ejercer gran influjo en el desarrollo de la pintura moderna. Durante los últimos seis meses se ha llevado a cabo una intensa campaña en la prensa contra el propietario de cierta galería que tiene en existencia un gran número de pinturas cubistas. El dueño, para no causar daños a su negocio, ha hecho valer el contrato celebrado con un joven pintor [...] Escondiendo los cuadros del joven pintor se propone ocultar que está a punto de abandonar el cubismo [...] El pintor se llama Diego M. Rivera. Él y otros pintores simpatizadores suyos están exponiendo en

³⁹⁵ Ya en 1910, Faure había escrito una monografía de Cézanne, traducida al inglés en 1913 para Asociación de Pintores y Escultores Norteamericanos en el contexto del Armory Show.

³⁹⁶ Élie Faure, *Cézanne*, traducción Walter Pach, (New York: Association of American Painters, 1913), p. 4.

³⁹⁷ Higinio Polo, “El cubismo en las llamas de la gran guerra”, Dirección URL: www.rebellion.org/noticia.php?id=247207.

³⁹⁸ Luis-Martín Lozano, “Diego Rivera, *Classicus sum*”, p. 148.

la Galería Blot. En París hablan del asunto los interesados en la pintura. Hay procubistas y anticubistas.³⁹⁹



André Lhote, *La Lande aux Environs de Bordeaux*,
circa 1918, óleo sobre lienzo, 64.5x71 cm.
Colección particular.



Diego Rivera, *Paisaje de Arcueil*, 1919, óleo sobre
lienzo, 64x80 cm. Gobierno del Estado de Veracruz.

Al llegar a este punto de la obra de Rivera, se suele caer en el lugar común, de que sin más abandonó París y su encuentro con Italia lo convirtió totalmente en un pintor realista, muralista, sin embargo, como se pregunta Lozano, por qué en el momento en que Rivera encabezaba al grupo de *Les constructeurs* decidió viajar a Italia.

Este vacío surge por el hecho de no colocar la obra del mexicano con el resto del acontecer parisino, tan sólo si se observa el trabajo de su amigo Lhote, quien por entonces no viajó a la península itálica, pero al igual que Rivera, para 1919 creaba obras claramente marcadas por la impronta de Cézanne y tan sólo un año más tarde, sus pinturas adquirieron un carácter aún más objetivo e incluso abrió en 1925 una academia particular, en que difundió su visión realista del arte marcado tanto por Cézanne, como por el libro de Franz Roh, *Realismo Mágico*, que como hemos visto preponderaba la pintura de De Chirico y Carrà, como aquellos trabajos que comenzaron la recuperación del dibujo clásico, pero ahora en un realismo frío y enigmático. Ya en el primer capítulo se mencionó que el argentino Spilimbergo fue alumno de Lhote, lista a la que hay que sumar los relevantes nombres de William

³⁹⁹ Adam Fischer, “Moderne Klassik Kunst i Paris”, *Klingen*, Copenhague, vol. 11, #3, 1919, reproducido en Ramón Favela, *Diego Rivera los años cubistas*, pp. 130, 132.

Klein, Tamara de Lempicka, Tarsila do Amaral, Henri Cartier-Bresson e incluso durante algunos meses el mexicano Julio Castellanos, cuyo clasicismo ha sido comparado con el de Rivera.⁴⁰⁰

Lhote dio continuidad a sus ideas plásticas en una serie de artículos publicados tanto en diarios franceses como británicos, en que defendió la exploración que junto a Rivera llevaba a cabo del clasicismo, como el camino de regreso tras las desviaciones cubistas, para ahora preponderar el trabajo de la tradición francesa de artistas como Ingres y Jacques-Louis David. Tras la reapertura del Louvre con el final de la Gran Guerra, Lhote festejó este hecho, ya que el contacto con los viejos maestros podía reorientar el turbulento océano en que estaba a punto de naufragar la pintura.⁴⁰¹

Hay que considerar, además, el avance al que llegó el trabajo teórico de otro compañero de ruta de Rivera, me refiero a Gino Severini, quien para 1920⁴⁰² escribió su célebre texto *Del cubismo al clasicismo*, en que intentó expresar que tras su paso por la vanguardia, dio cuenta de la existencia de una ley armónica, de una relación numérica necesariamente presente en la construcción de las obras de arte, que se remitía al antiguo número áureo, que Severini recuperaba de los estudios renacentistas de Luca Pacioli en *De Divina Proportione*. Para Severini era el comienzo de una nueva era pitagórica, en que el arte se disponía como una disciplina clásica.

En este sentido, es probable que Rivera siguiera los principios de Severini en obras como *El Matemático*, por los esbozos geométricos que acompañan al representado, particularmente en el dibujo preparatorio, en que es notable un estado de ánimo constructivo, por el análisis de ángulos y proporciones. De hecho, como sugiere Luis-Martín Lozano, el representado puede estar basado en Jules-Henri Poincaré (1854-1912), profesor de mecánica y física experimental de la Sorbona, cuyos trabajos sobre geometría, inspiraron los ideales de la cuarta dimensión de Severini y Rivera.⁴⁰³

⁴⁰⁰ Michele Greet, "Académie André Lhote", *Transatlantic Encounters Latin American Artists in Interwar Paris*, Dirección URL: <http://chnm.gmu.edu/transatlanticencounters/items/show/4496>

⁴⁰¹ Michele Greet "Rivera y lenguaje del clasicismo", *Picasso y Rivera. Conversaciones a través del tiempo*, (México: INBA, LACMA, 2017), pp. 131-132.

⁴⁰² El libro se publicó en 1921 a través de un librero ruso de apellido Povolozky.

⁴⁰³ Luis-Martín Lozano, "Diego Rivera, *Classicus sum*", p. 147. La Dra. Alicia Azuela me señaló que otra posible identidad del personaje podría ser el físico mexicano Manuel Sandoval Vallarta, aunque su fama internacional comenzó en realidad a partir de los años 20.

El boceto, con sus círculos, líneas, números y letras, se parece más a un plan arquitectónico o dibujo de diseño que a un boceto de una pintura. Ese matemático llegó a ser percibido como una obra sólidamente "construida", arraigada tanto en las prerrogativas racionales como en la realidad visible, corroborada por el hecho de que la pintura fue incluida en una exposición de 1918 bautizada como "Les Constructeurs".⁴⁰⁴



Diego Rivera, *El matemático*, ca. 1918, óleo sobre lienzo, 117x85 cm. Museo Dolores Olmedo.



Diego Rivera, *El matemático (sketch)*, 1918, Museo Dolores Olmedo.

Es así que se entiende mejor el viaje a Italia de Rivera, pues al verse sumergido en estas indagaciones matemáticas con fines de conseguir una ley armónica universal, sin duda, la obra de los maestros renacentistas se mostraba como una elección certera, como ya habían considerado otros artistas del Retorno al Orden. Aquí valdría la pena recordar que en las primeras cartas que Diego Rivera envió a su familia desde Europa, les relataba acerca de sus planes para viajar a Italia; pese a que se decantó por París, estas misivas dan cuenta de la orientación académica que deseaba reforzar el mexicano y que resurgieron tras su viraje al clasicismo.⁴⁰⁵

A ello sin duda hay que sumar la situación económica, pues sin un contrato con una galería y con una obra que apenas comenzaba a acomodarse en el mercado, que además estaba golpeado por la guerra,

⁴⁰⁴ Ana Pozzi-Harris, *De-Mythologizing Rivera*, p. 57.

⁴⁰⁵ Ramón Favela, *Diego Rivera los años cubistas*, p. 30.

Rivera hubo de pedir la intercesión del escritor Alfonso Reyes y del diplomático Alberto J. Pani, para contar con el apoyo financiero del rector de la Universidad en México, José Vasconcelos, quien en sus memorias, recuerda que en un inicio le tenía prejuicio a Rivera porque pintaba cubismo, de ahí que lo mandara a estudiar la pintura mural italiana con el fin de poder representar temas universales.⁴⁰⁶

La estancia en Italia es otro tema complicado en el trayecto de Rivera, aún se efectúan investigaciones para establecer el tiempo real y la ruta que siguió el pintor mexicano, aunque por los bocetos que realizó se puede verificar su paso por las iglesias y los edificios decorados con arte público en ciudades como Venecia, Ravena, Padua, Asís o Roma, que dan cuenta de los visos como rito iniciático que tuvo el viaje cual, si fuese el final de su *Grand tour*, antes de regresar a su patria a mostrar lo aprendido. Lo interesante es que, al tomar bocetos de estas obras, Rivera recurrió a una sorprendente capacidad de síntesis, como si su acercamiento a Ingres hubiese sido un periodo de entrenamiento para poder captar la esencia del arte mural.

A su regreso a México, Rivera realizó una síntesis de sus diversas experiencias a lo largo de sus estancias en Francia e Italia, principalmente vertidas en su obra mural,⁴⁰⁷ como lo atestigua el trabajo que emprendió en 1922 en el Anfiteatro Simón Bolívar del Antiguo Colegio de San Ildefonso; a partir de un tema filosófico impuesto por el Secretario de Educación, José Vasconcelos, Diego Rivera dispuso un estilo que combina tanto la pintura bizantina por la hoja de oro del fondo, la procesión de virtudes hieráticas que recuerdan el tardo-gótico del Giotto, la sutil representación simultánea de algunos rostros de perfil y de frente que remiten a las técnicas cubistas,⁴⁰⁸ los dibujos preparatorios que muestran la fineza del grafito de Ingres, la monumentalidad de los cuerpos que sin duda proceden de las lecciones de Renoir y de las grandes bañistas que por entonces creaba Picasso⁴⁰⁹ e incluso por la disposición teatral de las figuras en un espacio, que precisamente funge como un proscenio, también puede considerarse una disposición escenográfica atendiendo a su amistad con Cocteau,⁴¹⁰ a

⁴⁰⁶ Luis-Martín Lozano, “Diego Rivera, *Classicus sum*”, p. 150.

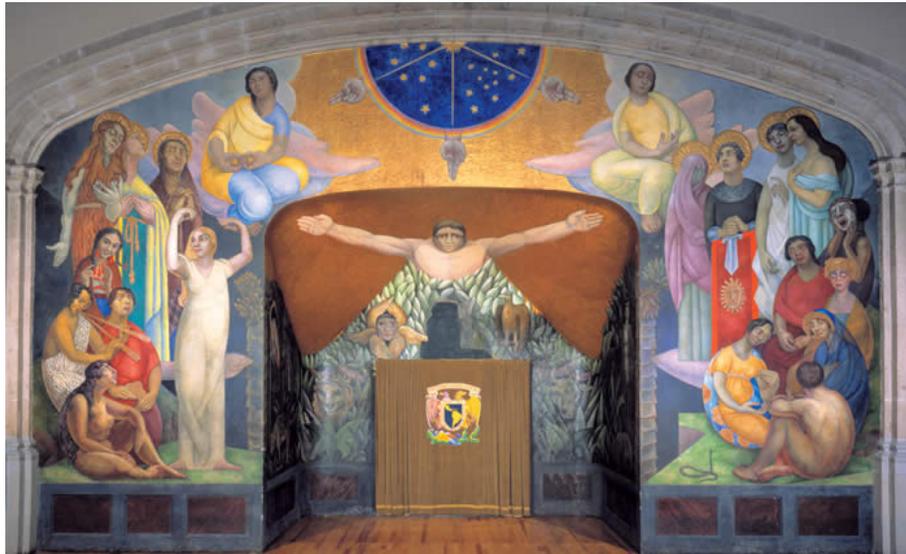
⁴⁰⁷ En otro tipo de trabajos, como la ilustración para publicaciones, fue que Diego sí comenzó a desplegar un estilo más cercano a la recuperación de formas locales.

⁴⁰⁸ Sandra Zetina, “De la encáustica al fresco: experimentación técnica y continuidad de problemas artísticos entre *La Creación* y los murales de la SEP”, *Nuevas miradas a los murales de la Secretaría de Educación Pública*, simposio internacional, 24 de octubre de 2018.

⁴⁰⁹ Luis-Martín Lozano, “Diego Rivera, *Classicus sum*”, pp. 153-154.

⁴¹⁰ Esta idea me fue compartida por la Doctora Alicia Azuela en una exposición que realicé con motivo de los clasicismos entreguerras y su impacto en México, como parte de su seminario, compartido con la Doctora Itzel

lo que se suma el contenido hermético del mural, lo que nos hace pensar en sus obras del cubismo de cristal.



Diego Rivera, *La creación*, 1922-1923, encáustica y hoja de oro, superficie total 109.64 m². Anfiteatro Simón Bolívar, Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Ante esta diversidad de fuentes es importante considerar la profusa investigación de Renato González relativa a los murales de Rivera y Orozco a los cuales considera que por los símbolos utilizados se presentan difíciles de interpretar a profundidad, ya que poseen dos niveles de significación, uno abierto, comprensible, que comúnmente tiene que ver con motivos de la cultura mexicana y otro – esotérico- que encierra símbolos masones y rosacruces que sólo se hacen explícitos a un público restringido.⁴¹¹ Similar a los italianos modernos, en particular de Chirico, Rivera produjo alegorías de complicada interpretación, que permitían compaginar sus diversas intenciones de significación a la par de desarrollar una novedosa versión figurativa, de corte clásico, especialmente en el Anfiteatro Bolívar, la más hermética de sus obras.

En las alegorías de los murales de Rivera persiste una emblemática sacada de fuentes renacentistas en clara conexión con referencias bíblicas, pero que en lo más recóndito tienen que ver con el camino que el iniciado debe de escalar para alcanzar los segmentos más altos de la cofradía masónica, con lo

Rodríguez, *Temas y problemas de la modernidad mexicana: el arte y la cultura en la primera mitad del siglo XX*, septiembre de 2018.

⁴¹¹ Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, (México: UNAM, IIE, 2008) pp. 11, 15.

que Diego planteó un realismo de sentido poco accesible. De hecho, para Orozco el mural de Rivera era una “pintura que *no se entiende*, es la pintura seudocubista; es decir, hecha con *recetas* dizque científicas, importadas de París. Tal “pintura” no la entiende nadie, ni el que la hace.”⁴¹² A ello habría que oponer que en la propia época en que justo se discutía si este mural era cubista, el intelectual Pedro Henríquez Ureña, quien también regresaba de Europa y había estado en contacto con los últimos movimientos que recuperaron la figuración, no dudo en señalar que esta obra era eminentemente clásica.⁴¹³

Justo por el claro tono italianizante de la obra y el hermetismo de sus significaciones, como registra Charlot, la obra en el Anfiteatro alarmó a Vasconcelos, quien encomendó a Rivera a visitar su país, lo que dio como resultado el que se maravillara con su redescubrimiento de México y lo combinara con sus memorias del arte público italiano, hasta que éstas poco a poco se fueron diluyendo.⁴¹⁴ A su regreso de Tehuantepec, dentro de los muros laterales del nicho, Rivera derramó una selva tropical,⁴¹⁵ inspirándose en el ambiente primitivista de Gauguin, sumado a los símbolos de los evangelistas semiocultos, como los animales en las pinturas del Aduanero Rousseau. Así poco a poco la historia y las costumbres mexicanas comenzaron a inundar sus murales.

En el fondo, en este cambio de dirección, se cocinaba el problema de construir un estilo mexicano que encontraba como oposición, tanto a la estética decorativa del *art nouveau*, como a los paisajes de las escuelas al aire libre.⁴¹⁶ Así la etiqueta de lo clásico en combinación con los elementos locales se presentaron como una estrategia pictórica con la cual distinguirse de lo que se producía a su regreso a México, pues si bien Rivera no fue el primero en rescatar el legado precolombino, al combinarlo con la estética clásica mediterránea sirvió como una declaración visual de un nuevo clasicismo que no sólo revisitaba a los pintores renacentistas, sino también a sus propias raíces, sus otros clásicos, el mundo prehispánico.⁴¹⁷

⁴¹² *Ibid.*, p. 180.

⁴¹³ Michele Greet “Rivera y lenguaje del clasicismo”, p. 134.

⁴¹⁴ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1950*, (México: Domes, 1985), p. 175.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁴¹⁶ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, p. 129.

⁴¹⁷ Michele Greet “Rivera y lenguaje del clasicismo”, pp. 135-136.

Por ende, las herméticas alegorías de la *Creación* poco a poco fueron siendo sustituidas por Rivera en su siguiente encargo que inició en febrero de 1923 para la Secretaría de Educación Pública (SEP), “por temas populares impregnados de mexicanismo, o más bien de indigenismo”,⁴¹⁸ aunque aún mantenían los referentes renacentistas y cristianos, es decir, en un proceso similar a Carrà para quien la Pintura Metafísica implicaba recuperar la esencia italiana de los grandes constructores, presente en los modelos del arte renacentista, especialmente de Giotto, para vestirlos con problemáticas modernas, en el caso de Rivera, la sólida estructura del arte italiano lo fusionó con los referentes de una idea de mexicanidad construida tras la Revolución, como fue la integración de los rasgos indígenas y las festividades locales, a la par de mantener aún el sentido masónico, ya que para González Mello, los tres niveles que Rivera pintó en la SEP, representan una gigantesca alegoría sobre el conocimiento y la renovación espiritual.⁴¹⁹

Una diferencia asombrosa separa a los frescos del primer patio de la Secretaría de las primeras encáusticas del Anfiteatro [...] sus figuras simbólicas estaban desnudas o vestidas con trajes vagamente neoclásicos; su geometría se acercaba a las equilibradas semiabstracciones bizantinas. En cambio, los frescos de la Secretaría ofrecen una tranquila descripción de los tipos y costumbres populares e incluyen una riqueza de detalles locales.⁴²⁰

Ejemplo de ello son imágenes como la de los mineros descendiendo en el Patio del Trabajo, que representan las actividades del norte del país y a su vez recuerdan un *vía crucis*, además del descendimiento del iniciado; en el mismo sector, en la salida de la mina, Rivera la construyó a semejanza de una crucifixión, mientras al mismo tiempo representa “el sacrificio ritual del aprendiz”.⁴²¹ Para el último piso las imágenes se muestran en apariencia más “mexicanas”, sin embargo, a los niveles de significación descritos se sumaban los compromisos políticos de Rivera con el Partido Comunista, con lo que los paneles se presentan como un “corrido” que narra la lucha del sector campesino y obrero contra la burguesía; con esta situación el escenario urbano adquirió mayor presencia como fondo de los conflictos del primer plano, presentando así un segundo y alejado drama, a través de una arquitectura sintética que se asemeja a los escuetos y geométricos edificios del

⁴¹⁸ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1950*, p. 185.

⁴¹⁹ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, p. 11.

⁴²⁰ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1950*, p. 300.

⁴²¹ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, p. 23.

clara diferencia de que la labor del mexicano está acompañada por consignas políticas o sociales, además de que su paso hacia el clasicismo, de tono italiano, estuvo antes marcado por Ingres y Cézanne, cuestión no compartida por de Chirico y sí con Picasso.

Para concluir el relato de Rivera, basta decir que en los paneles superiores de la SEP como en el resto de su obra, construyó una narración sobre la mexicanidad fundada en una imagen idílica del pueblo, lo que con el tiempo provocó que fuera acusado de crear murales de carácter anecdótico, utopista e indigenista, que le parecieron reductivos a otros artistas, no tan convencidos de los resultados de la revolución y que por tanto buscaron construir un realismo mexicano menos obvio, más metafísico. Un camino de nueva cuenta un tanto similar al de Giorgio de Chirico, cuando también en los 20 intentó resaltar la italianidad en sus trabajos, por lo que fue acusado de reaccionario por los jóvenes surrealistas.

Si bien al final no podemos hablar de un contacto directo del trabajo de Rivera con el de Giorgio de Chirico, cabe considerar que sus rutas confluyeron en cierto modo al dirigirse hacia el clasicismo, pero aún más importante, en las próximas páginas veremos como una generación más joven, para encontrar una alternativa al inmenso impacto que tuvo Rivera en la plástica nacional, decidieron mirar y apropiarse del trabajo de Giorgio de Chirico, con lo que el muralista se volvió en el más férreo adversario del influjo dechiriquiano, por ende, el repaso al trabajo de Rivera y a su particular clasicismo, no ha sido una empresa perdida.

SIQUEIROS. TEORÍA Y PINTURA DEL RETORNO AL ORDEN

Palimpsestos plásticos, cuyas sucesivas capas artísticas, aunque antagónicas entre sí en cuanto al estilo, cuentan también una leyenda fascinante.⁴²³

⁴²³ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1950*, p. 33.

En 1998 se presentó la primera exposición de Mario Sironi en México, en buena medida con el fin de considerar las posibles convergencias y afinidades entre el quehacer del artista italiano con los principales representantes del muralismo mexicano.⁴²⁴ De nueva cuenta, Teresa del Conde abordó en el catálogo de la muestra, los paralelismos estéticos e ideológicos entre el *Novecento* y el muralismo mexicano, centrándose ahora en las figuras de Mario Sironi y David Alfaro Siqueiros, quienes a su entender resultaban semejantes por “convergencias casuales producto de metas e idiosincrasias [...] que tienen como eje ímpetus nacionalistas”,⁴²⁵ por el compromiso que ambos mantuvieron a lo largo de su vida tanto como militantes inmersos en la política como con el arte de sus respectivos países, como artistas y a la par teóricos de la estética de su tiempo.

A pesar de que políticamente se encontraran en puntos totalmente opuestos, pues no dejaba de resultar paradójico a del Conde que Sironi un “fascista declarado, acuse en sus pinturas rasgos a veces similares a los de Siqueiros, el antifascista por antonomasia”,⁴²⁶ sus diferencias ideológicas convergían, en lo profundo, tanto en el férreo carácter nacionalista que terminaron por desplegar en su obra a lo largo de su vida, como en su apego a sus convicciones artísticas de corte realista, un tanto similar a como el *Dr. Atl* consideraba próximas las voluntades estéticas de los pueblos italiano y mexicano, ambas como producto y reflexión de grandes conmociones sociales.

Se originan grandes conmociones sociales en los países dotados de temperamentos apasionados ... que poseen gran intensidad de sentimiento artístico ... Todas las obras de arte italianas ... fueron creadas en medio de revoluciones, violencia, disensiones y amargura. El pueblo mexicano muestra, en lo que se refiere al sentimiento y la pasión, mucha analogía con estos hombres.⁴²⁷

Un primer fenómeno en común entre Sironi y Siqueiros es el llamado a la revaloración del fresco que surgió con el ocaso de las primeras vanguardias, tanto en Europa como en América.⁴²⁸ Cabe recordar

⁴²⁴ Adriana Rosenberg, “Presentación”, *Mario Sironi. El trabajo y el arte*, p. 7.

⁴²⁵ Teresa del Conde, “Breve introducción a Mario Sironi”, *Mario Sironi. El trabajo y el arte*, p. 16.

⁴²⁶ *Ídem*.

⁴²⁷ *Dr. Atl*, “¿Renacimiento artístico?” citado en Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1950*, p. 224.

⁴²⁸ Vittorio Fagone, “Apología y metáforas del trabajo en la pintura mural de Mario Sironi”, *Mario Sironi. El trabajo y el arte*, p. 11.

que Sironi fue el más importante teórico del rescate de la pintura mural en Italia⁴²⁹ a la que se sumaron, aunque episódicamente, artistas como Carrà, de Chirico y Severini,⁴³⁰ precisamente los principales creadores italianos que iniciaron tempranamente la recuperación de la iconografía y el oficio de los pintores del Renacimiento. En el caso de México, como veremos a continuación, fue fundamental el papel de Siqueiros como teórico del nuevo clasicismo que percibió en Europa y con el que intentó contagiar a sus compañeros artistas locales. Cabría tomar en cuenta también, la revaloración de su herencia artística, como la apología que hicieron de los trabajadores desde los muros, tanto Rivera como Siqueiros en México, así como Sironi desde el ámbito italiano. Sin embargo, para analizar las convergencias entre David Alfaro Siqueiros y Mario Sironi es necesario reconsiderar que sus carreras artísticas maduraron al entrar en contacto y hacer síntesis, tanto del dinamismo futurista como del sólido y enigmático clasicismo de la Pintura Metafísica.

Un renacimiento surgido en Europa

Cuando comenzó el viraje de las vanguardias hacia los movimientos del retorno al orden, además de Diego Rivera, un número importante de artistas mexicanos se encontraban por entonces en Europa, cual fue el caso de David Alfaro Siqueiros y los menos mencionados Ángel Zárraga y Amado de la Cueva, quienes años después formaron parte del desarrollo de la pintura moderna en nuestro país, proceso conocido como el Renacimiento Mexicano.

En otras palabras, el regreso a casa de figuras seminales como Mario de Andrade, Tarsila do Amaral, Jorge Luis y Norah Borges, Vicente Huidobro, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, por nombrar solo algunos, constituyó un momento fundamental para el arte latinoamericano. De hecho, los movimientos artísticos que florecieron en las Américas durante la década de 1920, como por ejemplo el Ultraísmo, el Vibracionismo, el Creacionismo y el Muralismo Mexicano, tienen sus raíces en Europa.

Por ende, al igual que en el caso de Rivera, es importante reconsiderar que las producciones que realizaron estos creadores nacionales alrededor de los años 20, tanto en el viejo continente, como las

⁴²⁹ En 1933, Mario Sironi dio vida al *Manifiesto de la pintura mural* con el que dio inicio la empresa colectiva de decoración mural en la V Trienal de Milán.

⁴³⁰ Teresa del Conde, “Breve introducción a Mario Sironi”, p. 17.

que ejecutaron al regresar a México, forman parte de la producción internacional que procuró una renovación figurativa y de corte clasicista, así como una recuperación de la estructura compositiva tradicional, en la pintura de la primera mitad del siglo XX, precisamente conocida como parte del *retorno al orden*, aunque por entonces, este movimiento no fuera tan conocido en nuestro país e incluso aún se presente como marginal en los grandes relatos del arte moderno, aunado a que el caso mexicano se suele excluir por su contenido social y político.

La década de los veinte es un momento sumamente complejo en el campo de la pintura, puede definirse como un tiempo de redefiniciones en el ámbito de las vanguardias; por diversas razones hay un resurgimiento de la figuración clasicista, visible tanto en la pintura de carácter social como en la poética de ciertos pintores surrealistas y metafísicos. Una de las razones del retorno del clasicismo es la necesidad [...] de rescatar el concepto de estructura en el campo pictórico.⁴³¹

Inmersos en este nuevo despertar del clasicismo tras la Gran Guerra, los pintores mexicanos, como reseñara Jean Charlot, “utilizaron el periodo inmediatamente anterior al renacimiento muralista, para una severa revaloración del arte contemporáneo a la luz del pasado.”⁴³² Hacia 1920, Rivera, Siqueiros y de la Cueva emprendieron el viaje a Italia, en pos de entrar en contacto con las fuentes clásicas, particularmente los murales del Renacimiento, mientras que el gallo Charlot, tras la ocupación militar de Francia, retornó a París en el momento en que se manifestaban los nuevos movimientos figurativos, justo antes de que viajara a México en 1921. Lo interesante o paradójico en las preciadas memorias de Charlot sobre el movimiento muralista mexicano, es que en repetidas ocasiones señaló que antes y durante su estancia en nuestro país, “la corriente parisiense en boga era el cubismo”,⁴³³ cuyo “objetivo, en esa época, era alcanzar un arte tan puro, que estuviera completamente despojado de contenido didáctico,”⁴³⁴ lo que permitió al movimiento mexicano, al distanciarse, destacar por su capacidad de crear un arte monumental dirigido hacia la comprensión de las masas.

⁴³¹ Rita Eder, “Presentación” en Renato González, *Orozco ¿Pintor revolucionario?*, (México: UNAM, IIE, 1995), p. 12.

⁴³² Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1950*, p. 99.

⁴³³ *Ibid.*, p. 262.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 167.

Si bien la propuesta muralista fue una innovación o un redescubrimiento pionero del medio artístico mexicano, no fueron los únicos comprometidos con un retorno a la figuración. ¿Acaso Charlot no alcanzó a ser testigo el retorno al orden en Europa o al hacer su recuento años después no lo recordaba? Es extraño creer que antes de viajar a México al inicio de los años 20, Charlot no hubiese sido testigo del Picasso que imitó los retratos de Ingres o de las obras de tintes clasicistas de Derain y los italianos como los de la Pintura Metafísica, que volvieron a poner al dibujo en el centro del asunto pictórico. Me parece, por tanto, importante reconsiderar al movimiento de la Escuela Mexicana de Pintura dentro de este contexto artístico surgido en Europa y no como un movimiento retrógrado, ajeno a las innovaciones de las vanguardias, como quiso hacerlo ver la crítica nacida tras la pintura abstracta, producto de plumas como las de Marta Traba,⁴³⁵ sobre todo, cuando el propio Charlot en confluencia con Siqueiros decidieron hablar de clasicismo, justo en los primeros años del muralismo mexicano. Ante el olvido o exclusión intencional de Charlot, parece oportuno centrarse en la figura de David Alfaro Siqueiros.

Como se indicó, Diego Rivera regresó a México tras peregrinar por los murales renacentistas italianos y de participar en París del cambio de rumbo de las vanguardias hacia el denominado *retorno al orden* tras la violencia de la Primera Guerra Mundial. No obstante, fue David Alfaro Siqueiros quien permaneció en el viejo continente hasta 1922, lo que le permitió estar en mayor contacto con las diversas manifestaciones o escuelas ligadas a los nuevos clasicismos. De hecho, el tiempo de vida de la revista *Valori Plastici* fue semejante al periodo de permanencia de Siqueiros en Europa. El muralista mexicano se estableció en 1919 en Barcelona, pese a que en un inicio su destino era París, no obstante, Siqueiros encontró en la capital catalana un sitio ideal para la gestación de su revista *Vida-Americana* (1921), el principal referente sobre los contactos del medio artístico mexicano con los nuevos clasicismos, particularmente con la Pintura Metafísica.

Publicada en Barcelona en mayo de 1921, con el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros como jefe editorial y director artístico, la revista *Vida-Americana* es un artefacto cultural que permite historiar y teorizar acerca de las condiciones en que surgieron e innovaron las vanguardias en el ámbito latinoamericano. Contemporánea a hitos vanguardistas del Nuevo Continente como las revistas *Proa* (1922-1923), *Klaxon* (1922-1923) y *Actual Hoja de Vanguardia* (1921-1922), a la par de textos como

⁴³⁵ Marta Traba, *Arte de América Latina*, (Nueva York, Banco Internacional de Desarrollo, 1994), pp. 26-27.

Trilce (1922) de César Vallejo y *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo,⁴³⁶ la revista *Vida-Americana* sin embargo, ha sido olvidada entre las antologías de las vanguardias latinoamericanas, en mayor medida por sólo poseer un número y no tener un carácter primordialmente literario.

En sus páginas, *Vida-Americana* se postuló como “una revista cuya finalidad primordial es fomentar de manera firme el intercambio espiritual y comercial entre Europa y América”⁴³⁷. El presente apartado reflexiona sobre dicha relación intercontinental, al intentar abordar la condición particular de las vanguardias latinoamericanas, por encima de la recurrente explicación del desfase histórico y la condición excéntrica que poseen. Se plantea entender el proceso de gestación de un nuevo clasicismo en México –a partir de *Vida-Americana* -enlazado al propio desarrollo de los movimientos artísticos modernos surgidos en Europa.

Es importante apuntar que a pesar del carácter efímero de *Vida-Americana*, la propuesta de Siqueiros –como apuntara Octavio Paz- “en 1921, no era distinta a la de los artistas europeos de vanguardia, especialmente a la de los futuristas”,⁴³⁸ justo porque Siqueiros a través de esta revista y el manifiesto que contiene, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, hizo patente un joven ideario estético que proyectaba para el “ARTE DEL FUTURO”,⁴³⁹ además de que presentó una vasta red de colaboradores que entrelazan a *Vida-Americana* con otras publicaciones y creadores de vanguardia, que en algún momento o buena medida estuvieron relacionados con el futurismo y posteriormente con los nuevos clasicismos. Un intercambio multicultural en el que por entonces no se presentan interferencias nacionalistas, sino la búsqueda de los motivos “esenciales” para la creación de un arte universal desde el Nuevo Mundo.

Desde esta revista, Siqueiros hizo ostensible su deseo de expresarse como “SUJETOS NUEVOS”⁴⁴⁰ y al mismo tiempo americanos, al acoger a todos los movimientos “que han devuelto a la pintura y a

⁴³⁶ También *Desolación* de Gabriela Mistral y *La Semana de Arte Moderno* en São Paulo en 1922.

⁴³⁷ David Alfaro Siqueiros, “D. Amílcar M. Zentellas”, *Vida-Americana, Revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, 1921, p. 32.

⁴³⁸ Octavio Paz, “Re/visiones: La pintura mural”, p. 252.

⁴³⁹ David Alfaro Siqueiros, “3 Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida-Americana*, p. 2. Las mayúsculas son de Siqueiros.

⁴⁴⁰ Siqueiros, “3 Llamamientos”, p. 2. Las mayúsculas son de Siqueiros.

la escultura su natural finalidad plástica”,⁴⁴¹ para lo que convocó programas artísticos en apariencia tan opuestos como la “labor REVALORADORA de <<voces clásicas>>”,⁴⁴² que justo alude a los diversos movimientos del *retorno al orden*, junto al llamado del Futurismo a que “¡vivamos nuestras maravillosa época dinámica!”⁴⁴³

El propio Siqueiros, que aunque en *Vida-Americana* utilizó estrategias del futurismo como el manifiesto alborotador, así como la loa a la tecnología, diferenció al “FUTURISMO que aporta nuevas fuerzas emotivas”⁴⁴⁴ del “que intenta aplastar ingenuamente el anterior proceso invulnerable”,⁴⁴⁵ similar a otras recepciones del futurismo en América que no comulgaban con la acción anárquica y destructiva que propugnaba Marinetti,⁴⁴⁶ sino que se identificaron con la renovadora “voluntad constructiva, desarrollista y modernizadora”⁴⁴⁷ que se deseaba en Latinoamérica. En su camino por conformar una vanguardia latinoamericana, Siqueiros se fue encontrando con lo que podrían denominarse como diversas versiones o lecturas del futurismo, que habrían de permear la suya.

En efecto, la propuesta de Siqueiros fue coetánea a una época en que el futurismo presentó cambios, como registraron las propias revistas italianas contemporáneas a *Vida-Americana* como *Lacerba* (1913-1915) o *Valori Plastici* (1919-1922) en que también se hicieron presentes las discusiones del porvenir del arte italiano entre el futurismo y el retorno al clasicismo. Así lo deja ver la presencia en *Vida-Americana* de Carlo Carrà y Gino Severini, iniciadores del movimiento futurista en el campo pictórico, que posteriormente lo dejaron para refugiarse en representaciones de carácter clásico, las cuales, como escribiese el propio Severini, revelan que “la composición y la construcción de un cuadro tienen leyes fijas que no varían a través de las épocas”.⁴⁴⁸ Precisamente, esta palabras de Gino Severini, Siqueiros las presentó en *Vida-Americana*, aunque ya habían aparecido en el segundo/tercer

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁴² *Ídem.*

⁴⁴³ *Ídem.*

⁴⁴⁴ *Ídem.*

⁴⁴⁵ *Ídem.*

⁴⁴⁶ Nelson Osorio, “El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina”, *Cuadernos – Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos* (Caracas), 1982, p. 23.

⁴⁴⁷ Raúl Bueno, “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, #48, 1998, p. 28.

⁴⁴⁸ Gino Severini, “Cubismo”, *Vida-Americana*, p. 33.

número de *Valori plastici*, correspondiente a febrero y marzo de 1919, de donde probablemente Siqueiros las extrajo, por su íntimo contacto con diversas revistas de vanguardia de la época.

En el ambiente catalán abundaban manifiestos y revistas fugaces, distribuidas por la Galería *Laietanes* que tenía una sección de libros y diversas publicaciones a cargo del poeta Salvat-Papasseit, quien además de publicar el *Primer manifiesto catalán futurista*, desarrolló un relevante papel como redactor, director y editor en revistas de corta duración como *Arc Voltaic* y *Proa*, así como la más famosa *Un enemic del Poble* –con la que *Vida-Americana* guarda gran similitud por reunir artículos e imágenes de artistas de vanguardia vinculados a los nuevos clasicismos como el caso de los uruguayos Rafael Barradas y Joaquín Torres García –de quienes aparecieron obras en *Vida-Americana*, aunque probablemente Siqueiros no los conoció en la estancia de los charrúas en Barcelona, sino a través de la revista de Salvat-Papasseit.

Precisamente, para la aventura de Siqueiros fue de suma importancia la labor editorial de Papasseit, puesto que en la librería se distribuyeron algunas de las revistas hitos de la vanguardia como *391*, *L'Esprit nouveau* y la señalada *Valori Plastici*.⁴⁴⁹ De hecho, el primer encuentro de Siqueiros con los debates entre las tendencias de vanguardia y las del retorno al orden se estableció a través del material impreso que pudo conocer en la librería manejada por Papasseit. Ello permite pensar en la inserción de los artistas americanos al medio europeo, como señala Diana Wechsler, como un proceso dialéctico ante las diversas imágenes, ideas, artistas y espacios con los que de golpe entraron en contacto y no como un aprendizaje de la secuencia de estilos vanguardistas que nos presentan los textos o las clases de Historia del Arte.⁴⁵⁰

En primer lugar, *Vida-Americana* se muestra en plena cercanía con la propuesta de vanguardia de corte clasicista de *L'Esprit Nouveau*, cuyo credo se inspiraba en palabras de Guillaume Apollinaire, de ante todo valerse “del orden y del deber, que son las grandes cualidades clásicas por las que se

⁴⁴⁹ Salvat Papasseit gestionó una librería anexa a las Galerías Laietanes entre 1917 y 1919, que llegó a ser conocida como la Librería Nacional de Cataluña, en la que distribuía revistas de vanguardia como las italianas *Noi* y *Valori Plastici*, gracias a su contacto con artistas italianos, como los futuristas. La revista catalana *Vell i Nou* anunciaba en 1919 que era posible conseguir *Valori Plastici* en la Librería de las Galerías Laietanes.

⁴⁵⁰ Diana Wechsler, “Disputas de lo real”, p. 277.

manifiesta el espíritu francés”.⁴⁵¹ El ideario de Apollinaire inspiró a la revista *L'Esprit Nouveau* que comenzaron a publicar en 1920, los ya mencionados artífices del nuevo clasicismo pitagórico Ozenfant y Le Corbusier -quienes a su vez admiraban el trabajo de Giorgio de Chirico. *L'Esprit Nouveau* apoyaba un modernismo fundado en los valores de la racionalidad, la claridad y la precisión que intentaba acabar con el caos producido por las vanguardias; su portada tanto por el grosor del título como por el tamaño del número de la publicación se ve hermanada en diseño con *Vida-Americana*, pero especialmente está el hecho de que Siqueiros seguramente utilizó como modelo para su manifiesto de los “Tres llamamientos”, un artículo de Le Corbusier que fue publicado en el primer número de *L'Esprit Nouveau* bajo el título "Trois Rappels à MM. LES ARQUITE".



Portadas de las revistas *Vida-Americana* y *L'Esprit nouveau*.

Siqueiros asimismo, decidió incluir en *Vida-Americana* el texto de Juan Esterlich, *El espíritu del Catalanismo*, el cual realzaba el papel del movimiento clasicista que se gestaba en Cataluña como expresión de un pueblo de tradición mediterránea y con una nobilísima aspiración hacia el futuro”.⁴⁵² Tanto el movimiento catalán, como el de *Valori Plastici* “compartían el anhelo por recuperar lo clásico integrado al espíritu de modernidad”.⁴⁵³ De hecho, en *Vida-Americana* es posible advertir una referencia a *Valori Plastici* que hasta el momento no ha sido mencionada en otros estudios, la proximidad de ideas entre los “Tres llamamientos” y los conceptos vertidos por Savinio en su

⁴⁵¹ Guillaume Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes*, reproducido por Diana Wechsler en “Italia en el iniciático viaje a Europa”, *Italia en el horizonte de las artes plásticas argentinas*, p. 160.

⁴⁵² Juan Esterlich, “El espíritu del catalanismo”, *Vida-Americana*, p. 12.

⁴⁵³ Angel Kalenberg, “Presentación”, *Arte en Italia. Da Valori Plastici a Corrente*, p. 31.

“Anadioménon. Principios de valoración del arte contemporáneo”, al que tuvo acceso Siqueiros a través de *Valori Plastici*.

Por ejemplo, en su manifiesto, Siqueiros comenzó por alertar a los jóvenes creadores de apartarse de las influencias fofas, preocupadas sólo por el aspecto decorativo, cual “ramas enfermas del «IMPRESIONISMO»”,⁴⁵⁴ el cual en México había sido promovido por las Escuelas al Aire Libre que, para Siqueiros eran “tan peligrosas como las academias oficiales en las que al menos conocemos a los clásicos”.⁴⁵⁵ Por su parte Savinio, también criticaba al impresionismo porque en “la representación atmosférica [...] se dejaban atraer por la seducción cada vez más animalescamente sensual de la luz y el color”,⁴⁵⁶ mientras que sobre el academicismo, Savinio escribió en el mismo texto que sólo había quedado como una osamenta roída por “panorámicas burocráticas que constituyen el arte oficial”.⁴⁵⁷

Más adelante Siqueiros hizo alusión a que “la comprensión del admirable fondo humano del «arte negro» y del arte «primitivo» en general dio clara y profunda orientación a las artes”,⁴⁵⁸ pero el mismo Siqueiros advirtió de caer en “lamentables reconstrucciones arqueológicas [...] que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera”.⁴⁵⁹ A su vez Savinio reclamaba a los artistas europeos “el hecho de que no se han valido del auténtico y verdadero y fisionómicamente exacto barbarismo; por el hecho de haberse nutrido de negrismo, primitivismo, de arcaísmo”⁴⁶⁰ sin atender a su soplo espiritual, por lo que sólo habían llegado a una concepción o reconstrucción formalista del arte africano.

Un eje central de ambos textos es sobre la renovación del arte moderno. Siqueiros señaló que el aspecto decorativo había sido un “árbol podado por PABLO CEZANNE el restaurador de lo

⁴⁵⁴ David Alfaro Siqueiros, “3 Llamamientos”, p. 1.

⁴⁵⁵ *Ídem*.

⁴⁵⁶ Alberto Savinio, “Anadioménon. Principios de valoración del arte contemporáneo”, *Valori Plastici*, #4-5, abril-mayo 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 112.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁵⁸ David Alfaro Siqueiros, “3 Llamamientos”, p. 2.

⁴⁵⁹ *Ídem*.

⁴⁶⁰ Alberto Savinio, “Anadioménon. Principios de valoración del arte contemporáneo”, *Valori Plastici*, #4-5, abril-mayo 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 112.

esencial”,⁴⁶¹ ya que gracias a él habían surgido todas las inquietudes espirituales de RENOVACIÓN del arte moderno. En un tono semejante, para Savinio, al arte pictórico “llegó a faltarle gradualmente todo refrigerio espiritual”,⁴⁶² hasta que “Cézanne emprendió nuevas líneas”⁴⁶³ como “jefe del periodo renovador”⁴⁶⁴ a partir de la “adopción de los rudimentos clásicos”.⁴⁶⁵

Para Savinio, tras estancarse en la uniformidad temática y constructiva de la Academia, la pintura emprendió nuevas líneas con el estudio de la solidez de las formas llevado a cabo precisamente por Cézanne que dio paso, a un nuevo clasicismo, precisamente el de la Pintura Metafísica, que recuperaba la vitalidad espiritual en sus límites plásticos, que había perdido el clasicismo academicista. De formar similar, Siqueiros animaba a que “Reintegremos a la pintura y a la escultura sus VALORES DESAPARECIDOS [...] ¡Como los clásicos, realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético!; como ellos seamos hábiles obreros; volvamos a los antiguos en su base constructiva, en su gran sinceridad.”⁴⁶⁶

Savinio consideraba que Cézanne había emprendido una nueva ruta de representación de lo real a través de recuperar el sentido renacentista de la solidez de las formas, aunque consideraba que su renovación era meramente formal y falta de vitalidad espiritual. Para Siqueiros en cambio, el papel de Cézanne era fundamental, sin embargo, para poder entenderlo, es necesario retomar el punto sobre la presencia de Carrà en *Vida-Americana*.

En el caso del pintor piemontés, la referencia es indirecta a través de un dibujo elaborado y publicado en *Vida-Americana* por Siqueiros, donde el personaje central es un maniquí con vida que porta lentes y un traje, tal como Carlo Carrà vestía a sus autómatas metafísicos con prendas modernas, diferente a las túnicas de las sibilas o poetas antiguos con que Giorgio de Chirico ataviaba a sus figuras. La imagen de Siqueiros está en conexión directa con la composición de *La madre y el hijo* de Carrà, en el cual, dentro de un cuarto, un personaje viste de marinero, mientras al fondo surge otro maniquí

⁴⁶¹ David Alfaro Siqueiros, “3 Llamamientos”, p. 1.

⁴⁶² Alberto Savinio, “Anadioménon. Principios de valoración del arte contemporáneo”, *Valori Plastici*, #4-5, abril-mayo 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 110.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 115.

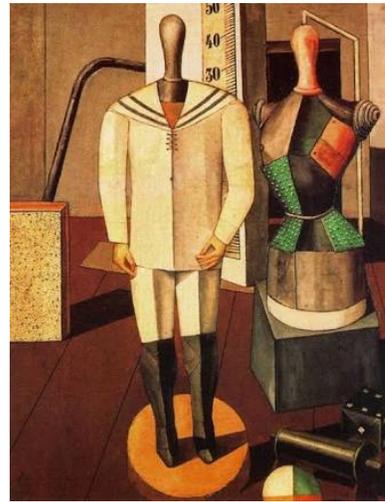
⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁶⁶ David Alfaro Siqueiros, “3 Llamamientos”, p. 1.

que, aunque posee busto femenino, parece estar más cercano a una figura para exhibir o probar prendas, del mismo modo que en el dibujo de Siqueiros.



David Alfaro Siqueiros, *Retrato de W. Kennedy*, 1920, Sala de Arte Público Siqueiros.



Carlo Carrà, *Madre y el hijo*, 1917, Pinacoteca di Brera, Milán.

En el espacio de Carrà también aparecen una serie objetos entre los cuales destacan una regla y una bobina de Ruhmkorff. La incorporación de elementos científicos en las obras metafísicas en Ferrara fue producto de la relación del físico Giuseppe Bongiovanni con los artistas reunidos en Villa Seminario, quienes lo llamaban “el astrónomo”, por ponerlos en contacto con los aparatos de medición de los fenómenos celestes y terrestres. Mientras en de Chirico la inclusión de instrumentos científicos adquiere referencias místicas (como la forma triangular de las escuadras) o míticas (como el termómetro asociado con el dios Mercurio), en Carrà sigue latente el espíritu futurista que alude al mundo de las máquinas, como la bobina generadora de energía, pero en el contexto silencioso de sus musas metafísicas.

En este punto es relevante la posición de Savinio frente a la figura del maniquí, en tanto que, en oposición a las marionetas eléctricas despojadas de emociones de Marinetti, Savinio postuló a un ser que por cabeza tiene una antena de acero y por patas un tripié fotográfico, pero que posee un enorme

corazón.⁴⁶⁷ Cual *Pinocchio* el autómatas metafísico es capaz de tomar decisiones morales y sobre todo de presentir una realidad superior.

En su dibujo Siqueiros representó al científico William Kennedy Dickson y no a un sastre, como sugirió el propio pintor en su autobiografía bastantes años después.⁴⁶⁸ En realidad, lo que Dickson "cosía" eran imágenes en movimiento producidas por un kinetoscopio, mecanismo tecnológico que produce un prisma lumínico en la esquina baja de la obra de Siqueiros y que sugiere movimiento cual los futuristas o el simultaneísmo de Delaunay; Siqueiros, al igual que en su manifiesto y en similitud con Carrà, optó por una fusión de los movimientos artísticos italianos, entre el ente metafísico capaz de intuir un mundo más avanzado y su realización a partir de la luz producida por un aparato científico.

La identidad del personaje de la obra de Siqueiros por mucho tiempo desconocida, fue revelada por la investigadora Natalia de la Rosa al indagar sobre los personajes con los que se vinculó Siqueiros en Europa, lo que la llevó a las publicaciones del crítico Élie Faure, que consideraba al cine como la manifestación artística paradigmática de su época y por lo cual escribió artículos sobre la cinematografía que incluyeron al kinetoscopio, que había sido patentado por Thomas Alva Edison, pero en realidad construido por Dickson.⁴⁶⁹

En sus memorias, Siqueiros mencionó que en *Vida-Americana* aparecieron “las primeras cosas que se decían con auténtico lenguaje latinoamericano sobre Cézanne”⁴⁷⁰. Aunque esto parece un error, ya que el artículo sobre el pintor francés que aparece en *Vida-Americana* fue retomado de un texto escrito por Amédée Ozenfant y publicado originalmente en la revista *L'Esprit nouveau*,⁴⁷¹ en realidad

⁴⁶⁷ Alberto Savinio, “Drama de la ciudad meridiana”, reproducido y traducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 137.

⁴⁶⁸ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, (México: Grijalbo, 1977), p. 142.

⁴⁶⁹ Natalia de la Rosa, “Vida-Americana, 1919-1921”, *Artl@s Bulletin*, #3, otoño 2004, p. 34.

⁴⁷⁰ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, p. 142.

⁴⁷¹ Vauvrecy [pseudónimo de Amédée Ozenfant], “Vie de Paul Cézanne”, *L'Esprit nouveau*, noviembre de 1920, p. 131-132.

Siqueiros hizo mención en su propio manifiesto a que Cézanne era el eje medular para la propuesta que el mexicano elaboró para los artistas del Nuevo Continente.⁴⁷²

El arte estructural geométrico de Cézanne fue el que le permitió a Siqueiros y no sólo a él, aglutinar a las vanguardias como el futurismo con las voces clásicas: “Según nuestra objetividad dinámica o estática, seamos ante todo constructores”.⁴⁷³ Cézanne, como escribiera Carrà en su etapa futurista, reunía dos fuerzas contradictorias, una revolucionaria y otra tradicional;⁴⁷⁴ el principio del arte moderno de no imitar sino construir, junto al oficio detallado y la búsqueda de leyes armónicas como los maestros del pasado.

En el retrato de Kennedy, para lograr integrar al maniquí metafísico con el prisma lumínico futurista, Siqueiros recurrió a Cézanne al colocar los objetos provenientes de diferentes estilos como meros volúmenes en un espacio pictórico, que se “sostienen” en la realidad del lienzo, por más que la mesa esté ladeada, cual las naturalezas muertas de Cézanne. Tal como Severini en esos años, es un retorno a la figuración, pero no a la perspectiva tradicional, sino que el sistema dinámico-geométrico del futurismo se asocia a la evocación enigmática de la metafísica italiana y a la representación de los volúmenes fundamentales, basado en “las inquietudes de renovación nacidas de PABLO CÉZANNE”⁴⁷⁵, como precisamente Siqueiros describía su trabajo de la época en los “Tres llamamientos”.

Lo interesante de la recuperación de Siqueiros de diversas fuentes del *retorno al orden* a través de distintas publicaciones europeas en *Vida-Americana*,⁴⁷⁶ es que no pasó por ser una mera transportación y traducción de textos, como los que aparecen sobre Cézanne o el citado de Severini; implica en realidad, una apropiación –para un público americano, pero situado en Europa- de los

⁴⁷² “CONCEBIR las grandes MASAS PRIMARIAS: CUBOS, CONOS, ESFERAS, CILINDROS, PIRÁMIDES, que deben ser el esqueleto de toda arquitectura plástica. Sobrepongamos, los pintores, el ESPÍRITU CONSTRUCTIVO al espíritu únicamente decorativo” (David Alfaro Siqueiros, “3 Llamamientos”, p. 3).

⁴⁷³ David Alfaro Siqueiros, “3 Llamamientos”, p. 3.

⁴⁷⁴ Carrà, Carlo. “Da Cézanne a noi futuristi”, *Lacerba*, 15 de mayo de 1913, p. 99-101.

⁴⁷⁵ David Alfaro Siqueiros, “3 Llamamientos”, p. 2. Las mayúsculas son de Siqueiros.

⁴⁷⁶ *Vida-Americana* contiene reproducciones de artículos aparecidos en revistas como *Les Soirées de Paris*, *Nord-Sud*, *La Revue Musicale* y *L'Esprit Nouveau*.

movimientos en que participaban y las obras que realizaban artistas del Nuevo Continente en el contexto vanguardista internacional. En *Vida-Americana* se reprodujeron obras de los mexicanos Diego Rivera, de su estudiado paso del cubismo de cristal al clasicismo, así como de Marius de Zayas, uno de los introductores del arte moderno a Nueva York, así como imágenes de los creadores uruguayos partícipes de la vanguardia catalana Joaquín Torres García y Rafael Barradas.

Este listado de artistas americanos es interesante de considerar a la luz de una declaración que Siqueiros realizó en sus memorias al final de sus días, en donde indicó que para la elaboración de *Vida-Americana* recibió “la ayuda circunstancial de Salvador Dalí”,⁴⁷⁷ quien por entonces contaba con tan sólo 17 años. Ninguno de los biógrafos del artista español menciona este acercamiento con el mexicano, sin embargo, al revisar su trabajo podemos dar cuenta como Dalí en los años 20, pasó de un cubismo colorido como el propugnado por Juan Gris o Diego Rivera, para luego acercarse al quehacer artístico de Barradas y finalmente a las ideas de clasicismo propugnadas tanto en *L'Esprit nouveau* como en *Valori Plastici*, revista con la cual se vinculó al trabajo de Giorgio de Chirico que marcaría profundamente su producción surrealista como ya antes señalamos.

La multitud de fuentes, contenidas en el manifiesto de Siqueiros y en las colaboraciones presentes en *Vida-Americana*, nos lleva a situar el dilema de las vanguardias latinoamericanas en su contacto con las diversas manifestaciones europeas, como un sistema cultural producto de redes que atan un mosaico de manifiestos, estilos, personajes y publicaciones que en gran medida se contraponen, pero que evidencian una importante labor de síntesis de los artistas americanos.

La antropofagia cultural de lo europeo en pos de una modernidad cosmopolita,⁴⁷⁸ entrecruzada con el deseo de configurar y exportar las culturas americanas más allá de su exotismo, provocó una reinterpretación de la cultura europea a partir de elementos locales, pero no ya, como en los periodos precedentes, por medio de una adopción y reproducción de las enseñanzas supuestamente jerárquicas del colonizador, pues como señalara el propio Siqueiros esa “fue una pintura dependiente, una

⁴⁷⁷ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, p. 177.

⁴⁷⁸ Ya antes había referido al Manifiesto Antropófago de 1928 en el que Oswald de Andrade propuso alimentarse de la experiencia europea y tras ser asimilada, ponerla al servicio de la cultura brasileña.

transcripción mecánica”⁴⁷⁹ que no consiguieron a pesar de asimilar “convenientemente las influencias europeas, rematar su esfuerzo con una aportación creadora”;⁴⁸⁰ por ello, el futuro muralista, esperaba que de su propuesta naciera un arte resultado de los deseos americanos de autoexaminarse y presentar una cultura originaria y original, a la altura de todas las naciones “civilizadas” y al ritmo dinámico que el futurismo exaltaba como propio de las metrópolis modernas; tal como lo expresó Siqueiros en sus citadas memorias: “Queríamos dejar de ser, como lo habíamos sido hasta entonces, Un simple reflejo de Europa, en arte, como en todo lo demás. Queríamos ser nosotros mismos”⁴⁸¹.

El contacto de Siqueiros con la Pintura Metafísica y con las fuentes clásicas ha quedado un tanto relegado del relato de la modernidad artística en México por las repercusiones que tuvo el Futurismo en su obra. La exaltación futurista a vivir los tiempos del dinamismo universal, que Siqueiros retomó en su manifiesto a los artistas americanos, expresa como este llamado a la ruptura con la tradición, justo hizo mella en el ámbito local como el instante perfecto para romper con el colonialismo cultural y hacer la presentación en sociedad de un arte nuevo producido por las jóvenes naciones americanas, desapegadas del academicismo europeo; el mismo de Chirico que aunque encontró al futurismo falto de profundidad y construcción, consideraba que había servido “para desembarazar el arte italiano de su espíritu académico, de su marchita vejez”.⁴⁸²

La cuestión es que, si se revisa con detenimiento la obra de estos años, encontramos que siguen presentes “las voces clásicas” en Siqueiros. Tras el maniquí de Kennedy, elaboró una serie de retratos que recuerdan tanto a la fase *ingresca* de Rivera y Picasso, como al pulcro dibujo de Severini después de su paso por el Futurismo, a la par de que la composición remite a elementos renacentistas, como el que aparezca el representado en un primer plano muy próximo que le da monumentalidad, así como el cruce de brazos y ligeros giros corporales que rompen sutilmente con la frontalidad, aunado a la amplia volumetría de su fisionomía, cual Masaccio, que será un elemento que Siqueiros seguiría explorando a lo largo de su obra; incluso, cabe considerar que la ausencia de pupilas en la cuenca de

⁴⁷⁹ David Alfaro Siqueiros, “Echave el Mozo”, *Boletín Mensual Carta Blanca*, año 2, #8, noviembre de 1935.

⁴⁸⁰ *Ídem*.

⁴⁸¹ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, p. 155.

⁴⁸² Giorgio de Chirico, “El retorno al oficio”, *Valori Plastici*, mayo de 1921, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 96.

los ojos en su autorretrato, lo hacen parecer una estatua, ¿estaría sugiriendo un maniquí vivo como con Kennedy?, sin olvidar la recuperación de la estatuaria griega arcaica impulsada por Pablo Picasso.



David Alfaro Siqueiros, *Retrato de mujer*, 1918.
Paradero desconocido.



David Alfaro Siqueiros, *Autorretrato*, 1921, óleo sobre tela. Colección María y Manuel Reyero.

Además, estas obras corresponden al tiempo en que Siqueiros y Amado de la Cueva visitaron los grandes murales italianos donde, como rememorara románticamente Jean Charlot, “crayón en mano, oraron en la capilla Brancacci de Masaccio, en Florencia”;⁴⁸³ para inicios de 1922, Siqueiros recibió el llamado de Vasconcelos, que lo motivó a regresar al país a fundar y ser parte de un nuevo movimiento pictórico mexicano que, con el tiempo, incluso rechazaría el contacto con las vanguardias europeas. No obstante, cabe señalar que ni en las obras ejecutadas en este tiempo, ni en la revista *Vida-Americana* existen exaltaciones nacionalistas, sino al contrario, tanto en su revisión de los clásicos como en su acercamiento a las experimentaciones primitivistas, Siqueiros está -al igual que otros artistas de la época- buscando formas esenciales que le permitan crear un arte de corte universal, sin por ello dejar de lado los propios cuestionamientos locales.

De hecho, en México, *Vida-Americana* y los “Tres llamamientos” llegaron a diversos grupos de artistas que se vieron marcados por las palabras de Siqueiros; por una parte los estridentistas, que buscaba su legitimación internacional, incluyeron en su Directorio tanto a los colaboradores de *Vida-*

⁴⁸³ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1950*, p. 100.

Americana, como a artistas internacionales de vanguardia incluidos los adscritos a los nuevos clasicismos como Ozenfant, Élie Faure, Jean Cocteau, de Chirico, Carrà y Severini, con los cuales nunca estuvieron en contacto y probablemente tuvieron conocimiento de ellos a través de la publicación de Siqueiros. Por otra parte, Charlot recordó el impacto que tuvo entre sus compañeros de ruta, que pasaron de los paisajes al aire libre que tan sólo exaltaban la belleza de lo local, hacia las composiciones murales, regidas por aquellas leyes inalterables mencionadas por Severini.

El momento del manifiesto fue perfecto: mayo de 1921, el mes en que José Vasconcelos encomendó el primer mural [...] Dondequiera que alcanzaba al público a quien iba dirigido, el mensaje daba frutos. Siendo yo residente de Coyoacán, el grupo de Ramos Martínez, incluidos los muralistas, leyó los llamamientos y ponderó sus implicaciones.⁴⁸⁴

Así, tanto la obra de Rivera como el escrito de Siqueiros, provocaron que una parte de los pintores que comenzaron a decorar los muros de San Ildefonso, como el propio Charlot, Ramón Alva de la Canal y José Clemente Orozco, eligieran temas relacionados con la cultura mexicana, pero “los expresaron a la manera de sus maestros europeos”,⁴⁸⁵ con claras referencias al *Quattrocento* italiano, cual fue el caso de la alusión a *La batalla de San Romano* de Paolo Uccello en el mural *La masacre del templo mayor* de Jean Charlot.

En cuanto a Siqueiros, en su primer mural en una bóveda de las escaleras del patio chico del Colegio de San Ildefonso, titulado *Los elementos*, intentó evocar el nacimiento de una nueva nación tras la guerra armada, pero sin caer en las reconstrucciones folclóricas que había advertido en su manifiesto; Siqueiros procuró una síntesis entre los elementos de la estatuaria precolombina, pero sin generar una exaltación indigenista, sino desde una restauración primitivista con tintes míticos,⁴⁸⁶ en combinación con algunas formas de orientación clásica como la Venus de Milo y las sibilas de Miguel Ángel, que dieron como resultado el ángel revolucionario de plumaje multicolor y piel

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁸⁶ Viridiana Rivera Solano, *La voluntad en la creación del mito: la lupa primitivista ante la primera obra mural de Siqueiros*, Tesis de maestría, [México, UNAM, 2018], pp. 4-8.

broncínea,⁴⁸⁷ que inaugura en la producción siqueireana una serie de seres monumentales que no son representación de personajes, sino alegorías, cual entes ideales, que perciben una realidad superior, en este caso una mujer alada como evocación de “la cultura europea descendiendo sobre México”.⁴⁸⁸ Además este mural, desde su título, los elementos, muestra el interés que pervive en Siqueiros, de sintetizar diversas formas originarias en la construcción de un arte de carácter nacional pero con visos universales, al que atinadamente Alicia Azuela llama clasicismo vanguardista.



David Alfaro Siqueiros, *Los elementos*, 1923, encáustica, 4,4x3 m. Antiguo Colegio de San Ildefonso.



David Alfaro Siqueiros, “ilusiones de perspectivas de las escaleras”, 1923, encáustica. Antiguo Colegio de San Ildefonso. Fotografía Mich Pérez.

A destacar también, son los muros laterales que suelen excluirse en los análisis de estos primeros trabajos de Siqueiros, donde compuso una serie de ventanales que “abren” hacia una serie de paisajes yermos que se extiende casi al infinito, hasta un lejano horizonte azulado, como los de la metafísica italiana, que se perciben “despoblados de elementos, envueltos en una soledad de factores que les da a las obras un cierto misterio y hermetismo”.⁴⁸⁹

Por el mismo tiempo de ejecución de las obras, Siqueiros junto a Jean Charlot –que por entonces compartían vivienda- publicaron bajo el pseudónimo del Ingeniero Juan Hernández Araujo, una serie

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 4. En sus memorias Charlot señaló que al entrevistar a uno de los ayudantes de Siqueiros, éste le confesó que dichos ventanales no habían sido ejecutados por el muralista, sino por un incógnito pintor llamado Velázquez.

de cinco entregas a manera de examen del arte contemporáneo que titularon “El movimiento actual de la pintura en México”, publicadas en el diario *El Demócrata* entre el 11 de julio y el 1 de agosto de 1923. En un inicio las apreciaciones del falso ingeniero estaban orientadas a impulsar el nuevo clasicismo frente a “los adictos al indigenismo”.⁴⁹⁰

En el primer número Charlot y Siqueiros retomaron una discusión que comenzó en el mismo diario de *El Demócrata* el 2 de julio a partir del artículo “Pintura oficial”, en que se acusó a los murales de la Escuela Nacional Preparatoria de ser “atentados pictóricos”.⁴⁹¹ Tanto en *El Demócrata* como en *El Mundo* continuaron los ataques que en la mayoría de los casos únicamente eran descalificaciones a partir de adjetivos negativos, sin detenerse en un estricto análisis formal de las obras. Por ende, el Ingeniero Juan Hernández Araujo decidió arremeter contra los críticos, ante la falta de razones estéticas al emitir sus juicios; Charlot y Siqueiros se dispusieron a clasificarlos entre tradicionalistas, nacionalistas y los retardatarios pseudo modernos, “los cuales sólo divagaban literariamente alrededor de la pintura”.⁴⁹²

Fue así como los propios artistas, tal cual ya venían haciendo el *Dr. Atl* y Carlos Mérida, expresaron a través de la prensa sus propias inquietudes, sus fuentes de inspiración y las tendencias estilísticas que seguían, pero fundamentalmente procuraron imponer la visión artística que consideraban que debía predominar en el arte mexicano, postura intelectual que Siqueiros nunca abandonaría a lo largo de su carrera, al ser quizá el más importante y fecundo artista y teórico del movimiento muralista.⁴⁹³ De hecho, el artículo continuaba con la necesidad de distinguir la labor artística de toda una colectividad que únicamente solía atribuírsele a Diego Rivera o en el mejor de los casos a una serie de pintores que eran considerados sus seguidores, los llamados Dieguitos.

Por ende, Charlot y Siqueiros decidieron establecer una clasificación de los artistas mexicanos, para hacer visibles los intereses y las rivalidades de los grupos de aquella época. Como en “Los tres manifiestos”, optaron por comenzar a distinguir las influencias europeas, a las que inevitablemente

⁴⁹⁰ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1950*, p. 240.

⁴⁹¹ “Pintura oficial”, *El Demócrata*, 2 de julio de 1923.

⁴⁹² Juan Hernández Araujo, “El movimiento actual de la pintura en México”, *El Demócrata*, 11 de julio de 1923.

⁴⁹³ Alicia Azuela, “Introducción”, *Un acercamiento en el marco de los centenarios de la Independencia (1910-1921)*, (México: UNAM, 2017), pp. 16-18.

estaba conectado el arte mexicano, entre las negativas y las provechosas, estas últimas se diferenciaban por mezclarse con las aportaciones locales y producir “momentos pictóricos superiores”.⁴⁹⁴ Además consideraban que las mejores influencias provenían del último movimiento pictórico de Europa, que había vuelto hacia su gran tradición clásica.

El listado de artistas iba desde el escalón más bajo destinado a los pintores con influencias envejecidas como a Saturnino Herrán, Alfredo Ramos Martínez y los primeros trabajos de Roberto Montenegro, asociados principalmente al simbolismo, que ya desde *Vida-Americana* había sentenciado como parte de las influencias desagradables, pese a que antes de viajar a Europa el mismo Siqueiros fuera cercano al proceder de estos artistas.

Posteriormente, se mencionaba a los pintores con grandes contribuciones locales en que situaron el particular impresionismo de Clausell y a José Clemente Orozco que tras su paso como caricaturista, comenzaba a trabajar bajo las nuevas tendencias clasicistas en sus murales de la planta baja de San Ildefonso -probablemente por influjo de Charlot con que sostenía una estrecha amistad. Luego continuaron con los pintoresquistas, marcados por el arte popular como Atl y Montenegro, así como los seguidores del Método Best Maugard, entre ellos Abraham Ángel, Tamayo y Rodríguez Lozano, los futuros pintores asiduos a la revista *Contemporáneos*, que darían un giro clasicista a sus creaciones hacia al final de los 20, estimulados por la obra de Giorgio de Chirico y los surrealistas.

En el escalafón más alto emplazaron a los “Pintores importadores de los últimos movimientos europeos y por ende de buena tradición” en los que se incluyeron ellos mismos y a Diego Rivera, como artistas que seguían una estética clásica, regidos por las leyes inamovibles en pos de un conjunto armónico,⁴⁹⁵ tal como pensaba Carrà y también Severini en sus palabras publicadas en *Vida-Americana*; esta situación les permitía a este grupo de pintores integrar sus propios cuestionamientos locales en formas que poseían un espíritu universal, con lo que se alejan de las restauraciones folclóricas. Por último, situaron a la nueva generación, con lo cual aludían al resto y más jóvenes de los muralistas de San Ildefonso, Revueltas, Leal, Cahero y Alva de la Canal, a los cuales señalaban

⁴⁹⁴ Juan Hernández Araujo, “El movimiento actual de la pintura en México”, *El Demócrata*, 11 de julio de 1923.

⁴⁹⁵ *Ídem*.

que estaban siendo instruidos en la mejor tradición occidental y por tanto contribuirían en el desarrollo de la estética local.

En la segunda entrega, las palabras de Araujo encontraron nuevamente en consonancia con las de Severini sobre una ley matemática inherente a todo; también mostraron especial afinidad con las reflexiones de Savinio y de Chirico respecto a la recuperación de la gran tradición: en un inicio el artículo atacaba los intentos de crear un arte original, como una ingenua y ridícula afirmación “de nuestros PINTORES que suponen haber inventado algo ajeno a las relaciones inmutables que existen en todos los aspectos del Universo”,⁴⁹⁶ por ello era absurdo considerar la originalidad como la mejor cualidad de un artista. A ello vale confrontar el planteamiento respecto al mismo tema de Savinio:

La cuestión de la originalidad no puede tener relación más que con la parte exterior y superficial de una obra de arte: la parte menos noble. Esta voluntad de querer parecer a toda costa original es una ambición mundana caduca y demasiado burdamente humana.⁴⁹⁷

Posteriormente, los artistas mexicanos atacaron a la Academia, pero destacaron la necesidad de un pequeño grupo de jóvenes artistas de volver al oficio de los viejos maestros, con tal de recobrar la disciplina, tal como de Chirico en su manifiesto, instó a recuperar el complicado arte del dibujo, que había sido olvidado por los profesores que ahora se dejaban llevar por las manías vanguardistas, provocando un caos como señalara Araujo:

El academicismo más enfermo y dictatorial sirvió de cuna a los pintores de la penúltima generación y trajo consigo el ansia de libertad que decretó su destrucción y el nacimiento del egoísmo individualista [...] Los jóvenes no han

⁴⁹⁶ Juan Hernández Araujo, “El movimiento contemporáneo de pintura en México II. El egoísmo individualista”, *El Demócrata*, 19 de julio de 1923.

⁴⁹⁷ Alberto Savinio, “Originalidad”, *Valori Plastici*, #1, diciembre de 1918, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 145.

conocido el aprendizaje, indispensable [...] sin embargo, existe un pequeño grupo de jóvenes pintores y escultores hartos de este estado anárquico.⁴⁹⁸

En el tercer número del 26 de julio, ilustrado con una cabeza de mujer de tinte clasicista de Picasso, Hernández Araujo volvió a la distinción entre los artistas, señalando a los retardatarios como aquellos que no habían reaccionado a las nuevas orientaciones que habían vuelto a poner atención en el clasicismo, el cual poseía una estética arquitectural, es decir, guiada por el equilibrio plástico –como pensaba Ozenfant y los metafísicos- a diferencia de las maneras académicas que tan sólo buscaban un registro fotográfico de lo real.

La cuarta entrega del 29 de julio, no presentaba un artículo en extenso sino cuatro imágenes que describían la orientación clásica de la pintura moderna europea, entre ellos otra cabeza de Picasso de amplio volumen y con su reinterpretación de la escultura griega antigua, acompañadas del ya descrito autorretrato de Siqueiros que señalaba tener influencias italianas y de Picasso, semejante a Rivera que también denunciaba los mismos influjos, según Hernández Araujo. Si bien aún se resaltan los contactos con la cultura clásica, en este momento comienza a destacar un monumentalismo que no muestra ya relación con de Chirico.



El Demócrata, 29 de julio de 1923.

⁴⁹⁸ Juan Hernández Araujo, “El movimiento contemporáneo de pintura en México II”, *El Demócrata*, 19 de julio de 1923.

Probablemente la comparación con Picasso no fue del gusto de Diego Rivera, que tras la ruptura con el cubismo no volvió a señalar algún contacto con la obra del maestro malagueño, pese a las pruebas mostradas en esta tesis. Diego Rivera respondió a esta cruzada, mientras trabajaba su síntesis entre referentes renacentistas y su veta indigenista en la SEP, al declarar: “Podemos quedarnos presos en una diminuta querrela muy siglo XIX, entre clásicos y románticos ... En esa querrela como en la otra, por lo que toca a los pintores, naturalmente todos quieren ser clásicos.”⁴⁹⁹

Para la última entrega, Hernández Araujo instó a los artistas mexicanos a no trabajar los muros con motivos sacados de las artes populares, como consideraban que lo venía haciendo Roberto Montenegro, sino que debían sujetarse a los principios compositivos de la gran tradición italiana. Si bien la restauración de lo popular por Montenegro y *Atl* permitió que objetos hasta entonces considerados sólo como artesanías pudieran ser vistos como parte de la gran estética nacional, al grado que se organizaron exposiciones en Estados Unidos de tales elementos, para Charlot y Siqueiros, seguir esta ruta corría el peligro de tan sólo generar un arte decorativo y encerrado en su regionalismo, al no participar de las grandes lecciones del arte universal, principalmente en aquel momento de auge por la restauración de lo clásico.

Para decorar muros ... han partido primordialmente del estudio de las decoraciones de la alfarería popular, olvidando así la regla inmutable que establece la lógica de que, para aprender y hacer bien, hay que dirigirse a obras que se hayan desarrollado en medios materiales semejantes [...] es decir, que si se quiere aprender a pintar paredes, hay que recurrir a la tradición mural y no tratar de encontrar los secretos de la especialidad muy particular de ese oficio en un botellón nacional ... el pintor de muros o de cuadros que así obra, adquiere el hábito de la improvisación y de la rapidez descuidada con que se pinta un jarro.⁵⁰⁰

No obstante, este artículo ya comenzó a presentar un giro en el pensamiento de Charlot y Siqueiros, al señalar que tras la vivificante Revolución armada era necesario liberarse del fetichismo

⁴⁹⁹ Diego Rivera, “De pintura y otras cosas que no lo son”, *La Falange*, 1 de agosto de 1923.

⁵⁰⁰ Juan Hernández Araujo, “El movimiento contemporáneo de pintura en México V. La influencia benéfica de la revolución sobre las artes plásticas”, *El Demócrata*, 1 de agosto de 1923.

extranjera, pese a que continuaban ensalzando a la pintura mural. Esta situación se dio en el contexto del surgimiento, a finales de diciembre de 1922, bajo el liderazgo de Siqueiros, del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), que se creó en buena medida, para defender los derechos gremiales de los muralistas ante la incertidumbre sobre el futuro de sus trabajos y al verse impregnados por las ideas radicales del Partido Comunista, al cual muchos de los artistas se comenzaron a adherir. Con cierta similitud a Rivera, la situación social inestable del país, orilló a Siqueiros a dejar poco a poco a un lado, las restauraciones de los elementos esencialistas de carácter universal combinado con las fuentes locales, para dar paso a focalizar sus ideas estéticas en la creación de un arte nacional, fundado en el pueblo y su tradición precolombina, con la burguesía y lo extranjero como sus grandes adversarios.

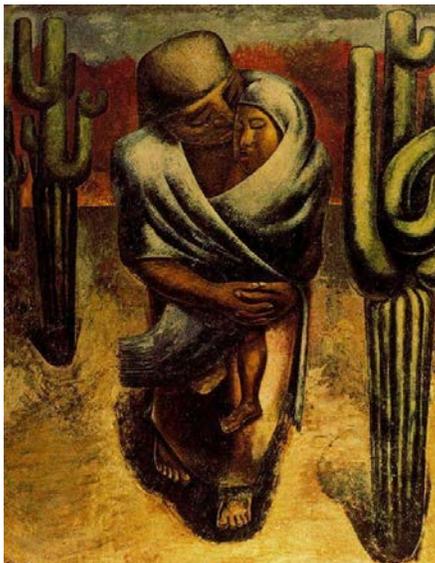
El 9 de diciembre de 1923, Siqueiros escribió un manifiesto, firmado por Diego Rivera, José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Fermín Revueltas, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal y Xavier Guerrero, el cual fue publicado hasta junio de 1924 en el séptimo número de *El Machete*. Además de su contenido político, que procuraba reivindicar a los militares, campesinos, obreros e indígenas, así como apoyar la candidatura de Plutarco Elías Calles, en términos artísticos, proclamaba el repudio a la pintura de caballete por aristocrática, a la par de destacar la “tradición indígena” como la mejor de todas.⁵⁰¹

De forma semejante, en su producción mural, tanto Siqueiros como Charlot poco a poco pasaron de utilizar elementos de clara reminiscencia europea hacia un trabajo de corte más indigenista y de ideología socialista. En el caso de Siqueiros su trabajo fue desde la enigmática y europeizante encáustica de *Los elementos* hasta el fresco en homenaje al fallecimiento del líder socialista yucateco Carrillo Puerto en *El entierro del obrero* localizado en el segundo piso del patio chico.⁵⁰² Conforme se ascienden las escaleras, es perceptible como en el quehacer de Siqueiros comenzaron a aparecer las mujeres enrebozadas y los obreros, que mostraban su nuevo compromiso comunista, perdiéndose poco a poco ese principio mitológico que convocaban diversas raíces, diversos clásicos.

⁵⁰¹ David Alfaro Siqueiros, “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, *El Machete*, #7, junio de 1924.

⁵⁰² Viridiana Rivera Solano, *La voluntad en la creación del mito: la lupa primitivista ante la primera obra mural de Siqueiros*, p. 11.

Tras acabarse los encargos murales con el inicio del Maximato, además de la muerte de Amado de la Cueva, Siqueiros decidió alejarse de la pintura por varios años, para volverse líder sindical. A su regreso al quehacer artístico en 1930 y con la necesidad espiritual y económica de enfrentar la prisión domiciliaria que sufría, comenzó a elaborar una serie de representaciones de infantes solitarios, afectados por la guerra, en que muchos de los fondos de sus cuadros se mantiene el sentido enigmático y desolador propuesto por de Chirico y continuado por los surrealistas, pero en este caso, como paisajes apocalípticos, a modo de símbolo del contexto paupérrimo en que vivía el pueblo mexicano. Son pinturas en que contrastan el detallado oficio que dota de realismo a los personajes monumentales de Siqueiros con el ambiente de irrealidad y desolación que rodea al pueblo lleno “de la tristeza, de la decepción, de la ferocidad de la venganza”.⁵⁰³



David Alfaro Siqueiros, *Madre campesina*, ca. 1931. óleo sobre yute, 229x172.6. MAM.



Cândido Portinari, *El labrador de café*, 1934, óleo sobre tela. 100x81 cm. Museo de Arte de Sao Paulo.

Si de Chirico intervino el orden de lo real para mostrar la incapacidad de entender la realidad misma, los artistas latinoamericanos que hicieron crítica social marcados por la Pintura Metafísica y los nuevos clasicismos, sobrexpusieron el caos que se vivía en sus países, a través de la representación de un mundo en ruinas y plagado de melancolía o de ambigüedad. Tal es el caso de la pintura de los años 30 del brasileño Cândido Portinari, que guarda relación con la de Siqueiros de la misma época, por también presentar figuras monumentales que parecen mostrarse incólumes y, sin embargo, están

⁵⁰³ *Crítica*, Buenos Aires, 28 de enero de 1933, reproducido en Héctor Mendizábal, *Ejercicio Plástico*, (Buenos Aires: Editorial Ateneo, 2003), p. 245.

rodeadas por paisajes que se extienden hacia el infinito como metáforas de los abusos y la explotación que sufren los más pobres.⁵⁰⁴

En 1933, la llegada del muralista David Alfaro Siqueiros a Buenos Aires causó controversia en el medio porteño por su invitación a los artistas del Sur a realizar una obra pública ajena al espíritu burgués, a través del trabajo colectivo y con los medios tecnológicos del momento. Este llamado captó la atención de los artistas con convicción social, el ya mencionado Lino Enea Spilimbergo, así como Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino. En un inicio, Siqueiros comenzó su arenga en Uruguay, donde se dedicó a impulsar la constitución de agrupaciones artísticas, como la Confederación de Trabajadores Intelectuales, pero desde su llegada a Río de la Plata, Siqueiros se convirtió en noticia para la prensa de Argentina como un pintor y teórico vanguardista, por lo que pronto recibió la invitación de la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires para exponer su obra y dictar una serie de conferencias que encendieron el medio cultural bonaerense⁵⁰⁵



Equipo Poligráfico, *Ejercicio Plástico*, 1933. Museo de la Casa Rosada.

Siqueiros deseaba realizar un gran mural en el puerto de la Boca, sin embargo, tras un golpe de Estado que instauró una dictadura militar en Argentina, no hubo las condiciones políticas para que el

⁵⁰⁴ El caso de Portinari es uno de los más estudiados en Sudamérica en su apego a las formas de la Pintura Metafísica.

⁵⁰⁵ Siqueiros, “La revolución técnica en la plástica”, *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de junio de 1933, reproducido en Héctor Mendizábal, *Ejercicio Plástico*, p. 251.

colectivo que formó con los mencionados artistas argentinos, conocido como Equipo Poligráfico, pudiera entablar una práctica mural, por lo que debieron pintar en el sótano del director del diario *Crítica*, Natalio Botana, con la consigna de no hacer arte proselitista. El resultado fue *Ejercicio Plástico*, considerado el único mural apolítico de Siqueiros. A través de una temática ecléctica se despliega un canto al cuerpo femenino –el de su hasta entonces compañera, la poeta Blanca Luz Brum- quien es mostrada en diversas formas, posturas y escorzos, que despliegan un movimiento ondulante que emula al de seres acuáticos en el acto de nadar, con la intención de generar una pintura que se active con el recorrido de los espectadores, para que justamente parezca que esta especie de sirenas se mueven alrededor del público, de hecho, la intención de Siqueiros era simular que el visitante se sumergía en una especie de cápsula gigante y cristalina hasta el fondo del océano, en dónde 11 extraños y gigantescos seres marítimos de género femenino y uno solo masculino, además de un bebé, se desplazarán a su alrededor.

El resultado fue la producción de una obra misteriosa, con cierto resabio simbolista, de seres idealizantes debajo del mar que, por su falta de narrativa y su énfasis en la puesta de una plástica pura, evidencia contactos con las prácticas realistas enigmáticas de la posguerra que mencionara Franz Roh en su libro *Realismo Mágico. Postexpresionismo*; particularmente este mural se relaciona con la premisa de Roh que, tras la Pintura Metafísica, el realismo que procuraron movimientos como el *Novecento* fue el de generar cuerpos excesivamente grandes pero que se sostienen y se muestran inauditamente reales dentro de extraños esquemas misteriosos, justo como este “oscuro” mundo acuático lleno de imponentes figuras antropomorfas.

Para lograr este verismo en la concepción de estos seres, el Equipo poligráfico decidió sujetarse a “una premisa básica de la plástica monumental, a una ‘ley clásica’”⁵⁰⁶: el estudio de la arquitectura, en este caso, el del espacio semicilíndrico del sótano, para el trazado de un “armazón de circunferencias paralelas y concéntricas”,⁵⁰⁷ que les permitiera hacer un uso múltiple de la perspectiva y lograr el clasicismo dinámico que Siqueiros buscaba desde sus años en Europa.

⁵⁰⁶ Equipo Poligráfico, *Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado*.

⁵⁰⁷ *Ídem*.

El libro de Roh circuló extensamente entre los artistas latinoamericanos de la época, por lo que puso en contacto a una nueva generación de creadores de otro continente con el repertorio visual de la Pintura Metafísica, que Roh consideró como el parteaguas de una nueva figuración. De hecho, en el caso argentino, tanto en los archivos de Antonio Berni como en los de la pintora Raquel Forner se encuentran copias del texto. En México, la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset publicó este material, pero justo en los años en que Siqueiros había abandonado el quehacer artístico, por lo que parece difícil que lo haya conocido entonces; ¿acaso Berni quien estudió este texto en París y lo siguió consultando en Argentina, se lo mostró a Siqueiros? Lo que queda claro es que, si se revisa la iconografía del mexicano previa a *Ejercicio Plástico*, poco o nada se parece, pues no hay elementos indigenistas o simbología comunista, sólo se mantiene esa veta clásica enigmática que apareció con el sastre Kennedy y la monumentalidad también de origen renacentista que comenzó a utilizar en su primer mural, *Los elementos*.

La sensación de misterio de este mural continuó impregnando buena parte de la obra de Siqueiros de los años 30. El sinsentido y melancolía que expresa la Pintura Metafísica, como alegoría de la imposibilidad del ser humano de poder tener una comprensión cabal de la realidad, daba cuenta desde el arte, de los límites del proyecto moderno de la cultura occidental, cegado por el deseo de un ilimitado progreso, el cual tuvo su gran declive con la barbarie de la Gran Guerra. Esta desolación, desesperanza y perplejidad frente al futuro, permeó a los realismos del periodo de entreguerras y particularmente al Surrealismo, de hecho, las obras de Siqueiros realizadas tras el alza del fascismo y de la guerra civil en España como *Suicidio Colectivo*, *Fin del Mundo* o *Caos y Desastre*, que sin duda aluden a un mundo caótico y a una realidad aplastante, se ven en seria conexión con el mundo surreal, pese a que Siqueiros no reconociera contactos con el grupo francés.

No obstante, cabe recordar que estos cuadros de Siqueiros fueron asociadas al surrealismo, pues mientras *Caos y Desastre* se exhibió en la *Exposición Internacional de Surrealismo* de Londres de 1936, un año después *Suicidio Colectivo* apareció en el catálogo de la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* presentada en el MoMA en 1937. De hecho, ello motivó a que Diego Rivera describiera con desagrado que el trabajo de Siqueiros, “en los últimos años se distingue por la clara influencia que ha ejercido sobre él, el grupo surrealista francés.”⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ Diego Rivera, “Mi querido Antonio Ruiz, alias ‘el Corzo’”, *Antonio Ruiz “El Corcito”*, p. 15.

Al final bien podríamos entender las rutas que siguió Siqueiros en estos años de afirmación de un estilo propio, en el que pasó de sus contactos con los procesos figurativos de orden clásico tanto de Picasso como de De Chirico y Carrà, para posteriormente acercarse a fuentes más fantásticas y enigmáticas ligadas al Surrealismo y tras el establecimiento del Realismo Social, verse involucrado en un neoclasicismo monumental. Todo ellos permeados por la voluntad de Siqueiros de crear una obra con aliento mexicano.

Bien podríamos concluir entonces, que Siqueiros que poco a poco se alejó de las tendencias vanguardistas europeas, fue el verdadero introductor y primer “apropiacionista” del trabajo de la metafísica italiana para el arte moderno mexicano. Aunque al final pareciese que Siqueiros no es un artista claramente influido por de Chirico o Carrà, hay que recordar, como se mencionó desde la introducción, que los artistas mexicanos hicieron una apropiación selectiva de los recursos que aprendieron en Europa y que incluso después negaron, por lo que el realismo pesimista y a la vez clásico de Siqueiros, no puede ser entendido sin el gran repaso que dimos a la pintura Metafísica y los retornos al orden, en el primer capítulo. De hecho, la obra de Siqueiros, en su monumentalidad y su predilección por la pintura mural, participa de ese ímpetu tanto de Carrà como de Severini y Sironi -con quien abrimos este apartado- de revivir dentro de las creaciones modernas, las virtudes del arte italiano como grandes constructores de formas sólidas y perenes, a lo que Carrà, como antes vimos, llamara “italianismo metafísico”.

OROZCO Y EL POSTEXPRESIONISMO

Quizá sea José Clemente Orozco, el artista mexicano más difícil de relacionar con la Pintura Metafísica y en específico con Giorgio de Chirico, en tanto que este pintor tapatío no contó con largas experiencias y profundos contactos con el medio artístico europeo, como sí fue el caso del otro par de artistas que conforman a *Los tres grandes*; de hecho, hacia 1934, Orozco tuvo su única oportunidad, por unos cuantos meses, de visitar el Viejo Continente.⁵⁰⁹ Tal vez, por tanto, sus relaciones con el arte italiano moderno deban de buscarse en la amplia estancia de José Clemente Orozco en los Estados Unidos, particularmente sus años en Nueva York, en que la obra de Giorgio

⁵⁰⁹ Durante tres meses visitó Inglaterra, Francia, Italia y España.

de Chirico ya era un referente en las galerías de la “Gran Manzana”. No obstante, las palabras de Orozco frente a tal experiencia se muestran parcas, con poco aprecio por el trabajo del italiano, que pudo observar en enero de 1928 y al que consideró extravagante, además de mostrar mayor preferencia por los grandes maestros españoles sobre los artistas modernos, tal como lo permite observar su correspondencia con Jean Charlot:

¡Hasta que vi pintura! Una exhibición estupenda de pintura española: EL GRECO, GOYA, VELÁZQUEZ, etc. [...] Los modernos podrán ser “grandes hombres” o “grandes maestros”, pero el Greco es un Dios [...] Una exhibit de muchos Giorgio de Chirico en la Galería de Valentine, camoufflage, trick, extravagante y vacilada, total: muy “atrevido” (?) pero *nada*. Esa Galería Valentine es de Dudensing y del hijo de Matisse, chicos muy simpáticos, vas a ser amigo de ellos, su galería es muy bonita, ahí va a hacer Covarrubias otra exhibit en estos días. Dicen que Chirico se vendió muchísimo.⁵¹⁰

Más allá de esta situación, la concepción de José Clemente Orozco sobre la noción de un artista, era bastante similar a la de Giorgio de Chirico, en tanto que ambos no se concebían como políticos o reformadores sociales, que tenían que verter sobre el público una serie de certezas plásticas o ilustraciones históricas, sino que a través de composiciones enigmáticas e incluso de difícil comprensión, se comportaban en realidad como poetas, capaces de expresar, como algo profundo y misterioso, la verdad que les era asequible, a través de sus singulares capacidades creativas, las cuales les permitían conjuntar elementos aparentemente sin relación alguna.⁵¹¹

Una pintura es un *poema* y nada más. Un poema hecho de relaciones entre formas
[...] Las formas en un poema están organizadas necesariamente de tal suerte que

⁵¹⁰ José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York: Cartas a Jean Charlot, 1925-1929*, (México: Siglo XXI, 1971), p. 56. En 1928 la Galería Valentine organizó dos exposiciones de Giorgio de Chirico, una en enero y otra en diciembre, pero por el éxito de ventas que se registró, es probable que Orozco refiriera a la primera de las muestras; además, aunque Orozco pudo observar algunos cuadros metafísicos, la mayoría de los lienzos exhibidos, diecisiete, correspondían a los años de entre 1926 y 1927, es decir a los del periodo de los gladiadores y los muebles en exteriores.

⁵¹¹ Justino Fernández, *Textos de Orozco*, (México: UNAM, 1983), p. 25 y José Clemente Orozco, “Prefacio”, *Fresco Painting*.

el todo trabaja como una máquina automática, más o menos eficiente, pero [...] Cada parte de una máquina puede ser por sí una máquina que funcione independientemente del todo.⁵¹²

La historiografía no obstante, por la crudeza de su trabajo, así como por la distorsión y el dramatismo de algunas de sus figuras, ha querido situar a José Clemente Orozco como un pintor afín al expresionismo alemán, pero incluso defensores de esta idea, como Renato González, sugieren que el propio artista tapató “tenía dudas que lo hacían cambiar de estilo mes con mes, de un tablero a otro; el intento de congelarlo en una definición unívoca no podía agrada[r]le.”⁵¹³ Importante para este texto por tanto, es reconsiderar la situación estilística de Orozco, al evidenciar su uso de elementos clasicistas, comúnmente olvidados en las exégesis de sus creaciones.

Remitiéndonos al caso de un par de alemanes, señalados por lo regular como expresionistas, pero considerados por Franz Roh como parte del Postexpresionismo –de los asiduos a la Nueva Objetividad- nos encontramos con Georges Grosz y Otto Dix, de quienes es posible dar cuenta como su obra transitó entre elementos deformantes de la realidad y algunos otros de corte más clásico. En lo personal, creo que habría que considerar en una situación similar la posición de José Clemente Orozco, cuyo entrenamiento y madurez artística osciló entre el entrenamiento académico “que lo educó para la representación del cuerpo humano, y el del taller periodístico, que lo familiarizó con las representaciones simbólicas.”⁵¹⁴

Si bien la potencia, lo desgarrador y lo trémulo de sus personajes nos provocan asociarlo en primera instancia con lo expresionista, habría que pensar con diferente perspectiva sus fondos, ese segundo drama del que hablaba de Chirico, que muchas veces aparecen dominados en el caso de Orozco, por estructuras geométricas sintéticas, desprovistas de elementos decorativos, propias de las enseñanzas del dibujo técnico, emplazadas en espacio de una perfecta perspectiva, la mayoría de las veces lugares desolados, apocalípticos, como muchos de los contruidos por los realismos del siglo XX, como la

⁵¹² José Clemente Orozco, “Explains”, 1940, reproducción y traducción en Justino Fernández, *Textos de Orozco*, pp. 62-63.

⁵¹³ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, p. 130.

⁵¹⁴ *Ibid.*, pp. 42-43.

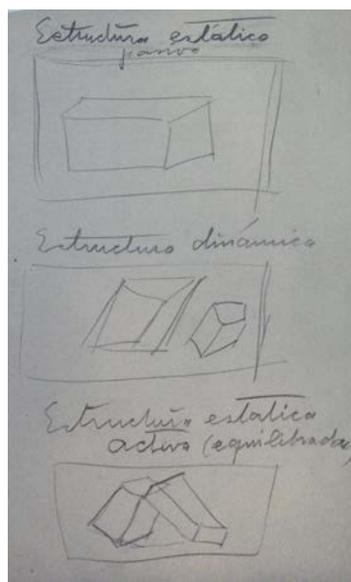
Pintura Metafísica o los del Realismo Mágico, sin olvidar tampoco los de Siqueiros, que recuerdan el grado de importancia que le adjudicaban a la arquitectura en la pintura del *Quattrocento* y que justo los realismos del siglo XX retomaron, para presentar un tiempo detenido y eterno, aquellas virtudes perpetuas del arte italiano.

Precisamente en semejanza a Siqueiros, cabría situar los primeros años del muralismo de Orozco como parte de las reivindicaciones internacionales del realismo de corte clásico en los años 20 y conforme maduró su obra, como parte del postexpresionismo, en el que tienen cabida movimientos figurativos de diversa índole, pero que guardan cierta relación con un clasicismo lúgubre o enigmático como el propuesto en primera instancia por de Chirico; incluso, en este momento, es pertinente recordar que por encima de sus elementos clasicistas, el misterio y la extrañeza que producían los cuadros metafísicos del maestro italiano, provocaron que Roh considerara a esta época como expresionista y la de *Valori plastici* propiamente como la conectada con el realismo mágico. Por ende, más que vincular de forma estricta a Orozco con de Chirico, nuevamente se trata de dar cuenta de las rutas intelectuales que provocaron que elementos compositivos e incluso filosóficos se volverían en cuestiones comunes de una época.

Entre 1931 a 1934 en Estados Unidos, José Clemente Orozco elaboró una serie de *Cuadernos* en los que vertió sus estudios y meditaciones sobre el oficio de pintar, a través de las ideas que capturó y sintetizó de los libros y tratados que consultó; entre los que Raquel Tibol consignó que el pintor tapatío hubo de revisar, se encuentran el *Pequeño tratado de la técnica de la pintura* precisamente de Giorgio de Chirico, así como *Le surrealisme et la peinture* de André Breton y *Realismo Mágico. Postexpresionismo* de Franz Roh, en los cuales justo se menciona la importancia de las obras de Giorgio de Chirico para ambos movimientos⁵¹⁵ y por lo que es posible concluir que Orozco no fue ajeno al impacto del trabajo y pensar dechiriquiano.

⁵¹⁵ Raquel Tibol, "Prólogo", *Cuadernos de Orozco*, (México: SEP, 1983), pp. 6-7.

En el primer capítulo de los *Cuadernos*, que Orozco dedicó a la teoría, hizo una distinción, que claramente proviene del texto de Roh, entre el expresionismo (excitante, dinámico, áspero y con tendencia a la deformación) del postexpresionismo (sobrio, **estático**, prolijo y frío) que bien podría hacernos pensar, como lo hizo a Raquel Tibol, que el propio Orozco distinguía así a su obra como expresionista; no obstante, en el segundo apartado, “De la estructura” –sin duda partiendo de los estudios geométricos de Hambidge sobre las correlaciones del arte helénico y las formas de la naturaleza- Orozco diferenció entre ejemplos geométricos dinámicos y estáticos,⁵¹⁶ de los cuales es posible encontrar ambos casos a lo largo de su trabajo, correspondiendo las formas estáticas, precisamente a estructuras o edificaciones sintéticas como las utilizadas por de Chirico, Carrà, Sironi o Grosz, que exhalan un aire clasicista y que Roh justo incluyó entre los ejemplos del postexpresionismo.



José Clemente Orozco, “Estructuras”, ca. 1931-34, *Cuadernos*.

Al referirnos a los primeros años del muralismo mexicano, particularmente a las posturas disímiles entre Rivera y Orozco, de las que un poco hemos acotado, podemos dar cuenta que “la innovación plástica fue resultado también de un debate sobre la pintura”.⁵¹⁷ Esta intención por procurar establecer el camino que debía seguir la nueva pintura mexicana, inevitablemente enfrentó a este par de artistas,

⁵¹⁶ José Clemente Orozco, *Cuadernos*, p. 33.

⁵¹⁷ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, p. 99.

aunque en un inicio sus soluciones no fueran tan distintas, impulsados por el nuevo clasicismo de la pintura moderna.

A inicio de los años 20, ante la necesidad de decorar los muros de edificios públicos, tanto Rivera, como Siqueiros y Orozco decidieron recurrir a “los antiguos procedimientos clásicos, ya casi olvidados,”⁵¹⁸ como el fresco, así como a referencias iconográficas provenientes de la plástica renacentista, aunque como se acotó con Rivera, tanto los murales de Diego como los de Clemente Orozco estuvieron marcados por una simbología esotérica, que hizo que en un inicio, compartieran la dificultad para su lectura. Con los nuevos encargos, los desarrollos artísticos de Rivera y Orozco se bifurcaron, que es donde podemos comenzar a encontrar las diferencias e incluso plantear las confrontaciones sobre su visión de lo mexicano.

José Clemente Orozco es además un caso paradigmático en los comienzos del Muralismo Mexicano, por sus cambios radicales de estilo en su empresa inicial. En sus primeros paneles en la planta baja del Colegio de San Ildefonso como *Maternidad*, Orozco creó una serie de murales que exhalan una clara referencia al *Quattrocento* italiano y al regreso de Siqueiros de Europa con su propuesta de un clasicismo moderno, pero que a la vez, fueron duramente criticados por Diego Rivera, que extrañaba al pintor de las prostitutas de *La casa del llanto*; tras ellos, Orozco optó por regresar al estilo caricaturesco de sus trabajos en la prensa en paneles como *El Juicio Final* o *El banquete de los ricos*; no obstante, tras interrumpir por unos años sus trabajos en San Ildefonso, a su regreso nuevamente se inclinó por una obra de corte clásico en su composición, pero temáticamente adherida a las circunstancias posrevolucionarias que en su entender, como cualquier proceso bélico, no habían traído las mejoras prometidas al pueblo.⁵¹⁹

Orozco comenzó a pintar en la Escuela Nacional Preparatoria hasta julio de 1923, gracias a la intervención de Juan José Tablada. Cabe la posibilidad de que no fuera considerado en un inicio entre los artistas comisionados, por haber participado de las fuerzas carrancistas, pero fundamentalmente

⁵¹⁸ José Clemente Orozco, “Notas acerca de la técnica de la pintura mural en México en los últimos 25 años”, *José Clemente Orozco*, (México: INBA, SEP, 1947), reproducido en Justino Fernández, *Textos de Orozco*, p. 72.

⁵¹⁹ Renato González Mello, *Orozco ¿Pintor revolucionario?*

por ser etiquetado tan sólo como un caricaturista –antimaderista- que difícilmente podría enfrentar la empresa mural. Si bien le era ajeno el lenguaje plástico internacional del nuevo clasicismo, con el que sí habían estado en contacto tanto Rivera como Siqueiros, Orozco tenía a su favor su entrenamiento académico⁵²⁰ y su estrecha relación con Jean Charlot, que por entonces rescataba el espíritu geométrico y perspectivista de Uccello, además de que el francés comenzaba junto a Siqueiros, bajo el seudónimo de “Juan Hernández Araujo”, la polémica sobre la necesidad de inspirarse en el Renacimiento italiano y no en las artes populares, para los trabajos encargados por Vasconcelos.⁵²¹



José Clemente Orozco, *Tzontémoc*, 1923, fresco, Patio principal, planta baja, Antiguo Colegio de San Ildefonso. Destruído.



José Clemente Orozco, *La lucha del hombre contra la naturaleza*, 1923, fresco, Patio principal, planta baja, Antiguo Colegio de San Ildefonso. Destruído.

En sus primeros murales, Orozco recreó un estilo clásico dominado por impresionantes escorzos y personajes de gran musculatura, que para Charlot lo instalaban como un seguidor de Miguel Ángel,⁵²² particularmente del manierismo que desarrolló en el *Juicio final*. Esta clave *miguelangelesca*, bien pudo ser promovida para Orozco, al observar los trabajos que realizaba su antiguo maestro, el *Dr. Atl*, a través del estilo plástico que arrojó en sus hoy desaparecidos murales del exconvento de San

⁵²⁰ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1950*, p. 260 y Renato González Mello, *Orozco ¿Pintor revolucionario?*, p. 40 y 128.

⁵²¹ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, p. 100.

⁵²² Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1950*, p. 265.

Pedro y San Pablo.⁵²³ Ello es perceptible en las fotografías que documentan los primeros murales de Orozco que luego modificó, cual *Los elementos*, *La lucha del hombre con la naturaleza* y *Tzontémoc*, en cuyo fondo además se aprecian formas piramidales, una geometría que genera un espacio enigmático, atemporal, un paisaje más simbólico que real.

En un manuscrito de 1923, Orozco detalló técnicamente su decoración inicial en San Ildefonso, en que los mencionados murales fueron descritos como de entonación muy cálida, compuestos a través de líneas de movimiento y con la presencia de grandes masas muy dinámicas y ascendentes,⁵²⁴ en contraste con *La maternidad*, relacionado por Schmeckebier con Botticelli,⁵²⁵ panel del que el artista tapatío señaló que lo había realizado en una entonación fría, con predominio de líneas horizontales y verticales, además de expresar aires de tranquilidad y calma.⁵²⁶ Si bien la explicación para trabajos como el de *Tzontémoc* lo acercan al movimiento y a las deformaciones corporales en que ahondó el trabajo de Orozco con los años, curiosamente *La maternidad* es el único fresco que aún persiste en su estado original, lo que refuerza la idea inicial de la convivencia en Orozco de elementos de tono desgarrador y dramático con algunos otros de corte más clásico y sereno, pues a pesar de las distorsiones, la mirada de Orozco hacia las formas renacentistas, conlleva en sí la factura de un realismo potente, que en su innovación y expresionismo, no carece de talento, tradición, ni de universalidad, como sí creía el propio pintor que sucedía con los trabajos orientados hacia las artes populares o los elaborados por artistas sin una verdadera instrucción académica.

De hecho, al inicio de sus trabajos en San Ildefonso, las ideas de Orozco sobre el momento que vivía el arte mexicano, se muestran apegadas a la jerarquía establecida por “Hernández Araujo”, justamente como una crítica a los trabajos que no se ligaban a la tradición clásica:

La pintura en sus formas superiores y la pintura como un arte menor popular se diferencian esencialmente en lo siguiente: La primera tiene tradiciones universales invariables de las cuales nadie puede separarse por ningún motivo, en

⁵²³ Renato González Mello, *Orozco ¿Pintor revolucionario?*, p. 45.

⁵²⁴ José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York*, p. 133.

⁵²⁵ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1950*, p. 272.

⁵²⁶ José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York*, p. 133.

ningún país y en ninguna época. La segunda tiene tradiciones puramente locales [...] Es por esto que si lo que se entiende por ‘nacionalismo’ es aplicado a las artes menores populares, se está en lo justo. Pero querer aplicarlo a la gran pintura, a la decoración mural, por ejemplo, es un desatino imperdonable. Cada raza podrá, y deberá dar su contribución intelectual y sentimental a esa tradición universal, pero no podrá jamás imponerle las modalidades locales.⁵²⁷

En un texto temprano relativo a Orozco, González Mello se preguntaba hasta dónde el contacto de Siqueiros con la obra de Giorgio de Chirico, había influido en el proceder clásico de Orozco,⁵²⁸ si precisamente su manera de pintar derivaba del nuevo clasicismo propulsado por la Pintura Metafísica o en realidad emanaba de sus lecciones aprendidas en la Academia.⁵²⁹ No obstante, posteriormente el mismo investigador descartó esta idea, considerando que el hermetismo de las difíciles alegorías de Orozco, respondía en realidad, a una parafernalia masónica que se apoyaba en la iconografía cristiana desplegada por los artistas del Renacimiento.⁵³⁰ Ahora bien, el esoterismo inherente a los murales de Orozco, pretendía la revelación de una retórica que iba más allá de la apariencia de los elementos representados,⁵³¹ con lo cual no se muestra distante al concepto de lo metafísico que de Chirico obtuvo de la filosofía alemana y del tipo de realismo enigmático y clarividente que se desarrolló en las primeras décadas del siglo XX.

Tras sus primeros frescos, sin embargo, parece que Orozco se vio afectado por la rebelión delahuertista, por lo que cambió radicalmente sus temas, dejando de lado las alegorías obtusas y las formas atléticas inspiradas en la tradición italiana, para ahora, a través de mordaces caricaturas, exhibir la amarga condición que vivía el pueblo con la guerra civil que se extendía –cual respuesta a la apología revolucionaria de Rivera en la SEP.⁵³²

⁵²⁷ José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York*, pp. 135-139.

⁵²⁸ Renato González Mello, *Orozco ¿Pintor revolucionario?*, p. 50.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁵³¹ Para comprender a fondo las alegorías propuestas por Orozco, revisar *La máquina de pintar* a partir de la página 100.

⁵³² Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1950*, p. 272 y Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, p. 269-272.

Además, su pensamiento también comenzó a tomar un giro, ante su negativa de seguirse apoyando en las formas de la tradición clásica, pero a la vez cuidándose de no caer en las reivindicaciones folclóricas, indigenistas o revolucionarias, que impulsaba Diego Rivera y que provocaban que al resto de los pintores se les considerara sus seguidores, como le sucedió al propio Orozco, quien para julio de 1924, fue señalado por Salvador Novo como un discípulo de Rivera.”⁵³³ Así Orozco más que emular a Diego, decidió tomar su modelo no para imitarlo, sino para desafiarlo, especialmente cuando un motín de estudiantes en junio de 1924, atacó sus murales y los de Siqueiros, creyendo que eran de Rivera.⁵³⁴

todos los pintores comenzaron con asuntos derivados de la iconografía tradicional cristiana o franca y literalmente tomados de ésta. Se encuentran en los primeros murales la figura barbada o imberbe del Pantocrátor, vírgenes, ángeles, santo-entierro, mártires y hasta la Virgen de Guadalupe [...] Después de esta primera época aparecieron tres corrientes perfectamente definidas: una indigenista en sus dos formas, arcaizante y folklórica [...] y los tipos y costumbres del indígena actual [...] Una segunda corriente de contenido histórico en la que aparece la historia de México, de preferencia la Conquista [...] Y por último, una corriente de propaganda revolucionaria y socialista en la que sigue apareciendo, con curiosa persistencia, la iconografía cristiana con sus interminables mártires, persecuciones, milagros, profetas, santos-padres [...] Todo modernizado muy superficialmente; si acaso fusiles y ametralladoras en lugar de arcos y flechas [...] y un confuso y fantástico paraíso en un futuro muy difícil de precisar.⁵³⁵

Para 1926, en que regresó a terminar los murales del Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria, José Clemente Orozco se posicionó como uno de los más férreos adversarios al programa de Diego Rivera de crear un supuesto arte indigenista que revalorara la historia prehispánica, pero que para Orozco tan sólo pretendía el fin de seducir a políticos y coleccionistas norteamericanos:

⁵³³ Salvador Novo, “Diego” reproducido en Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1950*, p. 260.

⁵³⁴ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, p. 110.

⁵³⁵ José Clemente Orozco, “Notas acerca de la técnica de la pintura mural en México en los últimos 25 años”, *José Clemente Orozco*, reproducido en Justino Fernández, *Textos de Orozco*, p. 81.

Lo que él hace, al poner una profusión de indios en sus pinturas, es aprovechar la oportunidad mientras hace estragos la viruela india, una enfermedad que está picando a nuestros políticos ... Es comprensible como arte para exportar, pero no hay excusa para pintarlo en México.⁵³⁶

Orozco comenzó por los tableros del segundo piso del Patio Central, en que sin dejar de lado la temática revolucionaria, volvió a emplear composiciones de tono clásico, pero en las que no fueran tan evidentes las influencias de los antiguos maestros, y sobre todo, que a pesar de la claridad temática, sus murales no fungieran como anécdotas de eventos precisos o de relatos históricos importantes, sino cual metáforas enigmáticas, de las condiciones de vida de los olvidados por los grandes recuentos, el pueblo anónimo, que en estos paneles de Orozco, carecen de identidad, al no mostrar los rostros de los personajes en la mayoría de los casos.

Una de las razones del retorno al clasicismo es la necesidad [...] de rescatar el concepto de estructura en el campo de la imagen pictórica. El Orozco de los años veinte, lucha por la pintura y su carácter universal fincado en la geometría, se debate entre su convicción de la necesidad de un arte liberado de contenidos anecdóticos, que según él caracterizaba buena parte de la producción pictórica mexicana.⁵³⁷

En estos murales del segundo piso del Antiguo Colegio de San Ildefonso, Orozco presentó imágenes desoladoras de la Revolución Mexicana, en mayor medida mujeres enrebozadas que despiden a los combatientes, inmersos en yermos paisajes en los que sólo se alzan enigmáticas construcciones arquitectónicas, que en algo recuerdan a los espacios serenos, ruinosos y melancólicos, cercados por arquitectura grecorromana, que Giorgio de Chirico creó en el periodo de 1910 a 1914.

⁵³⁶ Declaración de José Clemente Orozco en Miguel Bueno, "El arte de Diego Rivera atacado por el genial artista C. Orozco", *El Imparcial*, 22 de noviembre de 1926.

⁵³⁷ Rita Eder, "Presentación" en Renato González, *Orozco ¿Pintor revolucionario?*, p. 12.



José Clemente Orozco, *La bendición*, 1926, fresco. Antiguo Colegio de San Ildefonso.

En Orozco, el sentido de la arquitectura abandonada, acompaña al drama de las figuras humanas para dotarlas de una profundidad metafísica, al enmarcar y remarcar la condición desolada del paisaje, tal como de Chirico consideraba que en la pintura del Renacimiento, “las bóvedas se hunden en el infinito y se compenetran con el cielo alto y lejano que domina sobre el desierto paisaje sombrío”⁵³⁸; al ser encuadrado este desdichado espacio, parece que en su silencio y quietud, se vuelve testigo de un evento trascendente.

Las construcciones se llenan de misterio y de presentimientos, las esquinas ocultan secretos, y la obra de arte ya no es un episodio escueto, una escena limitada en los actos de las personas representadas [...] santificados por el soplo del arte, se despojan del aspecto enmarañado y aterrador [...] para revestir la apariencia eterna, tranquila y consoladora, de la construcción genial.⁵³⁹

⁵³⁸ Giorgio de Chirico, “El sentido arquitectónico en la pintura antigua”, *Valori Plastici*, #5-6, mayo-junio de 1920 reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico*, p. 73.

⁵³⁹ *Ídem*.



José Clemente Orozco, *Trabajadores*, 1926, fresco. Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Precisamente estos murales de Orozco ofrecen una sensación de un tiempo detenido y de un paraje milenario que es casi imposible de no relacionar con las composiciones del nuevo clasicismo propugnado por de Chirico y Carrà. Estos tableros presentan una serie de personajes que se dirigen de nuevo a la guerra, mientras se despiden de sus madres y su tierra, la cual, sin embargo, no es posible de ubicar con precisión, pues los edificios se muestran con tal sintetismo – como hacía Carrà – que pueden ser cualquier aldea o ciudad de provincia azotada y abandonada por una conflagración armada. Estos frescos de Orozco, comparten la descripción pesimista de Mariano Azuela⁵⁴⁰ y la que posteriormente elaborara Juan Rulfo, de paisajes salitrosos en los que se emplazan pueblos ruinosos, fantasmales, casi desaparecidos por los eventos bélicos.

En el último tablero de este piso, Orozco dispuso una trinidad de mujeres junto a un arado, que no miran al espectador, en especial, una que contempla el horizonte de un duro azul cobalto, como queriendo descubrir un mejor futuro, tras la barda que se muestra al fondo –elemento nuevamente comparable con la metafísica italiana en que también aparecen murallas que invitan a pensar en un más allá imperceptible.

⁵⁴⁰ Renato González Mello, *La máquina de pintar*, p. 132.



José Clemente Orozco, *Mujeres*, 1926, fresco. Antiguo Colegio de San Ildefonso.



José Clemente Orozco, *La trinchera y La destrucción del viejo orden*, 1926, fresco. Antiguo Colegio de San Ildefonso.

En los tableros de la planta baja que Orozco rehízo en 1926, volvió a utilizar fisionomías aprendidas de los manuales académicos, pero vestidos con ropa de manta, de piel bronceada e inmersos en escenas revolucionarias, pero nuevamente son obras que presentan a un pueblo desconocido, enigmático que ve las ruinas –arquitectónicas y humanas- que dejó la guerra. Es un realismo silencioso y poco esperanzador, que parece referir a un tiempo mítico o eterno, en que las condiciones de los más pobres, no cambiarán, tan sólo vendrán nuevos órdenes, que los explotarán como “carne de cañón” una y otra vez.

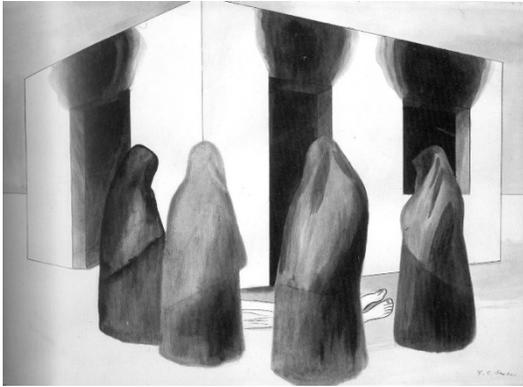


José Clemente Orozco, *Cortés y la Malinche*, 1926, fresco. Antiguo Colegio de San Ildefonso.
Fotografía Mich Pérez.

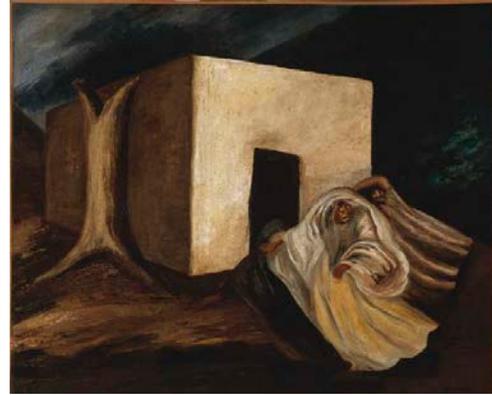
Otra de los frescos más importantes de esta segunda estancia artística de Orozco en San Ildefonso es el de *Cortés y la Malinche*, una de las pocas imágenes que se construyeron en el México posrevolucionario, que no muestran con un aspecto denigrante al conquistador. Por el contraste del color de la piel, parece que el español fuera una escultura de mármol, mientras que la indígena una inmensa figura de barro; no obstante, quiero llamar la atención sobre la construcción que aparece debajo del indígena pisoteado; Orozco pintó un bloque prismático nuevamente en un paraje abandonado con la única presencia de una gran cactácea cual metáfora de ese México azotado por la guerra, a lo largo de toda su historia. Orozco contrapone a la serenidad de sus construcciones cúbicas la desolación y la violencia que sugieren sus paisajes áridos.

El mismo tipo de edificaciones aparecen en algunas de sus tintas de *México en la Revolución* que si bien la mayoría son imágenes desgarradoras y brutales —que han sido las más estudiadas— Orozco compuso otras como *Guerra II* en que nuevamente en primer plano se presenta el drama silente de un grupo de mujeres con rebozo, que guardan luto ante un cadáver y una casa humeante, construcción sintética, sin color, emplazada en un paisaje carente de cualquier flora. Es sobre todo en las pinturas que Orozco realizó al comienzo de su estancia en Estados Unidos las posibles de relacionar con la Pintura Metafísica, como *La casa blanca*, por evidenciar un espacio desolado y árido con la presencia de una geometría arcaizante, que contrasta con la emotividad del desgarramiento humano a través del par de mujeres que huyen de un peligro que se les avecina y que no podemos ver, sólo presentir. “La

muerte es más que una sugerencia y la violencia está indicada de diversas formas, pero no sabemos qué violencia, cómo fue, qué pasó. Sólo se nos indica un episodio trágico”.⁵⁴¹



José Clemente Orozco, *Guerra II*, 1926-1928, tinta sobre papel, 35 x 48 cm. Museo de Arte Carrillo Gil (MACG).



José Clemente Orozco, *La casa blanca*, ca. 1928, óleo sobre lienzo, 64x76 cm. MACG.



José Clemente Orozco, *Los desempleados*, 1928-1930, óleo sobre lienzo, 65x51.4 cm. Colección particular.

También en su estancia en Estados Unidos, Orozco convivió con las obras de los artistas realistas norteamericanos que en algunos casos relataron la desolación producida tras el *crack del 29*, por lo que Orozco de forma semejante, se encargó de realizar paisajes de la urbe neoyorquina, en que exaltó la frialdad de las construcciones modernas a la par de la alienación y la soledad de sus habitantes en creaciones como *Los desempleados*, que es inevitable de relacionar con la sensación de silencio y melancolía de la obras de Edward Hopper de la misma época. De hecho, como sugiriera Massimo Carrà, hijo del pintor italiano, las obras del realismo norteamericano como las de Hopper muestran

⁵⁴¹ Renato González, *Orozco ¿Pintor revolucionario?*, p. 26.

resultados paralelos a los nuevos clasicismos europeos,⁵⁴² a lo que podemos hacer extensible la parte del trabajo de Orozco que se presenta en estas páginas.

Para reforzar esta conexión con los llamados retornos al orden, ya en su estancia en los Estados Unidos, en clara semejanza con las ideas vertidas por de Chirico en su *Tratado de pintura* y en su manifiesto de “Vuelta al oficio”, José Clemente Orozco en el prefacio para el libro *Fresco painting* de 1933, manifestó la necesidad de que el pintor poseyera serios conocimientos técnicos de su oficio y de la tradición pictórica.⁵⁴³

El retorno al fresco es señal de revolución en los métodos artísticos [...] Sólo cuando los artistas vuelvan a –o vayan hacia- los métodos naturales y clásicos, el arte recobrará su función normal y estará listo para cumplir su deber en el momento preciso del desarrollo de la cultura.⁵⁴⁴

No obstante, a la par del escaso contacto con el medio europeo, uno de los grandes problemas para relacionar el trabajo de Orozco con las creaciones del Viejo Continente fueron sus propios artículos, en dónde como hemos visto, destacó el gran pasado artístico allende el mar, pero lo situó como influencia decadente, sino se realizaba el esfuerzo de renovarlo y sobre todo de crear un nuevo arte desde el ámbito americano. En 1929, en el artículo “Nuevo Mundo, Nuevas razas y Nuevo arte”, precisamente Orozco defendió “la necesidad de crear un arte en este lugar del mundo sin copiar ni al europeo, ni al indígena antiguo, ni al popular de México”;⁵⁴⁵ con ello, tanto mantenía su crítica al indigenismo propulsado por Rivera, como veía la necesidad de atenuar las influencias, principalmente del arte renacentista.

Para 1933, al emprender el ciclo mural de la Biblioteca Baker en Dartmouth College, José Clemente Orozco mantuvo su empeño de distinguir el arte moderno americano, como una creación que pudiera rivalizar con los grandes maestros europeos. En *El arte del Nuevo Mundo*, que fungió como prefacio a un escrito que justo presentaba los murales de Dartmouth, Orozco nuevamente atacó el punto de no

⁵⁴² Renato González Mello, *La máquina de pintar*, p. 158.

⁵⁴³ Justino Fernández, *Textos de Orozco*, p. 14.

⁵⁴⁴ José Clemente Orozco, “Preface” in Gardner Hale, *Fresco Painting*, 1933, reproducción y traducción en Justino Fernández, *Textos de Orozco*, p. 49.

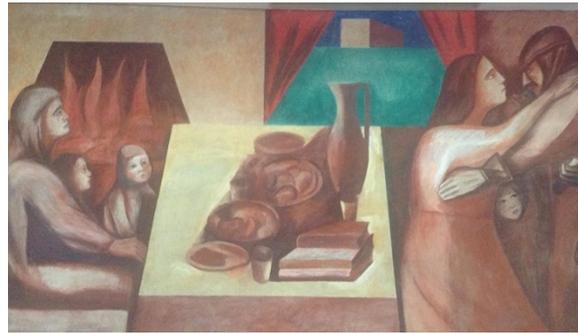
⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

caer en la copia de los antiguos ni europeos, ni de los indígenas, aunque su obra revelara el contacto con ambos.⁵⁴⁶

Tanto en sus frescos como en sus pinturas de caballete, Orozco logró elaborar ese arte que se distinguiera del de otras localidades por la fuerza expresiva de sus personajes, tanto en su fisonomía como en el movimiento que sugieren; pese a ello, cual punto reiterante de este texto, en cualquiera de sus trabajos a lo largo de los años, siguen apareciendo esos fondos, en algunas ocasiones a través de ventanales, que nos remiten a esos espacios silenciosos, de sintéticas y abandonadas arquitecturas, que parecen sugerir una extraña realidad a punto de surgir, más allá de la que se muestra en un primer plano, ese segundo drama dechiriquiano.



José Clemente Orozco, *Drama*, 1930, óleo sobre lienzo, 50.6 x 70.8 cm. Colección Fundación CIAC.



José Clemente Orozco, *Mesa de la fraternidad universal*, 1930, fresco, 8.7 m. New School for Social Research, NY.

Hacia los últimos años de su vida, quizá como premonición del final, José Clemente Orozco presentó para una exposición en El Colegio Nacional, algunos paisajes caóticos de extraño simbolismo, que para Justino Fernández por la carga enigmática que envolvían en su propia sencillez compositiva, no podían ser más que considerados como “pura metafísica”.⁵⁴⁷ Si bien como se aclaró al inicio de este apartado, no es posible resaltar alguna influencia de la metafísica italiana en Orozco, su interés por proyectar sentidos más allá de los visibles, al concebir la pintura como poesía y no como narración o mimesis de lo visto, además de recuperar y reformular la solidez y claridad de las composiciones renacentistas, colocan al artista tapatío como uno de los principales embajadores de los realismos de impronta clasicista y enigmática, que cautivó a la siguiente generación de pintores mexicanos.

⁵⁴⁶ José Clemente Orozco, “Foreword”, *The Orozco frescoes at Dartmouth*.

⁵⁴⁷ Justino Fernández, “El Taller de Orozco”, *Textos de Orozco*, p. 132.

Uno de los cuadros más interesantes, si no es el que más, es de una pasmosa sencillez, pero muy significativo. Se trata de un paisaje, un poco de tierra y una línea de horizonte, en la parte baja, un gran celaje con nubes y en la parte más alta un cuadro imperfecto, negro, como un agujero abierto en el infinito. Cuando me lo mostró comprendí luego su sentido: finito e infinito, la imposibilidad humana de asomarse o de conocer el infinito. Orozco sonrió y creo que aprobó. Fue su última meditación sobre “el más allá.”⁵⁴⁸



José Clemente Orozco, *Fantasía o Paisaje metafísico*, 1948, piroxilina sobre masonite, 215 x 122 cm. Instituto Cultural Cabañas.

Si bien el sentido metafísico en la obra de Orozco no proviene como en de Chirico de Nietzsche y Schopenhauer, sí posee una raíz filosófica en pos de lo trascendente, en que a través de la elección de una composición con estructura clásica y un marcado geometrismo, aunado al sentido enigmático y alegórico de su trabajo, provoca que sus imágenes extraídas de los eventos propios de México, alcancen un sentido poético y universal.

Sus pinturas iniciales nos dieron un sentido dramático de la vida humana; los primeros murales de Orozco fueron de carácter simbólico y alegórico, en ellos estaban aparentes dos rasgos: un clasicismo en los temas y en la forma de algunas figuras, y un escepticismo. Vino después su protesta por la injusticia social y su

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 150.

concepto de que por el ideal sólo se lucha con el esfuerzo y el dolor; distinguió bien el materialismo de la espiritualidad, unificándolos, y nos mostró aspectos trágicos y conmovedores por la fuerza de su arte [...] En la obra de Orozco hay que distinguir lo mediato de la finalidad, porque su pintura es resultado de su conciencia extraída de la propia realidad y elevada a categoría de arte universal [...] Original, americana, rica en novedades, monumental, recreadora de ámbitos, simbólica, metafórica, crítico-histórica, filosófica y trascendente.⁵⁴⁹

El desagrado por el arte folklorista que manifestaron tanto Siqueiros como Orozco desde inicio de los años 20, específicamente por lo que aquel que venían desarrollando los pintores asiduos al método de Adolfo Best Maugard, así como el elaborado por las Escuelas al Aire Libre fundadas por Alfredo Ramos Martínez,⁵⁵⁰ provocó probablemente, que dicha crítica tuviera un impacto en artistas plásticos cercanos a estos movimientos, en particular, los que eran asiduos a la revista *Contemporáneos* como Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, María Izquierdo, Rufino Tamayo y Julio Castellanos; ellos realizaban obras mexicanistas de corte *naïf* con reminiscencias del arte popular, pero para el final de los años 20 dieron un giro hacia una estética que estableció diálogos y predilecciones por rasgos iconográficos y métodos compositivos de la Pintura Metafísica y de Orozco, como daremos cuenta en el siguiente capítulo.

Con su obra José Clemente Orozco habría de encabezar al “grupo de pintores, poetas y escritores, desilusionado con el proceso político de la posrevolución [que] también rechazaba una pintura de expresión nacionalista”⁵⁵¹ a ultranza; así, a través del trabajo de Orozco como con el de De Chirico, estos jóvenes pintores encontraron formas alternas de representar la mexicanidad, con un carácter universal, por medio de ambientes enigmáticos y silenciosos, carentes de una narrativa festiva, sino más bien apegados a un realismo fantástico de aspecto clasicista.

⁵⁴⁹ Justino Fernández, *Orozco. Forma e idea*, [México: Porrúa, 1956], 186-189.

⁵⁵⁰ Juan Hernández Araujo, “El movimiento contemporáneo de pintura en México IV. Aspectos comparativos de la orientación al clasicismo de la moderna pintura europea y mexicana”, *El Demócrata*, (29 de julio de 1923), p. 3 y José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York*; pp. 135-136.

⁵⁵¹ Rita Eder, “Presentación” en Renato González, *Orozco ¿Pintor revolucionario?*, p. 11.

METAFÍSICA CONTEMPORÁNEA

El poeta sobrevive y accede a un tipo de inmortalidad cuando otros se apropian [...] de su mundo íntimo⁵⁵²

El presente apartado no intenta establecer un nuevo recuento del devenir de los Contemporáneos en la cultura nacional, sino fijar la atención en su postura frente a la apropiación de recursos extranjeros que permeó su crítica de arte y la difusión de obras que realizaron en las revistas que editaron. La intención es comprobar como a través de estos aparatos culturales, se difundieron en México los renovadores movimientos figurativos impregnados de un nuevo clasicismo que se desarrollaban en Europa en los años 20, principalmente el Surrealismo, y que coadyuvaron a la transformación de las pinturas de los artistas mexicanos que se mencionaran en este espacio, como partícipes de un diálogo con la Pintura Metafísica.

Los escritores y pintores que pasaron a ser conocidos como los Contemporáneos⁵⁵³ por la revista especializada en literatura y arte que editaron bajo ese título entre 1928 y 1931, procuraron establecer y educar (visualmente) a un nuevo público al difundir una innovadora estética y una novedosa sensibilidad, por medio de una crítica de arte de carácter poético -realizada primordialmente por Xavier Villaurrutia- además de la difusión en México del trabajo –hasta entonces poco conocido en estas tierras- de artistas como de Chirico, Dalí, Miró y Man Ray.

La crítica de arte fue elaborada por los escritores Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Gilberto Owen, quien caracterizaba a esta generación por su renovada voluntad de mirar, similar a la de los pintores capaces de traducir a objetos casi palpables lo que observaban con sus ojos privilegiados; de hecho, estos literatos, como hiciera de Chirico, intentaron establecer una

⁵⁵² Anthony Stanton, “Configuración del mundo poético de Xavier Villaurrutia: El ‘Nocturno’ inicial de Nostalgia de la Muerte”, *Los Contemporáneos y su tiempo*, (México: Secretaría de Cultura, Mito de la Caverna, 2016), p. 249.

⁵⁵³ Se ha vuelto casi interminable la lista de los creadores que pertenecen o no a este denominador, cada estudio nuevo sobre los Contemporáneos propone su propio catálogo, por lo que esta investigación decide centrarse en los críticos y artistas plásticos.

estrecha relación entre pintura y poesía como reveladoras de esencias, más que de apariencias, ya que a través del uso de diversas perspectivas y objetos de extrañas relaciones, daban a pie a misteriosas alegorías que estimulaban el pensamiento de quien las “contemplaba” –similar a la complejidad poética de las representaciones ejecutadas por de Chirico- tal como escribiera José Gorostiza:

El poema crece como un cuadro en el sentido de la superficie que ha de llenar. Tiene un plano anterior, luminoso, incisivo, y tiene un fondo de escalonadas perspectivas en donde se esfuman los motivos accesorios [...] Dotado de un sistema de vida interior, estático, el poema queda frente a nosotros, como el cuadro, abierto a nuestra capacidad de contemplación⁵⁵⁴

Este grupo de escritores estaban empeñados en creer que ambas formas artísticas podían hacer explícitos motivos más allá de lo evidente, tal como señalara Xavier Villaurrutia, “si el fin de la poesía es hacer pensar en lo impensable, acaso el objeto de la pintura no sea otro que hacer ver lo invisible”;⁵⁵⁵ palabras semejantes al pensamiento de Giorgio de Chirico sobre las capacidades del arte para revelar “extraños momentos que escapan a la inocencia y a la distracción de la gente”.⁵⁵⁶

Si bien la agrupación de los Contemporáneos era encabezada por literatos, bajo este pensamiento se vincularon con artistas plásticos que participaron de la creación de escenografías, vestuarios e ilustraciones para sus diferentes proyectos que van desde la revista *La Falange* (1922-1923), pasando por las publicaciones *Ulises* (1927), *Forma* (1927-1928) para luego *Contemporáneos* (1928-1931) – y en algunos casos hasta *Examen* (1932), *Artes Plásticas* (1939-1940) y *El hijo pródigo* (1943-1946).

La lista de creadores plásticos que colaboraron con este autodenominado “archipiélago de soledades” literarias es amplia, pero podemos distinguir del nutrido grupo, a aquellos que realizaron trabajos de carácter y ambientes inusitados en dónde se combinan el registro de lo mexicano con una impronta

⁵⁵⁴ José Gorostiza, “Notas sobre poesía”, *Poesía*, (México: FCE, 1977), p. 17.

⁵⁵⁵ Xavier Villaurrutia citado en Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, (Valencia: Unidad Politécnica de Valencia, 2011), p. 47.

⁵⁵⁶ Giorgio de Chirico, “Sobre el arte metafísico”, *Valori Plastici*, abril-mayo de 1918, texto reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 63.

de carácter fantástico y en algunos casos mezclado con un nuevo clasicismo. La lista la encabezan Agustín Lazo, Julio Castellanos, Emilio Amero, María Izquierdo, Rufino Tamayo, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero y Antonio Ruíz, de quienes durante la etapa de surgimiento de las mencionadas revistas, en particular, entre 1925 y 1930, es posible vislumbrar un primer acercamiento de ellos con la Pintura Metafísica, si bien en sus etapas posteriores quedan residuos de su contacto con el movimiento italiano (Rodríguez Lozano), en otros casos continúan dialogando con él (Izquierdo, Montenegro) o la asimilación queda velada por el vínculo con otras tendencias (Tamayo).

Como señalara Octavio Paz, en México la aparición de revistas ha sido el medio predilecto para que una nueva generación se dé a conocer y ponga en manos del público nuevas rutas creativas y marque rupturas con las generaciones anteriores.⁵⁵⁷ Por tanto, las nuevas publicaciones dejan fuera o se contraponen a lo que consideran obsoleto, en pos de edificar un nuevo gusto de época, lo que sin duda generó opositores al grupo de los Contemporáneos.

Por las notables diferencias creativas de sus colaboradores, los Contemporáneos no se consideraban un grupo cohesionado, sin embargo, fueron atacados como un frente por sus contactos con la cultura internacional y por la orientación homosexual de algunos de sus partícipes, que provocaron el que fueran vistos como ajenos a la cultura nacionalista y viril, que se propugnaba desde los andamios, las pistolas y los sindicatos de artistas.

Reunimos nuestras soledades, nuestros exilios; nuestra agrupación es como la de los forajidos y no sólo en sentido figurado podemos decir que somos “perseguidos por la justicia”. Vea usted con qué facilidad se nos siente extraños, se nos destierra, se nos “desarraiga” [...] Esa condición quiere que sean nuestros personales aislamientos los que se acompañen, los que constituyan un grupo.

Nuestra proximidad es así el resultado de nuestros individuales distanciamientos, de nuestros individuales destinos, más que una deliberada colectividad⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ Octavio Paz, “Quinta vuelta” en *Los contemporáneos y su tiempo*, p. 205.

⁵⁵⁸ Jorge Cuesta citado en Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de Caballería*, p. 384.

Estas palabras de Jorge Cuesta refieren al momento en que en la revista *Examen* (1932) se publicaron avances de la novela *Cariátide* de Rubén Salazar Mallén, que en la prensa fueron tildados de obscenos y agresivos, principalmente por el órgano del Partido Comunista, *El Machete*, así como por los diarios *Excélsior*, *El Universal*, *La Prensa* y *El Nacional*.

Examen fue clausurada, mientras que a Cuesta (por ser director) y a Salazar Mallén les dictaron órdenes de captura y fueron llevados a tribunales por “ultraje a la moral”. No obstante, esta cacería inició desde los años 20, en que los Estridentistas emprendieron una campaña contra el supuesto afeminamiento y *extranjerización* de la literatura, bajo el discriminante argumento de la homosexualidad de los Contemporáneos.

Aunque los Estridentistas fueron los primeros creadores en nombrar en el panorama nacional a figuras como Giorgio de Chirico y Carlo Carrà, terminaron por ser sus ex compañeros del vasconcelismo y a la postre sus enemigos de ruta, los Contemporáneos, quienes mostraron mayor interés en la apropiación de la metafísica italiana y de diversos movimientos literarios y plásticos que se desarrollaban allende el mar; situación paradójica, ya que en 1922, José Gorostiza al reseñar el primer poemario de Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*, lo descalificó por hacer uso de una lírica importada.⁵⁵⁹ La crítica habría de invertirse, con el paso de los Contemporáneos desde su fiel liga a lo mexicano en *La Falange*, hasta su total apertura a las vanguardias en *Contemporáneos* y *Examen*:

En 1931 son combatidos por los reaccionarios; durante el régimen del presidente Cárdenas, por los revolucionarios, cuya mayoría intelectual fue sectaria. La unanimidad me hace sospechar que los infamaban y los perseguían no tanto por su despreocupación por los asuntos políticos y sociales, por leer la realidad de otra manera, cuanto por envidia.⁵⁶⁰

Estas palabras provienen del escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón quien a lo largo de su vida participó de la militancia política, pero sin intentar mezclarla con el arte, al considerar que no escribía

⁵⁵⁹ Evodio Escalante, “Contemporáneos y Estridentistas en el estadio del espejo”, *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, (México: El Colegio de México, 1994), p. 394.

⁵⁶⁰ Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de caballería*, p. 407.

poesía política tanto por respeto al pueblo, como al propio lenguaje; Cardoza fue amigo, defensor y relator de la postura esteticista de los Contemporáneos en su autobiografía titulada *El río*. Ahí cuenta que, en 1930, entró en contacto en México con el grupo de los Contemporáneos a través de Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia; el poeta guatemalteco reconoció en este colectivo de literatos y artistas plásticos la voluntad de ampliar el horizonte cultural mexicano al asimilar los nuevos movimientos artísticos de la cultura europea y norteamericana.

Para Cardoza recién desembarcado de Europa, la postura nacionalista que se autoproclamaba en México como la mejor realidad posible, se le presentó reductora y egoísta, pues desde su sentir, al igual que el de los Contemporáneos, era imposible defender una cultura nacional sin contacto con lo universal, al considerar banal e intolerante, la supuesta autosuficiencia de las patrias; Cardoza consideraba que la posición nacionalista no lograba entender que si bien la imitación de lo extranjero provocaba que se mantuviera la supeditación a las viejas metrópolis, una verdadera influencia⁵⁶¹ se mostraría fecunda al establecerse como una concordia de contrarios, como un diálogo entre complementarios, en donde la novedosa expresión del influido llevaría en su interior una denuncia del antiguo colonialismo. Así los Contemporáneos se apasionaron por la cultura nacional al abrirla a experiencias de otras geografías, desbordando la intransigente realidad del nacionalismo cerrado.¹²

El propio Alfonso Reyes desde Europa encomiaba a Villaurrutia y a sus compañeros a que hicieran una obra para el pueblo mexicano, pero alejados de cualquier tipo de folclorismo, costumbrismo o politización y en especial hizo un llamado a todos “los que quieren buscar y crear algo propio, nacional, de una literatura, deben conservar la ventana muy abierta al paisaje exterior del mundo”.⁵⁶²

La intención de Reyes era que los creadores pertenecientes a generaciones más jóvenes entendieran que, al salir de la patria, tendrían la oportunidad de servir a su modernización, por lo que no debían hacer caso a los ataques que recibían de ser extranjerizantes y antinacionalistas. Reyes mantuvo estas ideas sobre la multiculturalidad y una década después, en 1932, respondió desde Brasil, en donde se

⁵⁶¹ Si bien en esta tesis se ha optado por los términos apropiación y su posterior resignificación, se respeta el uso de influencia por ser la palabra que la generación estudiada invocó para hablar de sus relaciones con otras formas artísticas. ¹² Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de caballería*, p. 373, 378, 380, 394, 396.

⁵⁶² Alfonso Reyes, “Carta a Villaurrutia”, 13 de septiembre de 1923 en *Los contemporáneos y su tiempo*, p. 147.

encontraba como embajador, a una carta de Héctor Pérez Martínez, quien se situaba en el bando nacionalista:

¿Se trata de un verdadero encuentro de tendencias espirituales, o de incompatibilidad entre dos modas, o de un simple choque de antipatías personales? [...] ¿Quiénes son ustedes? ¿Y quiénes son los del otro bando? ¿Los Contemporáneos? Porque entre estos yo encuentro muchos que hacen esfuerzos de mexicanismo [...] Y el que en alguno se note tal o cual influencia de maestros extranjeros no es un delito ciertamente. ¿Quién no recibe influencias? ¿Qué ser no vive en simbiosis con un ambiente? ... ¿Usted cree que ustedes no reciben influencias extranjeras?⁵⁶³

Este antagonismo entre lo ajeno y lo propio, nos permite reflexionar sobre el proceso de las vanguardias en México, acusadas de aparentes retaguardias al estar dirigidas por la ideología y el patrocinio del Estado, por tanto carentes de una verdadera reacción contra las instituciones –elemento necesario para un movimiento de vanguardia, según el planteamiento de Peter Burger-;⁵⁶⁴ empero, el escaso desarrollo de un mercado del arte en México hasta los años 30, hizo inevitable el patrocinio estatal, aunque no por ello se viese alterada completamente la autonomía del arte, sino más bien, se dio como un proceso de tensión entre la sumisión y la fractura del discurso hegemónico, en este caso, el nacionalista. El “archipiélago de soledades” de los Contemporáneos, a pesar de en apariencia estar desligados de la “realidad” política, recibieron patrocinio para la fundación de *Forma*, para el primer número de *Ulises*, mientras que la revista *Contemporáneos* dejó de publicarse “cuando Genaro Estrada, en diciembre de 1931, sale de la subsecretaría de Relaciones Exteriores”.⁵⁶⁵

Muchos de los Contemporáneos terminaron por ocupar puestos de funcionarios, lo que nos lleva al señalamiento de Christian Gerszo, que más que un movimiento estatal habría que entender a los diversos proyectos de los actores culturales a inicios del siglo XX en México, como vanguardias que

⁵⁶³ Alfonso Reyes “Carta a Héctor Pérez Martínez”, 25 de septiembre de 1932, reproducida en Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de caballería*, p. 435.

⁵⁶⁴ Peter Burger, *Teoría de la vanguardia*, (Buenos Aires: Las cuarenta, 2010), 144 pp.

⁵⁶⁵ Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de caballería*, p. 401.

contaron con el apoyo específico de alguna “facción” del régimen;⁵⁶⁶ así mientras los muralistas recibieron a inicios de los 20 el mecenazgo de Vasconcelos, los estridentistas el apoyo del gobernador de Veracruz, Heriberto Jara, por su parte, los Contemporáneos contaron con el impulso de Bernardo Gastélum como Secretario de Educación Pública (1924) y de Salubridad (1925-28), a la par del cobijo del señalado Estrada.

Justo podemos dar cuenta de cómo desde la Secretaría de Educación hubo una protección, apertura o al menos tolerancia a la obra e identidad de los Contemporáneos, hasta que se dio el problema con la revista *Examen*, cuando algunos de sus colaboradores dejaron sus cargos por solidaridad: Samuel Ramos era oficial mayor de la Secretaría de Educación, José Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, mientras que Villaurrutia, Pellicer y Cuesta editaban en el Departamento Editorial de la señalada Secretaría de Educación Pública. El apoyo desde el ministerio educativo habría de volver hasta que Torres Bodet en 1943 ocupara la dirección de la Secretaría.

Cardoza consideró a los Contemporáneos como un movimiento de exiliados al interior del país que, ante la epopeya revolucionaria en letras y murales, decidieron mantenerse ajenos a los problemas sociopolíticos y se refugiaron en las humanidades, tal como habían hecho sus predecesores simbolistas y modernistas. Ajenos a la violencia revolucionaria y en algunos casos afectados por ésta, encontraron en la obra de sus contemporáneos europeos y norteamericanos nuevos horizontes artísticos más allá del tema de la guerra civil, por lo inimaginable que les parecía el “que pudiese haber hombres dispuestos a exponer o dar la vida por sus ideas”.⁵⁶⁷

Los Contemporáneos pertenecían a esa clase pero no a la inmediata que dimanó de la Revolución; sus nexos eran más bien con la anterior: el más vinculado con el porfirismo fue Agustín Lazo Adalid [...] ¿Cómo imaginar a Villaurrutia, a Pepe Gorostiza, a Cuesta, a Owen, a Ramos en un mitin político, en una manifestación del 1º de mayo, en apoyo de una huelga o de un movimiento revolucionario?⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ Christian Gerszo, conferencia “Estridentistas de Estado: la institucionalización de la vanguardia en Veracruz, 1925-1927”, 28 de noviembre de 2017, sala Francisco de la Maza del Instituto de Investigaciones Estéticas.

⁵⁶⁷ Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de caballería*, p. 406.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, pp. 407 y 409.

Uno de los primeros desencuentros con el Estridentismo se estableció en 1928, cuando Jorge Cuesta publicó, bajo el auspicio de la revista *Contemporáneos*, la *Antología de poesía mexicana moderna*, en la cual colocó a los poetas de su grupo⁵⁶⁹ como los representantes de la nueva generación, desplazando a los estridentistas encabezados por Maples Arce, a quien además acusó de cometer “deplorables regresiones románticas”;⁵⁷⁰ el poeta veracruzano contestó con su propia antología en 1940, en la que excluyó a Cuesta y atacó a Novo y Villaurrutia. Para Cardoza, la figura de Maples Arce, como un remanente del futurismo, “propugnaba una renovación áspera, exhibicionista y superficial”⁵⁷¹ que criticaba la orientación sexual de los *Contemporáneos*, por su apertura a los movimientos europeos, con lo que comenzó una larga disputa entre nacionalistas y cosmopolitas:

Fue la época de la insistente publicidad de Proust y Gide, en cuya obra se amparaba la comedia de los “maricones” y el cinismo de los pederastas⁵⁷²

Esta acusación vertida por Maples Arce, tiene sus raíces en el hecho de que los *Contemporáneos* se dedicaron a introducir “ecos de la gran tradición española –Góngora, Quevedo y Sor Juana- y autores extranjeros como James Joyce, Marcel Proust, Paul Valéry o André Gide, que sentaban las bases de un nuevo clasicismo”,⁵⁷³ al igual que de Chirico y Picasso en pintura. Precisamente en el prólogo de su antología Cuesta además de abrir con una frase de Gide, propuso una teoría sobre el provecho del contacto con otras escuelas artísticas que justo en su apropiación tienden a desvanecerse, para dar paso a nuevos proyectos que llevan su esencia –y que para los fines de este trabajo, bien pueden servir de referencia del paso efímero de la *Scuola metafisica* en Ferrara, pero de su impacto posterior en diversos artistas, en distintas formas, tanto en Europa como en Latinoamérica.

Los grupos, las escuelas se disuelven; sólo quedan los individuos que las han superado, como si la función de aquéllas, cuando parece, al contrario, que a expensas de ellos se alimentan, fuera la de nutrirlos y proteger su crecimiento.

⁵⁶⁹ Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, entre otros.

⁵⁷⁰ Jorge Cuesta, *Antología de poesía mexicana moderna*, (México: FCE, 1985), p. 21.

⁵⁷¹ Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de caballería*, p. 382.

⁵⁷² Manuel Maples Arce, *Soberana juventud* (1967) citado en Cardoza, *El Río*, p. 382.

⁵⁷³ Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, p. 32.

Durante un tiempo más o menos largo, son inseparables de él; después, cuando ya no necesitan más la protección de que los rodea, se desprenden de la solicitud de su círculo [...] Quien no abandona la escuela en que ha crecido, quien no la traiciona luego, encadena su destino a ella [...] Mientras más fecunda es su influencia, menos la agotan los grupos o los individuos que la disfrutan; después vuelve a renacer todavía virgen, todavía útil para un cultivo nuevo [...] Sólo dura la obra que puede repetirse. Hay obras que no son sino una pura influencia, una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas.⁵⁷⁴

La relación de los Contemporáneos con la cultura internacional sobre todo fue evidente en el proyecto experimental del Teatro de Ulises, para el cual colaboran con escenografías Lazo, Orozco Romero, Montenegro y Rodríguez Lozano. Entre los autores extranjeros que decidieron traducir –labor en la cual también participó Lazo– para traer a México obras del teatro de vanguardia, justo estuvo André Gide, por su particular oposición a los nacionalismos cerrados y por hacer apología de las influencias como método de protesta ante lo que una comunidad intenta imponer como valor común. Gide expresó dicha teoría en “una conferencia que Jaime Torres Bodet tradujo”,⁵⁷⁵ en la cual el francés refirió a las influencias como elecciones personales que forman por complicidad, agrupaciones dispersas que pueden emparentar culturalmente más allá del tiempo o la distancia a creadores de diferentes contextos,²⁶ justo como la relación que ahora plantearemos entre los Contemporáneos y pintores como de Chirico, aunque al parecer nunca se conocieron en persona.

Basado en Gide, Jorge Cuesta criticaba el fervor nacionalista como lo más falsamente mexicano al ser una postura que ignoraba las raíces externas en el ámbito cultural, en tanto que al exigir leer o ver únicamente lo mexicano, se pasaba por alto que esas formas en muchas ocasiones eran visiones domesticadas de influencias españolas o francesas anteriores y que en realidad, el problema de la xenofobia artística a la difusión de trabajos europeos que se hacían en publicaciones como *Contemporáneos*, se centraba en que estos creadores les eran coetáneos⁵⁷⁶ como Gide, Cocteau y

⁵⁷⁴ Jorge Cuesta, “Prólogo”, *Antología de poesía mexicana moderna*, p. 6.

⁵⁷⁵ André Gide, “Las influencias en la literatura” [conferencia pronunciada en Bruselas, 1900, recopilada en *Prétextes*, París, 1917], traducido por Jaime Torres Bodet en *Los límites del arte* (México: *Cultura*, 1920). André Gide, “De la influencia”, *Prétextes*, reproducido y traducido en André Gide, *Pasión moral (ensayos escogidos)*, (México: UNAM, 2007), p. 18-20.

⁵⁷⁶ José Joaquín Blanco, “Contemporáneos y el Estado (1920-1977)”, *Los Contemporáneos y su tiempo*, p. 101.

Valery en literatura o de Chirico y Dalí en artes plásticas, en el momento justo en que el grupo de nacionalista se había cerrado (aparentemente) a todo contacto con lo que en ese momento se desarrollaba en el extranjero -como vimos en el capítulo anterior con los muralistas.



Jesús Guerrero Galván, *Uno de los otros, uno de los nuestros*, marzo 1934, publicada en *Choque*, órgano de prensa de la Alianza de Trabajadores de Artes Plásticas en James Oles, “Agustín Lazo: Las cenizas quedan”, Agustín Lazo.

El grupo nacionalista, entre ellos Maples Arce, organizó en 1934 el Comité de Salud Pública para exigir desde la Cámara de Diputados, que se depurara al gobierno de contrarrevolucionarios y así se les expulsara a los Contemporáneos de sus trabajos, por ejemplo, del servicio diplomático y se les metiera en la cárcel por pederastas, extranjerizantes y por leer a Gide y a Cocteau.⁵⁷⁷

En marzo del mismo 1934, año en que Stalin postuló el “realismo socialista”, Jesús Guerrero Galván publicó la caricatura *Uno de los Otros, Uno de los Nuestros*, en donde refirió a que su grupo buscaba la emancipación proletaria representada por Rivera con overol y sentado en un andamio, pintado un obrero, en contraposición a los Contemporáneos representados por Agustín Lazo vestido como *dandy* en su estudio, creando figuras influidas por las imágenes de Giorgio de Chirico (como la columna, el maniquí, un caballo y arquitectura sintética) acompañado de un libro de Gide y una frase de Picasso. La intención de Guerrero Galván era remarcar la dicotomía entre los “maricones extranjerizantes” apolíticos opuestos a los viriles nacionalistas servidores del pueblo.

⁵⁷⁷ Guillermo Sheridan, “‘Contemporáneos’: Revista Mexicana de Cultura”, *Los contemporáneos y su tiempo*, p. 218.

Gide explicó que las influencias trabajan por semejanza, ya que “despiertan” ideas latentes en el influido quien encuentra nuevos caminos para sus propios cuestionamientos y, por tanto, para nada coartan su personalidad. Al imitar, **el creador reforzará su oficio** -como también pensaba de Chirico- se dejará influir por aquello que lo encamine a encontrar respuestas a sus propias inquietudes y al mismo tiempo mantendrá vivo para una nueva generación, los descubrimientos de algún gran hombre de otro tiempo y lugar.

Aquellos que temen a las influencias y se sustraen de ellas están haciendo un tácito reconocimiento de una pobreza de alma. No hay nada nuevo que descubrir en ellos, puesto que no desean prestarle la mano a nada que sea susceptible de guiar su conocimiento [...] Un gran hombre no tiene más que una sola preocupación volverse lo más humano posible [...] En tanto que aquel otro huye de la humanidad hacia sí mismo, no llega más que a volverse particular, extraño, defectuoso⁵⁷⁸

Otro de los autores elegidos por los Contemporáneos para traducir y presentar sus obras en México, fue Jean Cocteau, en particular su obra *Orfeo*, una actualización del mito del músico griego, en un artista moderno, egocéntrico y famoso que es odiado por una generación más joven;⁵⁷⁹ curiosamente en el tercer número de *Contemporáneos* también se tradujo de Cocteau, fragmentos de su análisis de la obra de Giorgio de Chirico titulado *El misterio laico*, precisamente en 1928, año en que se dio el gran desencuentro de Giorgio de Chirico con los jóvenes surrealistas que intentaron boicotear su nueva producción, ya que no correspondía a los extraños motivos de la Pintura Metafísica que tanto aclamaron, sino a una exploración del mito de lo mediterráneo. Por dicho texto Cocteau, como se mencionó en el primer capítulo, también fue atacado por los surrealistas. Si bien no hay una referencia textual sobre el impacto de este texto en el ambiente mexicano, justo en el periodo de su publicación el grupo de pintores asiduos a *Contemporáneos* comenzaron a mostrar interés en recuperar motivos y esquemas compositivos de la obra del italiano para su propia obra.

⁵⁷⁸ André Gide, “De la influencia”, p. 30.

⁵⁷⁹ En mayo de 1928 el Teatro Ulises presentó *Orfeo* con críticas negativas, que en el criterio de Rivas Mercado fue producto de la falta de entendimiento de la obra.

De hecho, en el número anterior de *Contemporáneos*, es decir, el segundo, Xavier Villaurrutia publicó unas notas sobre Agustín Lazo, que para Luis Maristany muestra la influencia del texto de Cocteau sobre el poeta mexicano y de la pintura de Giorgio de Chirico sobre la de Lazo:

Villaurrutia había publicado un breve trabajo, “Fichas sin sobre para Lazo”, cuya relación con *Le mystère laïc* resulta indudable. Algunas de las “fichas” del mexicano –aunque publicadas antes- ya suponen una lectura del texto de Cocteau. La forma fragmentaria, en apuntes, es idéntica; y el hecho de que el escrito de Villaurrutia giraba, también libremente, en torno a la obra de Lazo –el pintor mexicano de su generación más próximo a de Chirico- confirma la suposición de que se trata de un texto gemelo al de Cocteau y suscitado por éste. Las “fichas” de Villaurrutia sellan y refuerzan una serie de paralelismos cruzados, de afinidad estética entre los cuatro nombres. Tal relación es formulable mediante las proposiciones: Cocteau-Chirico, Villaurrutia-Lazo y Cocteau-Villaurrutia, Chirico-Lazo.⁵⁸⁰

La admiración de Lazo por el quehacer de Giorgio de Chirico parece hacerse extensible no sólo a los pintores, sino que incluye a Villaurrutia y a otros de los literatos de *Contemporáneos*, ya que en piezas como *Dama de corazones*, *Sinbad el varado* o *Muerte sin fin*, como en los cuadros metafísicos, “no se sabe a ciencia cierta qué ocurre, ni cuándo, ni a quién, ni cómo, ni por qué”,⁵⁸¹ además de que las historias presentan viajes inmóviles, en las que puede conocerse el mundo sin traspasar las puertas del cuarto, el “viaje alrededor de la alcoba” como en algunas pinturas relativas a los extraños interiores de Giorgio de Chirico, en que la “habitación es un barco bellísimo en el que puedo hacer viajes aventureros dignos de un explorador obstinado”,⁵⁸² una especie de viaje interior.

⁵⁸⁰ Luis Maristany, “Mes mesonges c’est verité, sévérité, sévérité même en songe. Notas sobre la presencia de Cocteau en Villaurrutia” citado en Enrique Franco Calvo, “Xavier Villaurrutia y la crítica de arte”, *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 135.

⁵⁸¹ José Joaquín Blanco, “Contemporáneos y el Estado (1920-1977)”, *Los Contemporáneos y su tiempo*, p. 97.

⁵⁸² Giorgio de Chirico, “L’arcangelo affaticato”, abril de 1918.

En su poética juvenil de 1926, *Reflejos*, Xavier Villaurrutia presentó “una depuración hasta lo esencial y una economía metafórica [...] con cierto perspectivismo geométrico y fragmentario”,⁵⁸³ como resultado de una apreciación transformada del mundo exterior, una percepción que como señala Anthony Stanton tiende hacia la inmovilización, como una especie de naturaleza muerta, donde aparece la eternidad congelada; ese estilo maduró en la siguiente serie poética de Villaurrutia, *Nocturnos* (1933), en que dedicó uno a Lazo y otro Rodríguez Lozano, y en los que desarrolló una lírica misteriosa y extraña, invadida por silencio, muerte y melancolía, ya que “en manos del poeta el lenguaje no es sólo un instrumento lógico sino también uno mágico”.⁵⁸⁴

Nocturnos es un trabajo ligado a “la estética de la vanguardia y roza las fronteras del surrealismo”,⁵⁸⁵ particularmente afin a los extraños ambientes y objetos pintados por de Chirico, ya que como señalara Vicente Quirarte, en los *Nocturnos*, “las figuras sin sangre que recorren sus textos recuerdan las mujeres insomnes de Paul Delvaux o de Giorgio de Chirico y hallan su equivalente plástico mexicano en las pinturas de Lazo y Rodríguez Lozano”.⁵⁸⁶ Esto queda patente al comparar el “Nocturno a la estatua” que e Villaurrutia dedicara a Agustín Lazo, no sólo con la Pintura Metafísica, sino que guarda especial relación con los escritos juveniles de De Chirico que legara al poeta surrealista Paul Éluard::

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera y el
grito de la estatua desdoblado la esquina

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco, querer
asir el eco y encontrar sólo el muro y correr hacia
el muro y tocar un espejo.

Hallar en el espejo la estatua asesinada, sacarla
de la sangre de su sombra, vestirla en un cerrar

⁵⁸³ Anthony Stanton, “Configuración del mundo poético de Xavier Villaurrutia: El ‘Nocturno’ inicial de Nostalgia de la Muerte”, *Los Contemporáneos y su tiempo*, p. 233.

⁵⁸⁴ Xavier Villaurrutia, *Obras*, citado en *Los Contemporáneos y su tiempo*, p. 242.

⁵⁸⁵ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, (México: FCE, 1978), p. 56.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 40.

de ojos, acariciarla como a una hermana
imprevista⁵⁸⁷

En tanto de Chirico en sus textos parisinos

¡Vida, vida, gran sueño misterioso!
Todos los enigmas que muestras; alegrías
y relámpagos ... Visiones que nos acosan

El automóvil de mudanzas dobla la esquina de la calle
Pórticos al sol. Estatuas dormidas Chimeneas rojas;
nostalgias de horizontes desconocidos⁵⁸⁸

Para confirmar esta relación, basta recordar que en una estancia en París hacia 1925, Agustín Lazo entró en contacto con los poetas Max Jacob y Robert Desnos, por lo que probablemente puso al día a su amigo Villaurrutia sobre los mecanismos literarios del Surrealismo, ya que éste comenzó desde México, a practicar con la escritura automática y el análisis de sus insomnios.⁵⁸⁹ Fue en este ambiente que Lazo conoció la pintura y los escritos de Giorgio de Chirico a través del filtro surrealista, lo que llevó a Villaurrutia, en el segundo número de *Contemporáneos*, a calificar la obra de su amigo como un “cuadro que sueña” y a comparar su trabajo con el de Giorgio de Chirico, al que designó como el más avezado del movimiento parisino capaz de llevar un sueño a una tela:

Describir un sueño gráficamente lo hace un suprarrealista
Componer un cuadro con elementos del sueño lo hace un pintor. Chirico es un
suprarrealista, pero no todos los suprarrealistas son pintores Un suprarrealista
puede no ser un buen pintor. Un buen pintor es siempre suprarrealista. Un pintor

⁵⁸⁷ Xavier Villaurrutia, “Nocturno de la estatua”, en Olivier Debroyse, *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, (México: Océano, 1984), p. 127.

⁵⁸⁸ Giorgio de Chirico, “Una vida”, *Manuscritos Éluard-Picasso*, traducción y reproducción María Teresa Méndez, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, p. 225.

⁵⁸⁹ Olivier Debroyse, *Figuras en el trópico*, p. 131.

de retablos describe un milagro. Un buen pintor lo ejecuta. Lazo hace entrar en una tela la alcoba de un sueño que parece que acaba de salir de un espejo.⁵⁹⁰

Tanto Villaurrutia como Lazo eran conscientes del distanciamiento entre el grupo de Breton y el pintor italo-griego, al que sin embargo consideraron como el más importante artista plástico asiduo al Surrealismo:

El suprarrealismo trata de reintegrar a la pintura su sentido, llenándola de emoción, de vida, de misterio; obligándola a tener un objeto y cortando con la pintura pura, inútil andamio de la verdadera. Creo que con de Chirico ha perdido a su mejor pintor. Cuenta con Picabia, con Miró que tiene para mí el defecto de expresarse demasiado en jeroglíficos y el de repetirse muy a menudo.⁵⁹¹

Para 1928 con la publicación de *Dama de corazones*, Villaurrutia la acompañó, la ilustró con una serie de dibujos que claramente tienen como referente a los interiores metafísicos, así como a los muebles en exteriores, además de que Villaurrutia presentó su autorretrato que, para Teresa del Conde, muestra serios contactos con la iconografía de la Pintura Metafísica:

no omite sus imperfecciones fisonómicas y se representa con las manos desarticuladas del cuerpo [...] En realidad este recurso está tomado de la escuela metafísica (Chirico, Carrà, Piscis) que Villaurrutia seguramente conocía bien, aunque tendemos de calificar de surrealistas a este tipo de dibujos⁵⁹²

⁵⁹⁰ Xavier Villaurrutia, "Fichas sin sobre para Agustín Lazo", *Contemporáneos*, #2, julio de 1928, p. 119 (facsimilar).

⁵⁹¹ Febronio Ortega, "Lazo y sus opiniones sobre la pintura moderna", *El Universal Ilustrado*, 6 de diciembre de 1928.

⁵⁹² Teresa del Conde, "Postscriptum Xavier Villaurrutia como dibujante. Una aproximación", *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 136.



Xavier Villaurrutia, ilustraciones para el texto *Dama de Corazones*, 1928.

De 1935 datan otra serie de dibujos que Villaurrutia llegó a presentar en la Exposición Internacional de Surrealismo en México de 1940, en donde nuevamente se muestran claras referencias a de Chirico, partiendo del ambiente misterioso y de la falta de sentido global de la imagen, en la que destacan un busto sobre fragmentos de una columna y el torso cercenado como de escultura griega, en un cuarto que se expande a través de una serie de puertas que se extienden al infinito. Tanto como poeta y como dibujante, partícipe de una larga tradición que incluye a Miguel Ángel, Blake, Cocteau o de Chirico, Villaurrutia se mostró como un “poeta de la aventura y del orden, de la vanguardia y del nuevo clasicismo”,⁵⁹³ por su capacidad de renovar la tradición, a partir de nuevas composiciones insólitas, en clara semejanza con el pintor greco-italiano.



Xavier Villaurrutia, *Sin título*, 1935, grabado en metal, 18x15 cm. Colección Julia Capistrán Lagunes y María Francisca Capistrán Lagunes.

⁵⁹³ Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, p. 48.

Justo por la técnica del montaje y la tensión del espacio, es que tanto los pintores como los escritores de Contemporáneos se vieron más vinculados a de Chirico que a los surrealistas, como ya mencionó del Conde, pues a diferencia del movimiento francés, los Contemporáneos no pretendían hacer la revolución social, “las luchas a ellos les parecieron terrenales”,⁵⁹⁴ sino que su rebeldía tuvo que ver con una subversión poética. ¿Podríamos entonces calificarlos como los llamó Cardoza, de un Surrealismo aburguesado?, en que los artistas de Contemporáneos expropiaron el Surrealismo, lo naturalizaron “en virtud del genio creador, disolvente o asimilador del mexicano”.⁵⁹⁵ Y es que aunque como veremos en las conclusiones, los Contemporáneos se mostraron interesados en la llegada de Breton a México, no fueron designados como surrealistas por éste, ni buscaron serlo. Siguiendo las ideas de Gide, se nutrieron de los elementos de este grupo, en realidad de la poética de Giorgio de Chirico, para manifestarse como una alternativa al nacionalismo cerrado que imperaba en México.

Villaurrutia señaló otra diferencia de los pintores de Contemporáneos con el “modelo puramente interior en el que André Breton encuentra la única razón de ser de la obra plástica”;⁵⁹⁶ en el caso mexicano, los creadores fundían los abismos entre el exterior que circunda al hombre y su realidad interior, pues para Villaurrutia si bien el cuadro y la poesía en sus cualidades fantásticas fungían como un mundo onírico, “no hay que olvidar que un verdadero artista debe hallarse siempre, hasta en sueños, completamente despierto”,⁵⁹⁷ lo que guarda estrecha correspondencia con el pensamiento de Giorgio de Chirico, respecto a los misterios que son posibles de descubrir con mayor fuerza en la vigilia que en el sueño.⁵⁹⁸

La situación radica en que justo en este momento, no sólo en *Contemporáneos*, sino también en otras revistas se estaba dando cuenta del desarrollo literario del Surrealismo en Europa; en *Contemporáneos* se presentaron traducciones de textos de Breton y Éluard, por lo que fue a través del filtro surrealista en que se encasilló a de Chirico para presentarlo como parte de este novedoso movimiento, pese a que los propios artistas mexicanos supieran de la ruptura entre el italiano y el

⁵⁹⁴ Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de caballería*, p. 406.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 423.

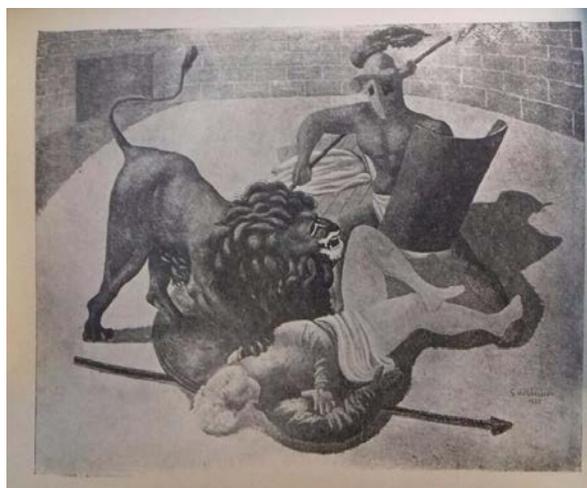
⁵⁹⁶ Xavier Villaurrutia, “Pintura sin mancha” reproducido en Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, p. 205.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, pp. 202-203.

⁵⁹⁸ Giorgio de Chirico, “Sobre el arte metafísico”, *Valori Plastici*, #4-5, abril-mayo 1919; reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 63.

grupo parisino, en buena medida, apelando a que durante algún tiempo de Chirico sí fue cercano a las exposiciones y publicaciones surrealistas, como hemos dado cuenta en el primer capítulo. A ello hay que sumar que es probable que los mexicanos entendieran el distanciamiento entre de Chirico y el Surrealismo por su nueva obra que emulaba a los antiguos, pero como veremos en el caso de Lazo, es probable que siguiendo los textos de Breton, considerara que el periodo de la Pintura Metafísica sí era afín al mundo de los sueños, situación que ya antes hemos aclarado y diferenciado.

Lo interesante es que justo fue de Chirico, el primer artista que se presentó como estandarte del Surrealismo, al haber sido publicadas sus obras en *Contemporáneos* antes que las de Dalí o Man Ray, pese a que, para ese tiempo, como se indicó, el italiano corriera por otras rutas, transición que es posible observar en los trabajos reproducidos en la revista, que van desde los maniquíes metafísicos en interiores, a su serie ligada a la cultura mediterránea, como son *Los gladiadores*.



Giorgio de Chirico, *Gladiadores y león*, 1927, reproducido en *Contemporáneos* #3, agosto de 1928.

Hay una confluencia del sentir de los *Contemporáneos* con de Chirico sobre el papel revelador y enigmático del arte, como lo expresara Jorge Cuesta, en relación a que “la poesía es un método de análisis, un instrumento de investigación [...] Allí lo oculto encuentra ocasión de revelarse [...] por lo que en la poesía, igual que en la danza, siempre hay un poco de misterio.”⁵⁹⁹ También corresponde con la poética de De Chirico en ver a los objetos fuera de sus conexiones comunes para que muestren

⁵⁹⁹ Jorge Cuesta, “Un pretexto: A propósito de *Margarita de Niebla*”, reproducido en Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, pp. 123-124.

un aspecto extraordinario, en palabras de Cuesta, “esas nuevas relaciones con que las cosas se ofrecen, en las que descubren los aspectos ignorados [...] Deformar un objeto es dedicarlo a un oficio diverso de aquel que naturalmente posee [...] no es la posesión de la realidad, sino un nuevo modo de poseerla”.⁶⁰⁰

Para hacer frente a la afamada novela de la revolución, los Contemporáneos además de poesía, decidieron elaborar novelas líricas, es decir que, en vez de una narración lineal sobre los eventos vividos por un personaje, decidieron presentar textos en que dominaba la fragmentación, la desarticulación y el montaje, “la sintaxis que se construye y se destruye a cada instante”,⁶⁰¹ dando así mayor importancia al método de aprehender e interpretar la realidad, más que el de describirla. Del mismo modo, optaron por una crítica de arte en que mostraban sus filias por pinturas figurativas apegadas a los nuevos clasicismos, pero que demostraran que nuestra percepción de la realidad “es una apariencia que no existe [que] la realidad es el desorden, la profundidad, la naturaleza, la sobrerrealidad”,⁶⁰² que tan sólo una obra y un artista que van más allá de la anécdota, pueden captar.

Para diciembre de 1928, la revista *Contemporáneos* organizó la Exposición de Pintura Actual en que presentó los trabajos de Abraham Ángel, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. En “Pintura sin mancha”, Xavier Villaurrutia calificó a este colectivo como una serie de artistas libres e independientes de cualquier credo político, que no persiguen un concepto estrecho de imitar la realidad, sino que eran creadores de una pintura lírica, realizadores de operaciones mágicas y poéticas, capaces de hacer ver lo invisible, semejantes a los pintores metafísicos, en lograr:

algo más que trasladar o reconstruir el mundo de incitaciones que fuera de ellos se presenta a su vista. Estos pintores han enriquecido el mundo con visiones inesperadas y nuevas, salidas del sueño, de la alucinación y del deseo inconfesado, añadiendo a la realidad cotidiana fragmentos de realidad interior no

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 140.

menos intensos y más profundos [...] Sólo unos cuantos pintores han sido, en verdad, creadores, inventores.⁶⁰³

En el texto “De la pintura nueva”, José Gorostiza también planteó la existencia de una serie de pintores de diferente temperamento al de los maestros muralistas –Castellanos, Lazo, Mérida, Montenegro, Orozco Romero, Rodríguez Lozano y Tamayo- en cuya obra se expresa la preocupación por conquistar la moderna pintura occidental y por otorgar a su arte “las calidades abstractas de la poesía”.⁶⁰⁴ Para Gorostiza, estos artistas planteaban una ruptura con la pintura tradicional como mimesis, al generar mundos plásticos inventados, con un aire de misterio, en pos de una pintura mexicana, pero paralela a una incesante investigación de lo realizado en Europa. Así, además de la evolución de la poesía mexicana y la difusión de piezas europeas, los Contemporáneos hicieron uso de la crítica de arte para presentar una nueva estética que habría de confrontarse con el Muralismo, principalmente al de Rivera.

En la generación de los Contemporáneos tanto literatos como pintores, puede rastrearse el anhelo de reconstrucción del país, pero con la intención de ir más allá del optimismo posrevolucionario y del horizonte nacionalista que exacerbaba las fuentes populares y ancestrales; la intención de los Contemporáneos era que estuvieran consideradas tanto las tradiciones plásticas locales como el propósito de ensanchar las fronteras culturales,⁶⁰⁵ al estar al tanto de las vanguardias provenientes de Europa y Estados Unidos, “justo cuando aquéllos que habían gozado antes de una educación europea tendían a cerrarse sobre lo propio y anatematizaban lo extranjero”.⁶⁰⁶

En su intento de difundir una cultura original y cosmopolita, de universalizar lo mexicano, los Contemporáneos terminaron por ser rechazados al ser considerados disidentes, extraños y

⁶⁰³ Xavier Villaurrutia, “Pintura sin mancha” reproducido en Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, p. 209.

⁶⁰⁴ José Gorostiza, “De la nueva pintura”, reproducido en Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, p. 338.

⁶⁰⁵ Rafael Tovar y de Teresa, “Presentación”, *Los Contemporáneos y su tiempo*, p. 11.

⁶⁰⁶ Jorge Alberto Manrique, “Introducción al Arte Contemporáneo de México”, *Historia del Arte Mexicano* (México: SEP, INBA, SALVAT, 1982), fascículo 91, p. 7.

desarraigados⁶⁰⁷ por el medio cultural que exigía exaltar la nación (y la cultura) construida a partir de la revolución y las fuentes prehispánicas, tal como el kilométrico canto épico de Diego Rivera sobre la historia nacional. Este grupo, denominado hacia los años 80 por Jorge Alberto Manrique, como una subcorriente o contracorriente de la escuela o tendencia propugnada por el Muralismo, se desarrolló como una disidencia callada a la sombra de la monumentalidad de los frescos mexicanistas, en pos de revelar la esencia de lo mexicano desde un plano más íntimo.

Su mexicanidad, en el polo contrario al de Diego Rivera, no era folclórico ni ideológico sino una manera de ser a un tiempo severa, reservada y cortés⁶⁰⁸

El primer número de *Contemporáneos*, apareció en junio de 1928 con una portada ilustrada por el español Gabriel García Maroto, en que hacía combinación de motivos prehispánicos con un estilo cubista, este diseño habría de mantenerse a lo largo de la existencia de la publicación. El artista español tenía experiencia como ilustrador en la *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*, en donde también colaboró como crítico de arte y presentó artículos en que apoyaba la revolución cultural que se desarrollaba en México; al llegar a nuestro país, también escribió para en el número inicial de *Contemporáneos*, un texto en donde es posible dar cuenta de su cambio de opinión respecto al medio mexicano de García Maroto, al considerar la problemática de “una cultura dirigida hacia un proyecto de construcción nacional”.⁶⁰⁹

El ensayo estaba dedicado a “La obra de Diego Rivera” la cual consideraba desigual por los sacrificios a los valores plásticos que realizaba el muralista en pos de temas preconcebidos como la Revolución Mexicana, además de que García Maroto encontraba a algunos frescos claramente influidos por el arte renacentista y por tanto no tan mexicanos como se pretendía. Así, este ensayo de García Maroto habría de fungir como una especie de manifiesto sobre el tipo de obra que no se habría de apoyar desde *Contemporáneos*, posición que se reforzó en el segundo número de la revista dentro del artículo

⁶⁰⁷ Carta de Jorge Cuesta a Bernardo de Montellano, p. 22.

⁶⁰⁸ Octavio Paz en Rafael Tovar y de Teresa, “Presentación”, *Los Contemporáneos y su tiempo*, p. 11.

⁶⁰⁹ Jaime Valender, “García Maroto y los Contemporáneos”, *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 209.

de Villaurrutia sobre Agustín Lazo, en que se distanciaba la obra de éste del arte comprometido de Rivera, como hace ver Maristany:

En una ficha de Villaurrutia leemos: “Diego [Rivera] es un ruso oriental. Lazo, un europeo occidental”. Lazo-Diego, Cocteau-Maiakovski, proporción ésta – contra un objetivo, el arte sovietizado- sugerida por Cocteau, en el relato que había hecho de éste de su desencuentro con Maiakovski en París en presencia de Stravinski⁶¹⁰

Diego Rivera, “El que quiera comer que trabaje”, *El corrido de la revolución proletaria*, 1934, fresco, 203x165 cm. Secretaría de Educación Pública.



La respuesta furiosa de Rivera, sería pintar en el segundo piso de la Secretaria de Educación Pública a Antonieta Rivas Mercado, mecenas de los poetas y artistas agrupados en *Ulises*, barriendo la revista *Contemporáneos* en dónde apareció el ensayo de Maroto y en donde también había aparecido una imagen de Rivas Mercado pintada por Julio Castellanos.

Si bien en números posteriores Samuel Ramos se refirió con admiración sobre el trabajo de Diego Rivera y también Villaurrutia admiró a “los niños mexicanos que pintó admirablemente”,⁶¹¹ la crítica de arte desde *Contemporáneos* privilegio la obra de José Clemente Orozco, que aunque para ese

⁶¹⁰ Luis Maristany, citado en Enrique Franco Calvo, “Xavier Villaurrutia y la crítica de arte”, *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 135.

⁶¹¹ Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de caballería*, p. 385.

momento se encontraba en Nueva York, se postulaba como el principal opositor del muralismo propugnado por el artista guanajuatense. La exaltación revolucionaria y el pintoresquismo de la cultura nacional a través de figuras como el charro y la china poblana fue duramente criticado por Orozco, por lo que tanto los escritores como los pintores asiduos a los Contemporáneos, encontraron en la obra del jalisciense, en particular su última etapa en el Colegio de San Ildefonso, como una forma reveladora de la existencia de un México más profundo.

Cuesta reconocía que “los más jóvenes pintores mexicanos encuentran, para la inspiración de ellos, casi infecundo el campo del que la fantasía de Orozco se apodera”.⁶¹² Las imágenes de mujeres penitentes enrebozadas que no dan el rostro de Orozco, en medio de paisajes desolados, de arquitectura sin detalles -con bastante similitud a la de Carrà y de Chirico- habría de permear la obra de Rodríguez Lozano y al resto de artistas cercanos a los Contemporáneos que, desarrollaron una visión de un nacionalismo fúnebre y melancólico que cuestionaba los logros que exaltaba el gobierno posrevolucionario, una idea de la muerte como cotidiana, pero no por ello menos poética y misteriosa.⁶¹³

Del grupo de literatos de los Contemporáneos, Jorge Cuesta fue el más entusiasta por la obra de Orozco y mantuvo correspondencia con él, por desgracia extraviada.⁶¹⁴ Al igual que de Chirico y Savinio que restaban importancia al concepto de originalidad en el arte moderno, para Cuesta la obra de Orozco, no estaba fundada en una idea de progreso, pues a pesar de que para el poeta, Orozco expresaba su tiempo local, en realidad consideraba que el lugar y la época con que más se relacionaba era con la Italia del Cuatrocientos, la cual consideraba que reaparecía constantemente en el trabajo de los mejores artistas en la Historia del Arte, por lo que se atrevía a llamar a Orozco, un clásico moderno.⁶¹⁵

⁶¹² Jorge Cuesta, “La pintura de José Clemente Orozco”, reproducido en Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, p. 156.

⁶¹³ Xavier Villaurrutia, “Manuel Álvarez Bravo”, reproducido en Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, p. 275.

⁶¹⁴ Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de caballería*, p. 389.

⁶¹⁵ Jorge Cuesta, “José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?”, reproducido en Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, p. 164.

Si bien Xavier Villaurrutia, también relacionaba a Orozco y a Rivera, con la pintura del Renacimiento, le parecían que en Diego “las influencias italianas son extremadamente visibles”,⁶¹⁶ pues mientras “Rivera busca y encuentra influencias, a Orozco las influencias parecen encontrarle”,⁶¹⁷ ya que reparaba que en él obraban de modo casi invisible, de ahí que los Contemporáneos eligieran a Orozco como el mejor ejemplo, a pesar de reconocer la contribución de Rivera a la transformación de la pintura moderna mexicana.⁶¹⁸

Cuesta admitía que la fuerza y seguridad de la obra de Diego Rivera había provocado su rotunda influencia en el medio nacional, evidente en los pintores más jóvenes que lo emulaban para alcanzar un trabajo que se considerara trascendente, con la clara excepción de Agustín Lazo, que para nada buscaba la virtud pública de la pintura de Diego, sino que la suya era de cámara, sabiamente económica, una revelación íntima, construida como una metáfora plástica a través de cuerpos deformes y quietos, exentos de turbulencias.

Para Cuesta, la pintura de Lazo se mostraba estrictamente superficial, pues sólo remitía a la obra misma, en tanto que no se apoya ni en la realidad moderna, ni en la mexicana, ni el deseo de emitir un mensaje o relatar una anécdota, en tanto que los personajes que pueblan su obra surgen en atmósferas en donde no aparecerían habitualmente, sino que poseen un dejo de fantasía que nos hace recordar “por igual retablos mexicanos, que grabados de principios del siglo XIX, que ciertos dibujos de Picasso, que ciertos cuadros de De Chirico”,⁶¹⁹ pues para Cuesta similar a su análisis de Orozco, en Lazo tampoco es la originalidad, ni la novedad, lo que lo motivaba.

El interés de los coleccionistas norteamericanos por la pintura mexicana pos revolucionaria influyó en la intención de los Contemporáneos por crear una obra de carácter internacional, como la que desarrollaron *los tres grandes* en Estados Unidos en los años treinta, mas no deseaban ser considerados epígonos de éstos y por tanto su deseo de optar por otras rutas diferentes al Muralismo,

⁶¹⁶ Xavier Villaurrutia, “La pintura mexicana moderna”, reproducido en Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, p. 216.

⁶¹⁷ *Ídem*.

⁶¹⁸ *Ídem*.

⁶¹⁹ Jorge Cuesta, “La pintura superficial” reproducido en Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, p. 138.

una de las cuales fue participar del desarrollo de las galerías de arte en México. Julio Castellanos asistió tanto a Carolina Amor en el nacimiento de la Galería de Arte Mexicano (GAM), como a María Asúnsolo en la selección de obras para la Galería Universitaria. La GAM permitió el desarrollo de este grupo de artistas, a la par de los tres grandes, al difundir y vender su obra a museos y coleccionistas extranjeros. Antonieta Rivas vinculó a Rodríguez Lozano, Castellanos y “El Corcito” con Francés Payne que estaba “bien relacionada en Nueva York con Rockefeller, con Morgan y ésta interesada se dedica a recoger obra plástica de artistas mexicanos y exhibirla en Nueva York”.⁶²⁰

Fue así que se desarrollaron en apariencia dos corrientes que entablaron importantes novedades en el campo de la pintura y, por tanto, más allá de sus diferencias ideológicas, orientaron la renovación de la cultura nacional por caminos artísticos a veces coincidentes, como en las confluencias tanto de Siqueiros como de los *Contemporáneos* en su acercamiento con la Pintura Metafísica. Incluso la antinomia no condicionó a que la obra de ciertos artistas –como Frida Kahlo o Antonio Ruiz-deambulara entre el estricto mexicanismo de izquierda y las corrientes de figuración fantástica próximas al medio europeo, por lo que es imposible fijar límites precisos, como veremos al final de este escrito.

El grupo de pintores cercanos a la revista *Contemporáneos* se vieron ligados al inicio de sus carreras a Adolfo Best Maugard, quien al ocupar en 1921 el puesto de jefe del Departamento de Dibujo, impulsó la educación artística en México al preparar a 150 maestros, entre ellos Rufino Tamayo y Julio Castellanos, para que difundieran en las primarias un método de dibujo, compuesto por siete líneas primarias y que “coincide curiosamente con la "gramática de los signos" de Vassili Kandinsky”.⁶²¹ El fin de este procedimiento era reivindicar el arte precolombino y el arte popular, además de orientar la creación hacia un tono que reivindicara la espontaneidad y la tendencia expresionista⁶²² de cada autor, para así librarse de cualquier sujeción académica. Por ende, aunque no todos los pintores de *Contemporáneos* participaron de la empresa muralista, fueron herederos del

⁶²⁰ Tayde Acosta, “Antonieta Rivas Mercado y su viaje por los grupos Ulises y Contemporáneos”, *Los Contemporáneos y su tiempo*, p. 197.

⁶²¹ Olivier Debroyse, *Figuras en el trópico*, p. 26.

⁶²² Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del Arte Mexicano*, (México: SEP, 1923), p. 25.

proyecto cultural vasconcelista, por su apropiación del método Best Maugard o por su participación en las Escuelas al Aire Libre.

El método de Best Maugard ha sido vinculado por el canon historiográfico con el espíritu primitivo de los pintores europeos modernos encabezados por Henry Rousseau, lo cual resulta interesante si se analiza que el paso de Carlo Carrà hacia la metafísica derivó del influjo primitivo-fantástico precisamente de Rousseau hacia una obra de carácter más clásico, pero que conservaba el halo de misterio, camino que precisamente Franz Roh marca como el trayecto de la pintura europea de posguerra, del expresionismo hacia un nuevo clasicismo ligado a los movimientos del realismo mágico y del retorno al orden. Menciono esto porque la impronta del método Best es visible, como se demostrará en el caso de cada pintor, en la obra de los años 20 de Rufino Tamayo, Agustín Lazo o Frida Kahlo, para posteriormente dar paso, en coincidencia con el desarrollo europeo, a una pintura mexicana que responde a deformaciones anatómicas, pero con un sabor clasicista, así como composiciones enigmáticas y melancólicas, a la par del uso de perspectivas muy profundas para la descripción de un paisaje intemporal, pero que remite a escenas cotidianas,⁶²³ comúnmente del mundo rural. Por estas condiciones fue que, a este grupo ligado a la revista *Contemporáneos*, encabezado por Rodríguez Lozano, Tamayo y Lazo, que Oliver Debroise los considerara, en su estudio de los artistas eclipsados por el Muralismo, como “los verdaderos creadores de una ‘escuela Mexicana de pintura’”,⁶²⁴ que mezclaron la búsqueda de lo auténticamente mexicano con el primitivismo y la sofisticación de la vanguardia internacional.

Es posible advertir este cambio de estilo a través de las mencionadas revistas en que este grupo de pintores divulgaron sus obras, partiendo desde *Forma* (1926-1928) en que aún se advierte su apego a las artes populares y al método Best Maugard, para después comenzar la transición en las páginas de *Contemporáneos* hacia una obra con pleno contacto con las corrientes internacionales. Nacidos la mayoría en los primeros años del siglo XX emprendieron viajes a Europa y a Estados Unidos en la década de los 20, desplazamientos que han sido marcados por la historiografía del arte nacional como trayectos de *aggiornamento* que los sitúan cual introductores del Surrealismo en México, aunque en un análisis detallado de las obras que produjeron tras su estancia por el nuevo continente, es posible

⁶²³ Olivier Debroise, *Figuras en el trópico*, p. 35.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 42.

advertir que la figura que mayor prepondera es de Chirico, además del Picasso neoclásico, que a pesar de cierta proximidad al movimiento encabezado por Breton, no cabe propiamente el designarlos como surrealistas.

Como señala Debrouse, el afán de internacionalización y las burlas al método de Best Maugard, como las vertidas por Hernández Araujo, provocaron que los artistas asiduos a esta metodología la desearan en búsqueda de otras técnicas que los pusieran en contacto con las vanguardias internacionales, de las que se habían alejado los partícipes del grupo de Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. Los pintores cercanos a la revista *Contemporáneos*, siguieron al pie de la letra la metáfora del grupo sin grupo, al establecer de forma dispersa su relación con la vanguardia internacional y para efectos de este ensayo con la Pintura Metafísica. En su deseo de probar que la mexicanidad no se inscribía únicamente en las formas antiguas locales, sino que debía mantenerse al tanto del correlato universal, los Contemporáneos decidieron estar abiertos a cualquier resignificación del arte moderno, viajes o personajes por conocer,⁶²⁵ lo que provocó que sus detractores los acusaran de ejecutar una obra de “imitación y calca de determinados esquemas”⁶²⁶ extranjeros. Diego Rivera entre otras acusaciones señaló que se encontraban “gravemente contaminados de quiriqutis”.⁶²⁷

Considerar al (no)grupo de pintores correligionarios de la revista *Contemporáneos* implica reconocer al conjunto más amplio de artistas que participaron en la transculturación de la Pintura Metafísica en México y al mismo tiempo por su falta de cohesión como agrupación, dar cuenta de la variedad de los partícipes de las diversas transformaciones y apropiaciones que sufrió el movimiento italiano en nuestro país. Habría que comenzar con aquel que creó “un mundo de luces y arco y facciones de yeso, que no es el mundo de Chirico, no, pero a cuya hechura ha contribuido éste”:⁶²⁸ Agustín Lazo.

⁶²⁵ Jorge Cuesta, “Existe una crisis de nuestra literatura de vanguardia”, *Los contemporáneos en el Universal*, (México: FCE, *El Universal*, 2016), p. 43.

⁶²⁶ Manuel Maples Arce, *Antología de Poesía Mexicana Moderna*, (Roma: Poligráfica Tiberina, 1940), p. 366.

⁶²⁷ Diego Rivera, “Mi querido Antonio Ruiz, alias ‘El Corzo’ (1942), *Antonio Ruiz “El Corcito”*, p. 16.

⁶²⁸ José Gorostiza, “Ocho pintores”, reproducido en Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, p. 322.

LAZOS CON DE CHIRICO

Había un pintor llamado Agustín Lazo,
cuyas obras no gustaban a nadie⁶²⁹

Similar a otros artistas marcados por el método Best Maugard, Agustín Lazo pasó de pinturas relacionadas con temas infantiles hacia una renovación de la impronta figurativa, en pos de un nuevo lenguaje para la pintura mexicana moderna que fuera más allá del proyecto muralista, al que consideraba reductivo. Aunque cercano al modo dibujístico de Diego Rivera, en realidad Lazo se interesó en el amplio abanico de artistas que habían virado hacia una recuperación de la figuración humana a partir de “formas más concretas y claras”⁶³⁰ que en los años veinte permeó al Viejo Continente, el denominado *retorno al orden*, que admiró y apropió el artista mexicano *in situ*, por lo que “Lazo representa la vertiente más europea de la pintura de ese período”,⁶³¹ el mexicano estableció vínculos con los neoclasicismos de Picasso, Léger y especialmente con el de Giorgio de Chirico, puntualmente con los procesos de descontextualización de imágenes de diversos periodos históricos postulados por el italiano y asimilados por el Surrealismo.⁶³²

Como parte de los profesores de dibujo en la educación primaria, en un inicio la obra de Lazo se vio marcada por el cambio en la de Dirección de Dibujo, pasando del colorido método de Adolfo Best Maugard hacia una obra inspirada por la pintura popular y los exvotos, con la llegada al mando de Manuel Rodríguez Lozano, situación que provocó que los trabajos de Lazo se involucraran en un dejo de irrealidad y fantasía, pero inspirados en los fenómenos de la vida urbana como los accidentes vehiculares, al igual que Frida Kahlo por aquel tiempo.

Posteriormente Agustín Lazo realizó dos viajes a Europa en los años 20 que le permitieron entrar en contacto con los movimientos de la vanguardia italiana y francesa, especialmente el Surrealismo, el

⁶²⁹ Salvador Novo citado en Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, p. 29.

⁶³⁰ Giorgio de Chirico, “El retorno al oficio”, *Valori Plastici*, #11 y 12, noviembre-diciembre 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 91.

⁶³¹ Octavio Paz, “Agustín Lazo”, *Los privilegios de la vista: Arte de México*, p. 342.

⁶³² Sergio Raúl Arroyo, “Agustín Lazo: La lectura de las cenizas”, *Agustín Lazo* (México: UNAM, 2009), p. 9.

cual fue el más importante filtro para que el mexicano se vinculara e interpretara la obra de Giorgio de Chirico quien, para entonces, paradójicamente, comenzaba a sufrir el ostracismo de los grupos artísticos galos e itálicos. A mediados de 1925, Lazo conoció en Florencia a Max Jacob quien lo introdujo al círculo parisino, no sin antes pasar por Roma en donde “ocurre su primer encuentro con la obra de Giorgio de Chirico, futuro afluente de la suya y a la que se le vinculará por siempre”⁶³³.

Este primer viaje a Europa comenzó con una escala en Nueva York y posteriormente una estancia en el verano en Italia en la primavera de 1925 en donde Lazo visitó las poblaciones de Florencia, Padua, Siena y por último “la ciudad eterna”,⁶³⁴ en que asistió a la Tercera Bienal de Roma en la cual presencié una retrospectiva de Boccioni, una personal de Carrà y otra colectiva con obra de Giorgio de Chirico. Sobre esta experiencia Lazo se refirió en carta a Carlos Chávez como “las gentes de aquí me creen loco cuando digo que esos horrores me gustan”.⁶³⁵

Lo que no se menciona en las biografías del pintor es que también hubo una colectiva en la muestra romana⁶³⁶ en donde se colgaron obras de otros artistas relacionados con la Pintura Metafísica, Filippo de Pisis y Mario Sironi, de este último, la amplia volumetría en sus retratos es posible, como se mencionó con Siqueiros, de relacionar con la pintura mexicana; de hecho, para James Oles “la obra de Lazo tiene más relación con los italianos entre los que están Carrà y Sironi, que con los franceses”,⁶³⁷ y de ahí también la cercanía de la obra de Lazo con la de Siqueiros en los años 20 y principios de los 30, en tanto que como escribiese Mario de Micheli, Siqueiros también habría estado en contacto con la obra de Sironi y Carrà, pero en Milán hacia 1922.⁶³⁸

Siguiendo el relato de Oles, que es quien más ha indagado sobre el tránsito de Lazo por Europa, éste marca el regreso del pintor en septiembre del mismo 1925, por lo que la posibilidad de que Lazo pudiera observar otras pinturas de Giorgio de Chirico al llegar a París estaría marcada por el inicio de su ruptura con los surrealistas. Unos meses antes, en mayo, de Chirico presentó su obra reciente en la

⁶³³ Rafael Vargas, “El surrealismo y los Contemporáneos”, *Los Contemporáneos y su tiempo*, p. 386.

⁶³⁴ James Oles, “Agustín Lazo: Las cenizas quedan”, *Agustín Lazo*, p. 27.

⁶³⁵ Agustín Lazo a Carlos Chávez, carta sin fecha de 1925, *Epistolario*, (México: FCE, 1989), p. 62.

⁶³⁶ De hecho, James Oles sólo se refiere a la muestra como una exposición de arte moderno.

⁶³⁷ James Oles, “Agustín Lazo: Las cenizas quedan”, p. 27.

⁶³⁸ Mario de Micheli, *Siqueiros*, (México: SEP, 1985), p. 42.

galería parisina de Léonce Rosenberg, tras la cual recibiría las primeras críticas negativas del grupo de Breton en la revista *La Revolución Surrealista*, publicación que Lazo pudo probablemente conocer a través del pintor Alfonso Michel que se encontraba en París desde 1924, mexicano también marcado por el trabajo de Giorgio de Chirico y con quien Lazo compartió estudio probablemente hacia agosto de 1925 o quizá, Lazo conoció el órgano de difusión del movimiento surrealista a través de Max Jacob, quien lo presentó a su vez con Jean Cocteau, quien como se mencionó, relacionaba la obra de Giorgio de Chirico con la pintura que el mismo francés denominó, *retorno al orden*.

Por su estancia en la *Ciudad Luz*, al igual que Antonieta Rivas Mercado, Agustín Lazo además estuvo al tanto de las obras del teatro de vanguardia, por lo que es probable que ambos las enviaran para ser traducidas y montadas en México por el grupo de *Ulises* y luego para la revista *Contemporáneos*.⁶³⁹ No obstante, con excepción de la carta a Carlos Chávez, no quedan mayores referencias del tránsito de Lazo por Europa, especialmente la correspondencia mantenida con su gran amigo y principal crítico Xavier Villaurrutia, en tanto que el pintor pidió que se incineraran las cartas a su muerte.⁶⁴⁰ Por tanto, la fuente más importante para indagar el efecto de la pintura europea en Lazo, son las publicaciones en medios, escritas por Villaurrutia.

Estos creadores se conocieron en 1919, mientras Lazo se encontraba terminando sus estudios de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes y Villaurrutia varios años menor, cursando el tercer año de la Escuela Nacional Preparatoria.⁶⁴¹ Al regreso de Lazo de Europa, Villaurrutia escribió para *El Universal Ilustrado* en septiembre de 1925 acerca de “Los nuevos pintores”, que es el primer artículo en que refiere a su amigo, al cual etiquetó como el teorizante frente a Tamayo al que señaló como el sensual. De ambos destacó su ruptura con la pintura narrativa y con las ideologías políticas.

En ese momento Villaurrutia emparentó la obra de Lazo con las formas de Picasso y de Léger, aunque las atmósferas de las escenas de Lazo en esos años están marcadas por la soledad y la melancolía como en la Pintura Metafísica. De especial interés “es una obra que se ha perdido y que aparece

⁶³⁹ Sergio Téllez-Pon, “Más Ulises que Contemporáneos”, *Los Contemporáneos y su tiempo*, p. 164.

⁶⁴⁰ Rafael Vargas, “El surrealismo y los Contemporáneos”, *Los Contemporáneos y su tiempo*, p. 391.

⁶⁴¹ James Oles, “Agustín Lazo: Las cenizas quedan”, p. 19.

reproducida en *Revista de Revistas*”,⁶⁴² *Mujer con tapete*, que fue calificado como un laberinto de tendencias opuestas⁶⁴³, ya que a pesar de que el alfombrado floreado es tan plano como *La habitación roja* (1908) de Matisse, la figura solitaria con un fondo de arquitectura sin detalles y una puerta que se abre en perspectiva oblicua hacia un oscuro y misterioso espacio, hace recordar las habitaciones enigmáticas de la metafísica o de las del postexpresionismo alemán.



Agustín Lazo, *Mujer con tapete*, 1926.
Paradero desconocido.



Agustín Lazo, *Autorretrato*, 1926,
óleo sobre lienzo. Paradero desconocido.

También en 1926, Agustín Lazo se autorretrató, por única ocasión, con su clásico pelo engominado y una bata que describe su posición social; imagen en la que por sobre todo destaca su estado emocional: al aparecer sentado en la soledad de su hogar, al pie de una escalera de caracol con la cabeza declinada y la mirada introspectiva, parece manifestarse como una figura melancólica, “una melancolía victoriana dulce y silenciosa”,⁶⁴⁴ que en palabras de Virginia Stewart, remite al origen aristocrático del pintor y que encuentra eco en otros retratos del arte internacional de los años 20 en que también sobresale el estado de introspección de los representados, como el autorretrato de Giorgio de Chirico de 1911 y otras creaciones de artistas del Novecento y el Realismo Mágico –con los que Lazo comparte la señalada amplia volumetría- como Felice Casorati, Achille Funi o Sironi.

También es de destacar en el autorretrato de Lazo, que aparece el suelo de damero recuperado por artistas como de Chirico o Mense, cual actualización de las superficies que marcaban la perspectiva

⁶⁴² *Ibid.*, p. 33.

⁶⁴³ *Revistas de Revistas*, 17 de octubre de 1926.

⁶⁴⁴ Virginia Stewart en Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de Caballería*, p. 73.

en los cuadros renacentistas, pero en este caso da cuenta de una perspectiva alzada en el piso, como también ocupara de Chirico, aunque más planimétrica como en la obra de Matisse, lo cual rompe con el intento de una realidad del todo fidedigna.

En octubre del mismo 1926, para el primer número de *Forma*, nuevamente Villaurrutia comparó las pinturas de Lazo con las de Tamayo, “implicando que la obra del primero era menos tosca, rígida y sistemática que la del segundo; queriendo decir que Tamayo había dado un giro que lo aproximaba al estilo y los temas proletarios”.⁶⁴⁵ A diferencia de Julio Castellanos y Rufino Tamayo, que aunque relacionados también con la figuración de Giorgio de Chirico y Pablo Picasso, mantuvieron sus imágenes ligadas al ambiente mexicano, en su caso Lazo poco a poco comenzó a postular una obra sin referencias locales o sociales, pintada en esperanto, según Villaurrutia,⁶⁴⁶ que bien cabe para señalar a Lazo como representante de una poética privada, que motivó que su trabajo fuera admirado por los Contemporáneos, quienes lo convirtieron en el “icono de algo que podríamos llamar ‘antimuralismo’.”⁶⁴⁷

Sin lección, sin historia, sin moral, estos cuadros de Agustín Lazo son el mejor ejemplo de una pintura desinteresada que conoce sus límites [...] sin excesos románticos, pero, al mismo tiempo, sin miserias ascéticas⁶⁴⁸

Esa ambigüedad de la obra de Lazo, no obstante, provocó que se volviera en el blanco perfecto de la crítica nacionalista que condenaba su trabajo como burgués, extranjerizante y afeminado, por lo que comenzó a ser atacado junto con Villaurrutia, desde los primeros números de la revista del grupo político-cultural ¡30-30!

⁶⁴⁵ James Oles, “Agustín Lazo: Las cenizas quedan”, p. 37. Realmente no es posible de hablar de temas proletarios en el caso de Tamayo, sin embargo por la época realizó una serie de xilografías que en realidad remitían a personajes campesinos, pero que por su factura se muestran cercanas al del realismo de reivindicación social practicado por los muralistas, de ahí quizá el que Oles las calificara como de temas proletarios.

⁶⁴⁶ Xavier Villaurrutia, “Fichas sin sobre para Lazo”, *Contemporáneos*, #2, julio 1928, p. 119.

⁶⁴⁷ James Oles, “Agustín Lazo: Las cenizas quedan”, p. 43.

⁶⁴⁸ Xavier Villaurrutia, “Agustín Lazo”, *Forma* #1, octubre 1926, p. 2.

Villaurrutia ha encontrado un lazo que le ahorca el sentido común.
Lo mejor sería que este ilustre “coneseur” se ahorcara con el lazo en el común⁶⁴⁹

Además de los ataques homofóbicos –que el grupo de *Contemporáneos* venía sufriendo desde 1924 en que comenzó una polémica sobre la virilidad de la literatura mexicana- el desagrado por las obras de Lazo provenía de que evitaban los significados fijos y fáciles de descifrar, por lo que al presentarse su primera exposición individual en 1927, Jorge Cuesta desde *Ulises*, admiró su calidad pictórica ajena a cualquier indicio de documentación de la realidad, lo que lo llevó a definirla como “una pintura sin imágenes: sus masas inalterables, las figuras quietas, los contornos indeformables”⁶⁵⁰ que van más allá de un registro mimético, en tanto que en muchas de sus pinturas no sólo está ausente el carácter mexicano, sino incluso los tiempos modernos que vivía, pues a sus mujeres las representaba con vestidos anticuados y los muebles aparecen tapizados cual una época remota.⁶⁵¹

En su segunda estancia europea, a partir de mayo de 1927, Agustín Lazo se embarcó con rumbo a Francia, donde formó parte de un grupo de intelectuales latinoamericanos junto a Carlos Mérida, Germán Cueto, Miguel Covarrubias, el poeta Carlos Pellicer, así como el cónsul mexicano Enrique Freyman; además en París, Lazo también se hizo amigo de literatos cercanos al movimiento surrealista como Luis Cardoza y Aragón, Robert Desnos y César Moro; con el último se reencontró una década después en México en el contexto de la Exposición Surrealista y juntos tradujeron algunos textos de Giorgio de Chirico para la revista *El hijo prodigo* en 1945.

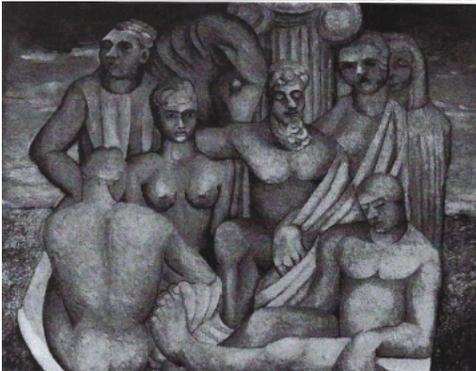
En una fotografía de 1927 en su estudio en París, es posible observar los trabajos que Lazo realizaba por entonces y que ahora más claramente, nos remiten a una iconografía relacionada con la pintura de Giorgio de Chirico, así como a la volumetría que ocupaba por entonces tanto el italiano, como también Fernand Léger. Detrás de Lazo, a su lado izquierdo aparece la obra *Tumba* por cuya tema y figura yacente en el primer plano, ha sido calificada por James Oles como una revisita a la iconografía cristiana del descendimiento de la cruz, mas el ambiente clásico –columna y togas- así como la volumetría y el estilo de figuración casi caricaturesco, nos remite a los trabajos que de Chirico

⁶⁴⁹ ¿Martí Casanovas?, “Dichos y palabras incongruentes de tres pintores”, *¡30-30!*, #2, agosto de 1928, p. 97.

⁶⁵⁰ Jorge Cuesta en “La pintura de Agustín Lazo” reproducido en *Los Contemporáneos y su tiempo*, p. 278.

⁶⁵¹ James Oles, “Agustín Lazo: Las cenizas quedan”, p. 18.

comenzó a realizar a partir de 1925 en París particularmente su serie de gladiadores. En la fotografía se observa otro cuadro con un extraño sentido alegórico, que representa a una escultura clásica, pero también con la figuración tosca de *Tumba*, junto a una caja que indica frágil y que bien podría implicar el embalaje de la obra, mas no hay mayor indicio sobre la relación entre estos objetos pertenecientes a diferentes épocas, como sucede en trabajos de la Pintura Metafísica.



Giorgio de Chirico, *Gladiadores*, 1928-29, óleo sobre lienzo. Museo del Novecento, Milán.

Lazo en su estudio de Paris, ca. 1927. Colección Blaisten y Agustín Lazo, Tumba, ca. 1926-1928, óleo sobre lienzo, 73x92 cm. Paradero desconocido.

Lazo permaneció en Europa hasta 1931, aunque desde agosto de 1927 le relató a Carlos Chávez sobre su nuevo tránsito por el Viejo Continente y su convicción de a su regreso hacer un nuevo arte en México, que en mucho se asemeja al anterior llamado de Siqueiros a los artistas latinoamericanos de universalizarse, en aquel manifiesto desde Barcelona también antes de volver a su tierra natal, aunque en su escrito Lazo aclaró la nula relación con el arte proselitista del Muralismo:

pasados estos años de experiencia y estudio extranjeros, volvamos con un espíritu universal a hacer de México algo interesante artísticamente, fuera de toda política [...] Yo sin prejuicios de nacionalismo con que vine la otra vez, trato de asimilar de aquí lo muchísimo bueno que aún queda⁶⁵²

⁶⁵² Agustín Lazo a Carlos Chávez, carta del 11 de agosto de 1927, *Epistolario*, p. 80.

En la misma misiva, Lazo manifestó su admiración por creadores de diversas artes -entre ellos los principales representantes de la metafísica italiana- y de ahí la importancia de mantener los vínculos con el quehacer cultural del otro lado del Atlántico:

en música no olvidaré nunca las grandes emociones de Satie y Stravinsky, en pintura Braque, Picasso, Derain, Matisse, Paresce, Chirico, Peguin, Carrà, etc., luego la parte que más detenidamente he observado, el teatro, aparte de las nuevas realizaciones de Diaghilev, el *Atelier* dirigido por Dullin [...] Tenemos allá terreno virgen que explorar y creo en los consejos y experiencia de gentes que han hecho obra anterior a nosotros y con todos los matices americanos que se quiera pero en el fondo seremos occidentales.⁶⁵³

En 1928, Lazo fue entrevistado en París por un corresponsal del *Universal Ilustrado*, Febronio Ortega, a quien le ofreció sus declaraciones sobre el ambiente artístico centradas en los postulados del Surrealismo, como el movimiento capaz de reintegrar a la pintura “SU SENTIDO, llenándola de emoción, de vida, de misterio”,⁶⁵⁴ de ahí su clara admiración por Giorgio de Chirico por encima de los demás artistas plásticos del grupo, por ser capaz de revelar algo intangible, enigmático, más allá de los ejercicios puramente pictóricos.

Durante su estancia en Europa, Villaurrutia ya desde la revista *Contemporáneos*, en el segundo número de julio de 1928, como se señaló, escribió las notas sobre el trabajo de Lazo que refieren a los rompecabezas visuales que comenzaba armar el pintor con materiales inconexos, vinculados primordialmente a los enigmas de la estética propuesta por de Chirico, pero con la diferencia de que el mexicano si liga su trabajo con el mundo onírico:

El pintor tiene sus útiles predilectos [...] sale a la calle y anota una frase trunca, un equívoco, un juego [...] y luego en su taller, con ayuda de todo estos, inventa un

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁵⁴ Febronio Ortega, “Lazo y sus opiniones sobre la pintura moderna”, *El Universal Ilustrado*, 6 de diciembre de 1928.

cuadro [...] un milagro. Un buen pintor lo ejecuta [...] Lazo hace entrar en una tela la alcoba de un sueño [...] La pintura de Lazo es tan clara como dos y dos son tres.⁶⁵⁵

Para el siguiente número de *Contemporáneos* se publicó un fragmento del texto de Jean Cocteau, *El misterio laico* relativo a de Chirico; los enunciados elegidos señalan el efecto de revelación que el pintor quería imponer a su obra (“El público adivina una realidad tras la irrealidad aparente de Chirico”⁶⁵⁶), así como el carácter enigmático por la yuxtaposición de elementos dispares (“En una tela de Chirico los objetos no se han dado cita [...] los marcos, las arcadas, las sombras, las estatuas ecuestres, las legumbres todo es sospechoso”⁶⁵⁷).

La traducción carece de autor, por lo que se ha llegado a adjudicar a Villaurrutia, aunque el mismo Lazo también habría podido hacerla; lo que sí es más probable de afirmar, como ha sugerido Oles, es que las reproducciones de las obras de Giorgio de Chirico que acompañan al texto de Cocteau y que correspondían a trabajos elaborados a partir de 1925, hayan sido enviadas por Lazo; por tanto habría que considerarlo como el introductor a nivel visual de Giorgio de Chirico en México, especialmente de sus pinturas postmetafísicas, aquellas rechazadas por los surrealistas. Tras su difusión, de Chirico terminaría por ser el artista que mayor impacto tendría entre el círculo de los pintores de los Contemporáneos, pero con la característica de que no sólo recuperarían su obra signada al periodo metafísico, sino la también mencionada obra desestimada, aquellos de aires mediterráneos antiguos.

Para 1932, ya de regreso en México, Lazo presentó su segunda exposición individual; en esta época hay un cambio en su obra, particularmente la reducción en el tamaño de sus personajes, además de que el misterio se acrecentó en sus escenas y otorgó una nueva importancia al espacio de representación, lo que denota que ahora eran dos artistas ligados al Surrealismo con los que dialoga principalmente; por una parte se interesó en el estilo de los *collages* de Max Ernst y prosiguió su asimilación de la obra de Giorgio de Chirico desde la lectura surrealista, que veía en los óleos del

⁶⁵⁵ Xavier Villaurrutia, “Fichas sin sobre para Lazo”, *Contemporáneos*, #2, julio 1928, pp. 117-121.

⁶⁵⁶ Jean Cocteau, “Fragmentos sobre Chirico”, *Contemporáneos* #3, agosto 1928, p. 261.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 262.

italiano, la capacidad de hacer tangibles los extraños mundos del sueño. Desde esa misma perspectiva onírica habría de describir Villaurrutia las obras de su amigo Agustín Lazo:

Nunca las ventanas de un cuadro mexicano se habían abierto a realidades tan imprevistas e inesperadas, unidas entre sí por la coherencia sensible que liga el sueño de hoy con el de mañana⁶⁵⁸

Durante este periodo Lazo estuvo elaborando una serie de acuarelas que presentan “episodios indeterminados o absurdos”⁶⁵⁹ que por su falta de sentido se ligan al Surrealismo, pero especialmente a de Chirico. Como señala Oles, son obras que remiten a una angustiante intensidad psicológica por los temas que tratan como el miedo, el escape o la muerte.⁶⁶⁰ Estas acuarelas fueron presentadas en la exposición de Lazo acaecida en 1932 en la avenida Madero y descritas por Villaurrutia como

Escenas de aventura, de misterio o de crimen que vivimos en el sueño [...] en la mas inesperada intriga y ser coactores y cómplices de un acto prohibido por la realidad y castigado por la razón [...] un rompecabezas insoluble [...] entrar en este mundo particular que Agustín Lazo ha captado en las redes de sus cuadros [...] el lenguaje silencioso de la pintura es capaz de detener lo inasible y de hacer ver lo indescriptible [...] algo que no está basado en el sentido común ni en la utilidad inmediata [...] realidades inesperadas, imprevistas [...] los más poéticos conflictos y los más complejos enigmas de vidas, espacios y tiempos⁶⁶¹

En una de esas acuarelas *Las doce menos cuatro*, en primer plano aparece de espaldas un joven trajeado con un pequeño envoltorio rumbo a un largo pasillo que se abre en perspectiva ascendente y fugada, como en la pintura metafísica, particularmente por la larga y austera barda a la derecha, que

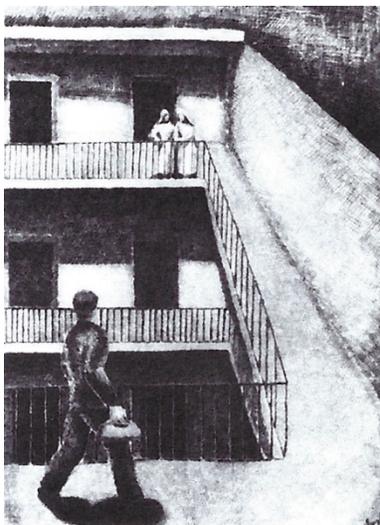
⁶⁵⁸ Xavier Villaurrutia, “Agustín Lazo”, *Boletín Mensual Carta Blanca. Galería de Pintores Modernos Mexicanos*, #4, junio de 1934.

⁶⁵⁹ Renato González Mello, Seminario de Pintura Mexicana, 26 de mayo de 2017.

⁶⁶⁰ James Oles, “Agustín Lazo: Las cenizas quedan”, *Agustín Lazo*, p. 57.

⁶⁶¹ Xavier Villaurrutia, catálogo *Exposición Lazo*, 1932. Archivo Lazo. Colección Andrés Blaisten.

también rememora a la arquitectura sin decoraciones de Giorgio de Chirico. Al fondo apoyadas en un barandal, se encuentran dos extrañas mujeres de vestidos largos y con un velo en la cabeza, cuyas facciones no es posible distinguir, presentándose así tan misteriosas como la serie de recamaras oscuras detrás de ellas. Como señala James Oles, el lugar puede referir a los cuartos de vecindad, como el que ocuparon Lazo y Villaurrutia en la calle de Donceles, que eran alquilados por estudiantes, y que escritores como Salvador Novo y Elías Nandino relataron que se prestaban como espacios para mantener encuentros entre jóvenes homosexuales y así ocultar su identidad.⁶⁶²



Agustín Lazo, *Las doce menos cuatro*, ca. 1930-32, tinta y acuarela sobre papel. Paradero desconocido.

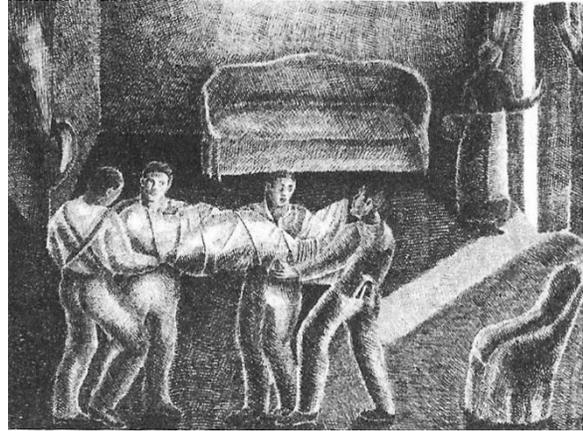
La simplicidad de la arquitectura de estas acuarelas, también refiere al papel de Lazo como escenógrafo, profesión que perfeccionó “bajo la dirección de Charles Dullin en el Théâtre de l’Atelier en Montmartre”,⁶⁶³ el cual destacó por la simplicidad que manejaba en el escenario. Buena parte del espacio sintético de las acuarelas de Lazo remite a cuartos con enigmáticas salidas a los lados, poblados por personajes anónimos en actitudes extrañas, pero verosímiles como en *Exhumación*, en donde cuatro hombres cargan un cuerpo envuelto por una sábana e insólitamente amarrado con una cuerda, mientras cercana a la puerta una misteriosa mujer con una cesta, mira hacia afuera como si quisiera prevenir la llegada de alguien inesperado. El extrañamiento del ambiente se acentúa por la ausencia de objetos que remitan a un espacio concreto, sólo se percibe como una sala abandonada con la única presencia de dos sillones.

⁶⁶² James Oles, “Agustín Lazo: Las cenizas quedan”, *Agustín Lazo*, p. 21.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 56.



Agustín Lazo, *Exhumación*, 1930-32, tinta y acuarela sobre papel. Paradero desconocido.



Agustín Lazo, *Entrada al misterio*, 1930-32, gouache y tinta sobre papel, 27.6x37.4 cm. Colección Carlos Monsiváis.

Al desarrollarse la acción en recamaras casi vacías, se vuelven en metáforas de espacios cerrados que no muestran evidente relación con el mundo moderno, especialmente la ausencia de electricidad; los únicos indicios los ofrece la vestimenta de los personajes como los dos hombres con traje azul y sombreros fedora gris en *Entrada al misterio*, en donde justamente no se entiende el por qué se encuentran en un deshabitado y oscuro cuarto, pero sobre todo, porque parece que la salida les causa mayor asombro que lo tétrico del lugar. La poética de distanciamiento y misterio de Giorgio de Chirico es llevada por Lazo a enigmáticas escenas de la vida burguesa.



Agustín Lazo, *El hijo pródigo*, ca. 1930-32, gouache y tinta sobre papel, 27.5x37.3 cm. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

En estas habitaciones, los personajes de Lazo aparecen callados como si el diálogo hubiera sido suspendido, ejemplo de ello la aparición de un caballo blanco en el *Hijo prodigo*, el cual no irrumpe

la quietud de la familia, sino que pareciera ser sólo la visión del joven que dibuja sobre un papel extendido en una mesa, tal como de Chirico describía la capacidad de ciertas personas para la revelación de aspectos misteriosos que escapan a la inocencia de los hombres comunes, como en este caso, el hecho de que sólo el infante percibe al corcel que atraviesa el cuarto, mientras se encuentra “rodeado de sus familiares que tienen ojos y no ven”,⁶⁶⁴ dando la espalda a la aparición.



Agustín Lazo, *El examen*, 1932, gouache y tinta sobre papel, 24.4x35.2 cm. MALBA.

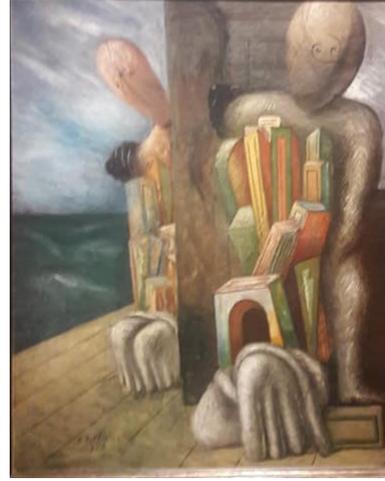
Otra imagen interesante por su vínculo con de Chirico es *El examen*, en la que un grupo de varones con traje, admiran a una mujer de aspecto escultórico que, aunque nos da la espalda parece estar viva, mirando a sus interlocutores. La posición recostada en el sillón sin duda alude a la serie de las esculturas de Ariadnas dormida en medio de plaza italianas que elaboró de Chirico y que fueron tan admiradas por los surrealistas.

Otro interior, el *Retrato del Arquitecto*, en que el profesionalista acomodado en un sillón antiguo juega con unas maquetas, pero que al ser las representaciones de un edificio, un caballo y una mano, nos remiten a elementos precisos dentro de los cuadros de Giorgio de Chirico como en *Los arqueólogos*, que son maniqués sentados cuyos cuerpos se forman justamente a partir de ruinas miniaturizadas como las que el arquitecto mueve entre sus brazos. Son como pequeñas proyecciones de la cultura occidental que conocen y que gracias a su oficio perviven.

⁶⁶⁴ Xavier Villaurrutia, catálogo *Exposición Lazo*, p. 1.



Agustín Lazo, *Retrato del arquitecto*, ca. 1930-32, gouache y tinta sobre papel, 36.5x27 cm. Colección particular.



Giorgio de Chirico, *La confusión del taumaturgo*, 1926, óleo sobre lienzo, Colección de Arte ABANCA.

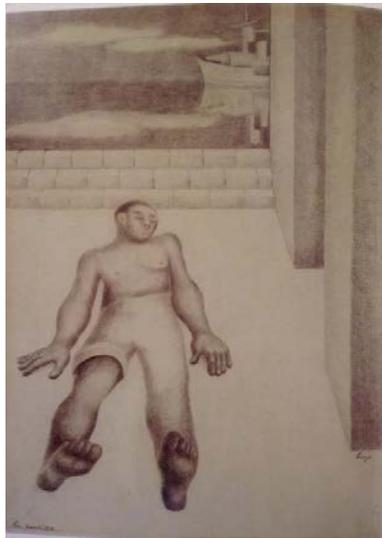
Tampoco las imágenes de lugares abiertos dan gran indicio de espacios específicos o de una identidad nacional en la obra de Lazo, por ejemplo la serie de acuarelas sobre fusilamientos sólo dejan entrever una arquitectura simplista que recuerda tanto a los murales de Orozco del segundo piso del Colegio de San Ildefonso, como a los espacios sintéticos de Carrà o de Chirico; en algunas excepciones como *La vispera* que frente al Banco de México, aparece una mujer enrebozada, la imagen más que por el carácter local, impacta por el ambiente enigmático en el que parece estar sucediendo, durante la noche, un robo, al cual la señora le da espaldas, se oculta de él y nos deja como únicos testigos, aunque tampoco nos queda claro, si tan sólo la imagen remite a dos hombres que “podrían estar llenando o vaciando costales de dinero [...] junto a un camión estacionado”⁶⁶⁵ frente a la institución bancaria.



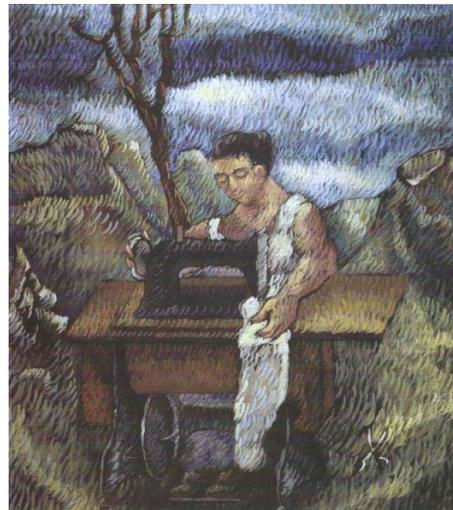
Agustín Lazo, *La vispera*, 1932, gouache y tinta sobre papel, 24.6x33 cm. Colección Gelman.

⁶⁶⁵ James Oles, “Agustín Lazo: Las cenizas quedan”, *Agustín Lazo*, p. 104.

En otro tipo de obras como el dibujo *La partida* (1930), el contacto con la gramática de Giorgio de Chirico es más que clara: la arquitectura sobria que encierra la escena, la barda de ladrillos y al fondo la presencia del barco, como en *Enigma de un atardecer otoñal* (1910) del italiano, con la distinción de que en la obra de Lazo, el tamaño de los objetos es mayor a los trabajados por Chirico; en cuanto al proceso de asimilación, la presencia del personaje recostado que por su tez remite a un indígena, pero que por su pose, en medio de la escena vacía, recuerda una vez más a la escultura de Ariadna. Otros cuadros que se asemejan a la producción de Giorgio de Chirico, mas no de su época metafísica, es por ejemplo *Mujer cosiendo dentro de un valle* que recuerda –hasta en el título- a pinturas como *Muebles en el valle*, que muestran la extrañeza de colocar objetos propios de una urbe, de un interior en medio de la naturaleza solitaria.



Agustín Lazo, *La partida*, 1930, lápiz sobre papel, 32.8x23.8 cm. Galería López Quiroga.



Agustín Lazo, *Mujer cosiendo en un valle*, 1935, óleo sobre lienzo, 41x25 cm. Colección Solis.

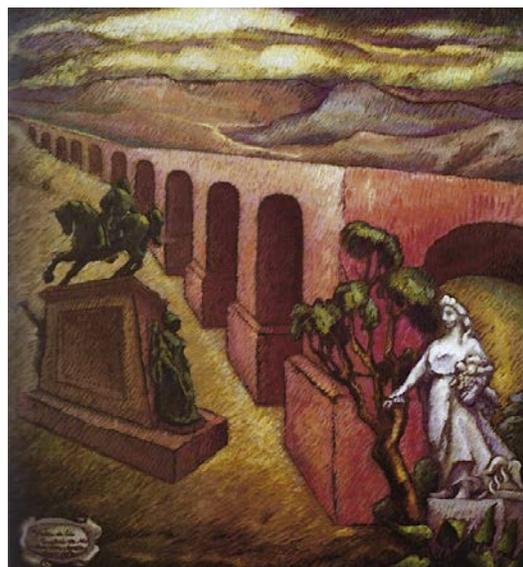
Lazo además comenzó a realizar una serie de paisajes que se extienden hacia el infinito gracias a la perspectiva acentuada que de Chirico usaba en su serie de *plazas italianas*. En 1935, Lazo pintó *Los remedios* en donde se despliega un terreno rosado, amorfo, como una especie de nubes que se extienden hasta el fondo, lo que lo vuelve un escenario totalmente irreal, pero que “adquiere solidez gracias a la presencia de la arquitectura”,⁶⁶⁶ justo el acueducto de los Remedios, construido en Naucalpan en el siglo XVIII, pero que en este lienzo se extiende profusamente como los edificios de sensación infinita, poblados de arcos en las pinturas de Giorgio de Chirico; en primer plano cruza el

⁶⁶⁶ Giorgio de Chirico, “Reflexiones sobre la pintura antigua”, *Il Convegno*, #4 y 5, 1921, reproducido en Giorgio de Chirico, *Sobre el arte metafísico*.

espacio un enigmático caballo azul oscuro⁶⁶⁷ que aumenta la irrealidad de la imagen y que para Oles, se encuentra emparentado con las esculturas de Oliverio Martínez y con los equinos a las orillas del mar que comenzó a pintar de Chirico hacia 1925, tal como el *Cavalli sulla spiaggia*,⁶⁶⁸ que fue reproducido en el mencionado tercer número de *Contemporáneos*.



Agustín Lazo, *Los remedios*, ca. 1935, óleo sobre lienzo, 55x65 cm. Colección FEMSA.



Agustín Lazo, *Vista de la ciudad de Morelia*, 1937, óleo sobre lienzo, 69.8x65.4 cm. Philadelphia Museum of Art.

La misma perspectiva fugada a través de un acueducto con arcos, se percibe también en *Vista de la ciudad de Morelia*, en donde además aparecen una serie de estatuas que “sacan de quicio, alteran la realidad”⁶⁶⁹ por estar emplazadas en un territorio desolado y árido a un costado del acueducto – con la única presencia viva de un arbusto. Como en las obras de Giorgio de Chirico, Lazo parte de una escena real que presenta desde otra visión, se trata del monumento ecuestre de Morelos al centro de la capital michoacana, que además del héroe del sitio de Cuautla, en el basamento aparecen las esculturas de bronce que representan a la patria y a la libertad, pero que en la pintura de Lazo se muestran aisladas del bullicio de la ciudad y pintadas con gran síntesis y una pincelada casi puntillista que dotan de un halo fantástico y enrarecido a la escena.

⁶⁶⁷ MacKinley Helm explica la recurrencia de caballos en la obra de Agustín Lazo por un recuerdo de su infancia: “Su abuelo dirigía una cuadra de caballos de pura sangre” en MacKinley Helm, *Modern mexican painters*, reproducido por Olivier Debroise, *Figuras en el trópico*, p. 134.

⁶⁶⁸ James Oles, “Agustín Lazo: Las cenizas quedan”, p. 105.

⁶⁶⁹ Olivier Debroise, *Figuras en el trópico*, p. 137.

En marzo de 1938, Lazo publicó una “Reseña sobre las actividades sobrerrealistas”, que como se ha sugerido podía tener como función preparar el terreno para la llegada de Breton en abril del mismo año a México.⁶⁷⁰ Para definir los mecanismos artísticos de la poética surrealista, Lazo se remitió a palabras de Reverdy, que parecen referir al método de yuxtaposición de signos empleado en literatura por Lautréamont y en pintura por de Chirico; la cita remite a la creencia de Breton en una realidad superior, a partir de ciertas formas de asociación inesperadas producto de estados como el sueño, la locura, lo absurdo, lo incoherente, los lapsus o lo hiperbólico.

La imagen es una pura creación del espíritu, no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades, más o menos distantes. Mientras más lejanas y justas sean las relaciones entre las realidades aproximadas más fuerte será la imagen, mayor su potencia emotiva y mayor su fuerza poética.⁶⁷¹

Tras repasar los mecanismos literarios del Surrealismo, en especial la escritura automática iniciada por Breton, Lazo señaló que ésta genera imágenes inusitadas que emparentan a la representación plástica con el pensamiento poético, en su poder mágico de generar una nueva figuración que para los surrealistas, a pesar de los antecedentes como Goya y sus *Caprichos*, encontraron en Picasso y de Chirico a sus más importantes representantes modernos, especialmente el italiano, al cual Lazo consideró que, por su factura realista en el que sin embargo, los sentidos de las imágenes escapan, pasó a formar parte del sobrerrealismo:

Chirico llega con una técnica enteramente tradicional heredada por su ascendencia italiana [pero] nueva totalmente en su composición interna [...] Picasso, Max Jacob y Guillaume Apollinaire son los primeros en notar ese orden dentro del caos que parece no tener cuenta de la armonía, del equilibrio y de las proporciones, en las primeras obras de Chirico. Son los primeros en [...] apreciar el elemento "fuga" en sus composiciones: fuga de ideas, fuga de imágenes, fuga de trenes que es imposible alcanzar.⁶⁷²

⁶⁷⁰ Rafael Vargas, “El surrealismo y los Contemporáneos”, p. 394.

⁶⁷¹ Agustín Lazo, “Reseña sobre las actividades sobrerrealistas”, *Cuadernos de arte* #2, 1938, p. 2.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 6.

Aunque la publicación refiere a todos los integrantes del contingente surrealista es indudable el espacio y estima que le otorgó Agustín Lazo a la figura de Giorgio de Chirico, al colocarlo como el parteaguas de un nuevo estilo que los pintores subsecuentes del movimiento surrealista emularon y apropiaron, tal como ya se detalló.

El sistema implantado por Chirico, dotar al mundo imaginado de un aspecto sólidamente realista, que le dé validez externa ante la mirada menos experta en asuntos pictóricos, es seguido de cerca por Max Ernst y René Magritte principalmente.⁶⁷³

Además de Chirico es el artista del que Lazo reprodujo más obras en este artículo, concretamente tres (*El vaticinador*, *La conquista del filósofo* y *Misterio y melancolía de una calle*), a lo que se suma que para explicar la obra de Giorgio de Chirico, tradujo fragmentos de textos del propio pintor italiano, pero no los publicados entre 1919 y 1921 en *Valori Plastici*, sino parte de sus manuscritos juveniles de 1913, la mayor parte poéticos y que estaban justo en posesión de los surrealistas; la citada elegida parece vincular sin equivocación la obra de Giorgio de Chirico con el mundo onírico.

Para que una obra de arte sea verdaderamente inmortal, es preciso que salga totalmente de los límites humanos: el sentido común y la lógica estarán ausentes. Así se acercará al sueño y a la mentalidad infantil⁶⁷⁴

Cabe recordar que en el momento de mayor cercanía del grupo surrealista con de Chirico,⁶⁷⁵ éste publicó en 1924 para el primer número de *La Révolution Surréaliste* el texto titulado *Sueño*,⁶⁷⁶ relativo a un encuentro onírico con su padre, además de que como señala James Thrall Soby, el artista italiano

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁷⁴ Giorgio de Chirico, "VIII", Manuscritos Éluard-Picasso en María Teresa Méndez, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*.

⁶⁷⁵ Entre 1920 y 1924.

⁶⁷⁶ Es interesante el título del texto por sus obvias relaciones con el grupo bretoniano, porque además, la literatura que creó de Giorgio de Chirico fue bien aceptada por los surrealistas, a diferencia del rechazo a su pintura, no obstante, de Chirico a pesar de referir en otros artículos al sueño, lo distancia de su arte metafísico.

aceptó a petición de Breton cambiar el nombre de algunos cuadros para acercarlos al fenómeno de duermevela, aunque en realidad, como se trató en el primer capítulo, tanto de Chirico como su hermano Alberto Savinio, dejaron por escrito que su obra estaba relacionada con momentos de clarividencia durante la vigilia, que no debían ser confundidos con sueños.

A pesar de las diferencias con los surrealistas, los escenarios enigmáticos de Giorgio de Chirico, como hemos visto, fueron una importante fuente de inspiración para pintores como Ernst, Dalí y Magritte, pero además las obras de Giorgio de Chirico también suministraron de un método de yuxtaposición de objetos sin aparente relación, a artistas cercanos a los surrealistas, que sin embargo, la historiografía no suele enlazar con el movimiento parisino por su efímero paso y por las derivas que adquirió su obra.

En este caso sin intentar relacionar sus obras, me parece oportuno contrastar el trabajo de Lazo con el de otro artista latinoamericano, el argentino Antonio Berni, quien entre 1925 y 1931 también estuvo “enlazado” con el Surrealismo y realizó una particular lectura de Giorgio de Chirico. Las obras de ambos dan prueba de dos tipos de la figuración de la posguerra, surgidos de la apropiación del trabajo de Giorgio de Chirico: la distinción entre la obra estetizante y la de corte político, pero ambas enfundadas en una figuración de atmósferas enigmáticas, tal como señaló Franz Roh en el tipo de realismo que surgió posterior a la Pintura Metafísica.

En el caso del hasta ahora mencionado Agustín Lazo, es entre los artistas mexicanos de la pintura de la posrevolución el que se aleja más de las exploraciones del nacionalismo, acusado de mantenerse cercano a las corrientes del arte moderno europeo.⁶⁷⁷ Para mediados de los años 30, continuaba en México el debate sobre la virilidad en el arte local. En el único número de la revista *Choque*, organizado por un grupo de jóvenes muralistas conocidos como la *Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas*, se publicó el polémico artículo de Diego Rivera, “Arte puro, puros maricones” en el que descalificaba la obra de quienes no se asumían como trabajadores de las artes plásticas en favor de los intereses de las clases oprimidas, sino que en palabras de Rivera eran aquellos lacayos de la

⁶⁷⁷ Este tipo de crítica a la postre también determinó la escasa fortuna del trabajo de Lazo. Tras su última exposición individual en 1932, hasta el año de su muerte en 1971, no se volvió a presentar una muestra suya.

burguesía, creadores de obras débiles y feas, que no pueden ser consideradas como arte puro, ni con intensiones metafísicas.

Los llamados artistas puros no son sino la peor especie de explotadores del vicio, “chulos de la burguesía”, que viven de la degeneración de la clase rica y de la miseria y de la subnutrición de la clase oprimida, suministrándoles productos embriagantes y anestésicos.

Por eso el arte puro, arte abstracto, es el niño mimado de la burguesía capitalista en el poder, por eso aquí en México hay ya un grupo incipiente de pseudo plásticos y escritores burguesillos que, diciéndose poetas puros no son en realidad, sino puros maricones.⁶⁷⁸

Las críticas de Rivera estaban dirigidas concretamente al grupo de los Contemporáneos, como también lo constata la señalada caricatura que acompaña el texto, ejecutada por Guerrero Galván en que presenta a Lazo como un burgués en contraste de Rivera con la indumentaria de un obrero. Mientras Diego lee a Marx y pinta la vida moderna de las fábricas, Lazo se refugia en unos diálogos sobre la homosexualidad escritos por Gide, *Corydon*, además de que el mexicano aparece pintando caballos, una columna y maniqués a lo de Chirico, una obra ajena a cualquier compromiso político, pues al hacer referencia de la distancia de Lazo del Muralismo, por ejemplo, Cardoza y Aragón señalaba que Agustín Lazo frente a “la monótona avalancha de oratoria tiene la pequeñez de un vuelo de pájaro. No es exuberante, declamatorio, torrencial. Es castizo, pulcro y sereno. Arde fríamente como una columna”⁶⁷⁹ (¿tal como la de Giorgio de Chirico?).

Parece un tanto absurdo que Guerrero Galván fuera el artífice de tal broma, en tanto su camino artístico. Al realizar esta burla recién llegaba de Guadalajara a la Ciudad de México, intentando incorporarse al movimiento muralista, no obstante, su trabajo poco a poco, como veremos al final de este trabajo, se alejó de las consignas políticas hacia una figuración donde el tono fantástico y

⁶⁷⁸ Diego Rivera, “Arte puro, puros maricones”, *Choque, órgano de la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas*, #1, 27 de marzo de 1934.

⁶⁷⁹ Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, (México: UNAM, Landucci, 2003), p. 34.

enigmático, cual Lazo, cual de Chirico, terminó por dominar sus escenas. Situación similar sucede con Antonio Ruiz, que a pesar de ser asiduo a los Contemporáneos realizó una imagen caricaturesca de ellos, tomados entre brazos y desfilando carnavalescamente, además de asociarlos al histórico baile homosexual de “los 41”, que culminó en una redada a inicios del siglo XX. El trabajo de *El Corzo* sin duda se encuentra cercano a la crítica social como la de los muralistas, pero su tono irónico lo conduce hacia imágenes donde no priva lo fantástico para afirmar la denuncia, donde el enigma y la sobrerrealidad pueden ser elementos políticos, tal como veremos en la obra de Antonio Berni.

Ya desde sus declaraciones en 1928, Lazo destacaba el deseo del Surrealismo “de mantener y precipitar el estado de revolución”,⁶⁸⁰ no obstante Lazo se refería a una transformación en el arte, cuando en realidad Breton deseaba acercar a su grupo a las convicciones marxistas de una transformación social; será hasta 1938, tras romper con el Partido Comunista Francés y conocer a Trotsky que Breton considerará la inherente capacidad revolucionaria del arte al efectuarse este en libertad. Por ende, para el final de los años 20, la posición de Giorgio de Chirico era más cercana a la del mexicano. Una diferencia fundamental entre la metafísica italiana y el movimiento surrealista en sus inicios, era que éstos últimos propugnaban que, con la revelación del material inconsciente a través del arte, era posible cambiar a los hombres, de Chirico en cambio, no confiaba en el poder transformador de la vía estética, consideraba “inútil creer, como ciertos ilusos y ciertos utopistas, que dicho arte pueda redimir y regenerar a la humanidad.”⁶⁸¹

Tras su estancia en Europa, Antonio Berni a su regreso a Buenos Aires presentó una serie de obras en las salas de la asociación cultural *Amigos del Arte*, entre ellas, *La torre Eiffel en la Pampa* en donde alteró la realidad por medio de una perspectiva profunda y por objetos de tamaños desproporcionados. Tal como señalara de Chirico, los objetos dispuestos en espacios desiertos, de perspectiva infinita, nos revelan diferentes aspectos metafísicos que no conocíamos; alejados de la cotidianidad y la convulsión de los hombres, las cosas se muestran espectrales, misteriosas y entreveradas de melancolía: “sacados de la atmósfera de nuestros cuartos y expuestos en el exterior, despiertan en nosotros una emoción que nos revela también la calle bajo un aspecto desconocido.”⁶⁸²

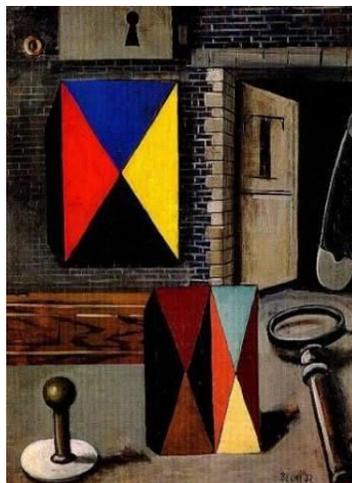
⁶⁸⁰ Febronio Ortega, “Lazo y sus opiniones sobre la pintura moderna”, *El Universal Ilustrado*, 6 de diciembre de 1928.

⁶⁸¹ Giorgio de Chirico, “Sobre el arte metafísico”, *Valori Plastici*, #4-5, abril-mayo 1919; reproducido en Olga Sáenz, *op. cit.*, p. 63.

⁶⁸² Giorgio de Chirico, “Estatuas, muebles y generales” en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico*, p. 105.



Antonio Berni, *La torre Eiffel en la Pampa*, 1930, témpera y collage, 50x67 cm. Colección particular.

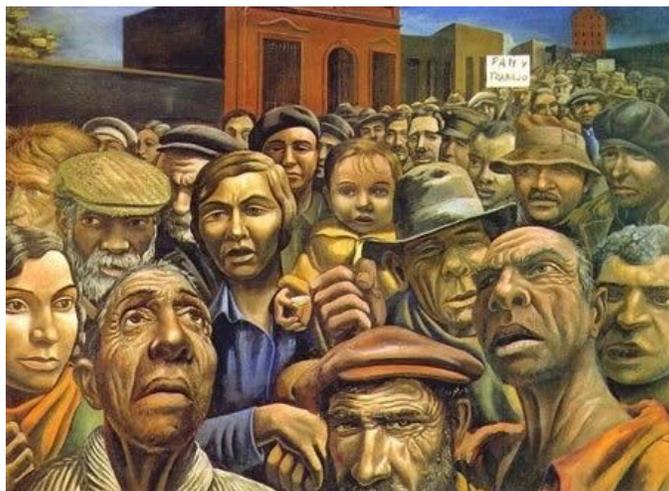


Antonio Berni, *La puerta abierta*, 1932, óleo sobre cartón, 53.2x43.9 cm. MALBA.

Como permite intuir la presencia de la torre parisina en esta producción, era el momento en que Berni estaba relacionado con la metafísica a través de los surrealistas, para quienes los objetos de Giorgio de Chirico situados en relaciones misteriosas, tal como las gafas, los guantes de látex o los maniquíes, eran portavoces de una poética ajena a la razón. Berni optó por una fórmula similar en lienzos como *La puerta abierta* en donde las formas cúbicas con triángulos de colores tienen como antecedente a los presentados por de Chirico en *Las musas inquietantes*, aunque las excesivas desproporciones de los objetos, remiten más a los trabajos surrealistas de Magritte bajo el influjo de Chirico.

En su estadía europea, Berni había participado del colectivo argentino denominado el Grupo de París, que como se señaló estuvo conformado por Raquel Forner, Horacio Butler, Aquiles Bad , Héctor Basaldúa, Antonio Berni y Juan del Prete, los cuales estudiaron en los talleres de André Lothe y Othon Friesz, similar a artistas mexicanos que por la época también pasaron por talleres parisinos como Manuel Rodríguez Lozano, Alfonso Michel o Agustín Lazo. En estos espacios en los años 20, las lecciones, algunas a partir del texto de Franz Roh, se encaminaron a que, por encima de la imitación de la naturaleza, se preponderar n los elementos plásticos, desde una nueva visión de lo clásico en el arte. Por ende, será precisamente esta generación quién dió un nuevo impulso a la apropiación de principios de la Pintura Metafísica en Argentina.

En 1934 tras el impulso de la experiencia con Siqueiros en Argentina en el mural *Ejercicio Plástico*, Berni estableció la persecución de un Nuevo Realismo, que conjugara su preocupación por la situación del pueblo argentino en consonancia con su apropiación de las vanguardias europeas, lo que dio como resultado una reflexión sobre la realidad que fusionaba “crítica social y densidad metafísica”⁶⁸³ en pinturas como *Manifestación*, *Desocupados*, *Chacareros* o *Club Atlético Nueva Chicago*, que Berni calificó como trabajos en los que mediaba una tensión entre la realidad objetiva y la imaginación,⁶⁸⁴ en tanto que “los rasgos metafísicos como las arcadas y las torres, los cielos oscuros y sobrecargados, la inmovilidad y el tiempo suspendido, permanecen articulados con los componentes de la más palpable realidad”.⁶⁸⁵ En la representación de eventos políticos, Berni incluyó elementos exteriores a la anécdota, planos más allá de lo estrictamente visible, calificables de sobre reales o metafísicos, que dotaron a sus cuadros de una impresión de extrañamiento, que aumenta el sentido crítico o provocador de sus denuncias.



Antonio Berni, *Manifestación*, 1934, temple sobre arpillera, 182x248 cm. MALBA.

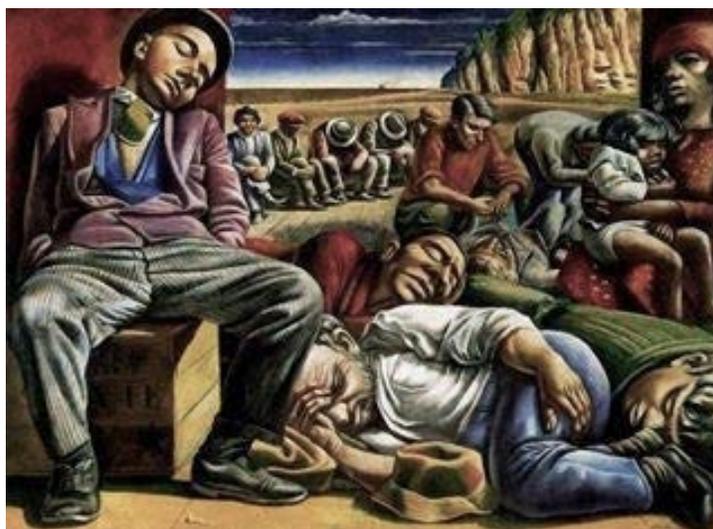
En la ya mencionada *Manifestación*, Berni presentó retratos de trabajadores que partían de material fotográfico y que estaban agrupados en grandes masas situadas en un primer plano muy próximo – como hacia Siqueiros- pero colocados en un espacio que se alarga de forma extraordinaria y que está enmarcado por el extrañamiento de una arquitectura despoblada. Al final se eleva una construcción de ladrillos rojos que probablemente sea la Refinería Argentina de Azúcar de Rosario, aunque a la vez evoca a las torres metafísicas que de Chirico recuperara de su paso por Turín y Boloña. En

⁶⁸³ Guillermo Fantoni, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros*, (Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editores, 2014), p. 290.

⁶⁸⁴ “Berni: cómo desollar la realidad”, *Primera Plana*, abril de 1965, reproducido en Guillermo Fantoni, *op. cit.*, p. 282.

⁶⁸⁵ Guillermo Fantoni, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros*, p. 288.

Manifestación por encima del entusiasmo del pueblo que sale a las calles, la atmósfera de los edificios vacíos establece un espacio perturbador, un “sereno realismo de hondo contenido político”⁶⁸⁶



Antonio Berni, *Desocupados*, 1934, temple sobre arpillera, 218x300 cm. Colección particular.

En *Desocupados* a pesar de que los personajes se refugian en el sueño, los cuerpos descomunales - similar a la monumentalidad en Siqueiros- no logran llenar el vacío del espacio desértico y desalentador que culmina en las orillas del río Paraná; además no se logra distinguir si donde se emplazan los cuerpos es un exterior o interior,⁶⁸⁷ como en la metafísica, lo que provoca un escenario excéntrico que enfatiza el drama presentado por Berni.⁶⁸⁸ “Perspectivas surrealistas y conflictividad política son, en buena medida, dos caras de una misma realidad”.⁶⁸⁹ Quizá lo que por entonces Breton lo hubiera entendido como Surrealismo plástico al servicio de la revolución proletaria.

Como señala el investigador argentino Guillermo Fantoni, también *Chacareros* se encuentra sumergido en un ambiente metafísico por las arcadas que enmarcan otro edificio de corte italiano, además de por la exótica y casi irreal reunión, en particular por la presencia de un hombre a caballo en un interior, que recuerda a presentaciones de los Reyes Magos como la de Benozzo Gozzoli,⁶⁹⁰ pero también a los extraños interiores en la obra de Giorgio de Chirico.

⁶⁸⁶ Fantoni, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros*, p. 289.

⁶⁸⁷ Wechsler, “Disputas por lo real”, p. 305.

⁶⁸⁸ Fantoni, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros*, p. 295.

⁶⁸⁹ María Teresa Constantin y Diana Wechsler, *Los surrealistas: insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, (Buenos Aires: Longseller, 2005), p. 105.

⁶⁹⁰ Guillermo Fantoni, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros*, p. 296.



Antonio Berni, *Chacareros*, 1934, óleo sobre arpillera. Colección particular.

Por último, *Club Atlético Nueva Chicago* presenta una vez más la arcada que remite a la antigüedad grecolatina y al mismo tiempo a los poblados argentinos con arquitectura italianizante, sobre la cual se extiende un dramático cielo nublado que en vínculo con el carácter pétreo de los personajes, provocó que la obra fuera calificada de “retrato realista de un club juvenil de fútbol con un paisaje surrealista de Latinoamérica al fondo”⁶⁹¹ y por ende fuese adquirida por el MoMA, como ejemplo del nuevo realismo que se dio en Latinoamérica, para caracterizar la esencia profunda y misteriosa que expresaron gracias al Surrealismo, en realidad a de Chirico, artistas como Lazo y Berni, más allá de sus diferencias, como se dieron también en otros casos como el de Rodríguez Lozano o el de Tamayo.



Antonio Berni, *Club Atlético Nueva Chicago*, 1937, óleo sobre lienzo, 184.8x300.4. MoMA.

⁶⁹¹ Eva Cockcroft, “los Estados Unidos y el arte latinoamericano e compromiso social: 1920-1970”, *el espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, reproducido y traducido en Guillermo Fantoni, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros*, p. 299.

LOS ENIGMAS DE RUFINO TAMAYO

Las fronteras de los estilos casi nunca
coinciden con los de las naciones.
Los estilos son más vastos, engloban a
muchos países, son internacionales.⁶⁹²

Desde sus orígenes, Rufino Tamayo quedó marcado por una dualidad identitaria que le procuró una peculiar comprensión mestiza de lo mexicano, lo que a la postre impregnó sus vivencias y su obra; hijo de una mujer oriunda de la ciudad de Tlaxiaco, situada en la mixteca oaxaqueña, fue un antiguo asentamiento de origen prehispánico que para el siglo XIX adquirió un acentuado carácter afrancesado que motivó el que se le nombrara como “El París Chiquito”.⁶⁹³ En el andar de Tamayo, confluyeron así desde un inicio, la revaloración de motivos precortesianos con la apertura hacia la cultura internacional, en especial, a partir de sus viajes al extranjero, que lo pusieron en contacto directo con los lenguajes modernos de los plásticos europeos, entre ellos, el de la Pintura Metafísica. Rufino Tamayo elaboró una síntesis entre el innovador realismo enigmático del movimiento italiano y la reafirmación de sus orígenes en conexión con la mítica precolombina, lo que provocó el que produjera, especialmente en los años 30, una versión de la mexicanidad alterna a la del muralismo; recogió el sentido enigmático de la metafísica para presentar lo mexicano como un enigma que se debatía entre el rescate de una tradición olvidada y el escepticismo frente a los tiempos modernos.

Esas composiciones despuntaron desde los primeros años de su quehacer artístico, consecuencia de su peregrinar por los museos de Nueva York en sus primeros viajes, cuando tuvo una especie de momento fundacional al descubrir las obras de Paul Cézanne, Pablo Picasso, Henry Matisse y Georges Braque. Fue como una revelación estética que transformó su pintura [...] Sin embargo, en ese momento primigenio, fue

⁶⁹² Octavio Paz, “De la crítica a la ofrenda”, *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 1991, #241, p. 33.

⁶⁹³ “Tlaxiaco floreció en el siglo XIX cuando algunos de sus moradores, hacendados y poderosos comerciantes, decidieron sofisticar la vida de la ciudad. Así, se abrieron en esa época centros culturales donde se podían estudiar las bellas artes, la filosofía, el latín y el francés. Durante el auge del porfiriato a Tlaxiaco se le conoció como “La Perla de la Mixteca”. La sociedad tlaxiaqueña vestía elegantemente con trajes de levita, bombines o sombreros de copa, acompañados de polainas y bastones; atuendos importados de París. Existe una fotografía de Tamayo tomada en 1917 en la Ciudad de México [...] un joven provinciano vestido impecablemente, con traje y corbata, saco de solapas cruzadas, sombrero y bastón. Ciertamente no es la imagen que cabría esperar de un joven vendedor de frutas” [Alberto Blanco, “Rufino Tamayo: Más allá de la dualidad”, *Rufino Tamayo. Trayectos*, (México: INBA, CONACULTA, Museo Tamayo, 2012), p. 15].

la obra de Giorgio de Chirico la que ejerció sobre él una mayor atracción. **Su forma enigmática de ordenar frutos y artilugios**, de construir espacios, arquitecturas y atmósferas, significó para el oaxaqueño un hallazgo indecible⁶⁹⁴

En los últimos años, diversas exposiciones⁶⁹⁵ han procurado visitar el periodo pictórico de Tamayo anterior al despegue de su fama. Los antecedentes a la consolidación en los años 40 de su estilo calificado de figuración abstracta, se encuentran en el desarrollo de los signos herméticos que procuró en las décadas anteriores. No obstante, como aclara Karen Cordero, la revisión de los primeros trabajos de Tamayo no implica un análisis de su progresión estilística, sino de sus intereses en un determinado contexto y sus correlaciones plásticas con otros artistas, para este caso, los motivos y las maneras que llevaron a Tamayo y a otros pintores mexicanos a aproximarse a la Pintura Metafísica.⁶⁹⁶

La década de los treinta permite observar un nuevo impulso por reformular la plástica nacional, lo cual se evidencia en el renovado diálogo de diversas creaciones de artistas mexicanos con las propuestas de la vanguardia internacional; tal es el caso puntual de los pintores asiduos al (no) grupo de los Contemporáneos y su aproximación al Surrealismo, entre ellos Rufino Tamayo, que adoptó algunos presupuestos pictóricos del movimiento francés provenientes de la Pintura Metafísica, cuyas composiciones herméticas coadyuvaron a estos creadores mexicanos, "en términos de las estrategias intertextuales para producir significados que incluyen diferentes niveles de representación tanto de forma como de contenido";⁶⁹⁷ en el caso puntual de Tamayo su preocupación por los valores plásticos y su deseo de presentar una visión de México, ajena al historicismo didáctico que emprendía el Muralismo (riveriano). En su temprano análisis sobre el Arte Moderno Mexicano (1939), Laurence E. Schmeckebier situó a Tamayo junto Agustín Lazo y Julio Castellanos, como el grupo de artistas rebeldes vinculados a los Contemporáneos, que lideraban una "ruta alternativa" al mexicanismo propuesto por Diego Rivera y sus seguidores,⁶⁹⁸ como el propio Tamayo habría de explicarlo:

⁶⁹⁴ Juan Carlos Pereda, "Recordaciones", *Rufino Tamayo*, (México: Smurfit Kappa, 2011), p. 216.

⁶⁹⁵ Las exposiciones fueron *Tamayo reinterpretado* (2007), *Rufino Tamayo. Trayectos* (2012) y *Rufino Tamayo. Construyendo Tamayo, 1922-1937* (2013).

⁶⁹⁶ Karen Cordero, "Construyendo Tamayo, 1922-1937", *Rufino Tamayo. Construyendo Tamayo, 1922-1937*, (México: CONACULTA, INBA, Fundación Olga y Rufino Tamayo, Museo Tamayo, 2013), p. 26.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁹⁸ Laurence E. Schmeckebier, *Modern Mexican Art*, (Estados Unidos: The University of Minnesota Press, 1939), pp. 166-171.

Aunque la pintura de ese período inicial [cuando Siqueiros, Rivera y Orozco encabezaban el Renacimiento mexicano] manifestaba algunas cualidades importantes, la preocupación de sus autores por producir, por encima de todo, un arte que fuera mexicano, aunque fuese sólo en apariencia, los llevo a caer en lo pintoresco, y a pasar por alto los problemas plásticos. Cuando me di cuenta de ello, y convencido de que nuestra pintura debía ser mexicana en esencia, pero sin omitir el aspecto técnico que se estaba ignorando, reaccioné firmemente contra las normas establecidas y, junto con otros colegas, inicié un movimiento que tendía a restituirle a nuestras pinturas sus cualidades puras.⁶⁹⁹

Como rememorara Xavier Villaurrutia, “por afinidades de elección y por correspondencia de ambiciones, Rufino Tamayo se encontró ligado al grupo de poetas mexicanos”⁷⁰⁰ de los Contemporáneos desde los años 20, en el intento de ambos por redefinir la estética nacional contra la carga ideológica del Muralismo. Procuraron poner en primer término los valores artísticos sobre el alcance temático de la obra, lo que llevo a los Contemporáneos a distinguir el trabajo de Tamayo “como una plástica mexicana de esencia y no de asunto”.⁷⁰¹

Las primeras fantasías.

De joven, Rufino Tamayo emigró a la Ciudad de México; trabajó vendiendo frutas en el mercado de la Merced en alternancia con sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes en donde Diego Rivera lo elogió tempranamente al mencionar “este muchacho es pintor”.⁷⁰² De ello se desprende otra dualidad que marcó sus obras, entre el carácter primitivo y popular propio de sus vivencias cotidianas a la par de la sofisticación artística que adquirió con el aprendizaje académico, pero que Tamayo como otros alumnos –Lazo, Castellanos y Fernández Ledesma- lo protestaron por considerarlo un simbolismo decadente que no se ajustaba a la realidad del país y que preponderaba la reproducción sobre la visión del artista;⁷⁰³ en esto siguen una de las premisas de la Pintura Metafísica, la capacidad

⁶⁹⁹ Tamayo citado en Charles Poore, “Book of The Times”, *New York Times*, 27 de diciembre de 1947 (reseña de la primera monografía en inglés sobre Tamayo de Robert Goldwater).

⁷⁰⁰ Xavier Villaurrutia, “Autobiografía en tercera persona”, en Miguel Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismos*, (México: CONACULTA “Lecturas Mexicanas”, 1994), p. 203.

⁷⁰¹ Erika Madrigal, “Re-definiendo la estética mexicana: Los modernos-universalistas”, *Los contemporáneos y su tiempo*, p. 321.

⁷⁰² Alberto Blanco, “Rufino Tamayo: Más allá de la dualidad”, *Rufino Tamayo. Trayectos*, p. 19.

⁷⁰³ Adriana Domínguez, “Fragmento de un camino”, *Rufino Tamayo. Construyendo Tamayo, 1922-1937*, p. 77.

del artista para ver “las cosas de manera diferente”.⁷⁰⁴ Los caminos de Tamayo terminaron por confluir al ser nombrado en 1921 dibujante adscrito a la Sección de Fomento de las Artes Industriales Aborígenes del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, que lo puso en ejecución y comprensión del lenguaje visual precolombino que privilegiaba la representación alegórica y poética por encima de una visión mimética de la realidad.

Comencé a deformar las cosas, pensando siempre en el arte prehispánico. Sus proporciones no eran las clásicas que me enseñaban en la escuela [...] En el arte prehispánico hay una libertad absoluta en lo que se refiere a proporciones. Me fijé también en los colores que usaban nuestros antepasados.⁷⁰⁵

A partir de ello, Tamayo comenzó a elaborar una visión del pueblo mexicano en que retomó elementos precolombinos que aludieran simbólicamente a la cultura indígena, como la apropiación de las máscaras de piedra teotihuacanas para remitir a su fisionomía; también optó por el uso de una paleta sombría –con tendencia a los tonos tierra- para aludir el peso de la vida rural,⁷⁰⁶ en combinación con los lenguajes plásticos en boga, en un inicio el impresionismo y el método Best Maugard, así como la apropiación de la figuración poscezanneana con tendencia hacia un eco de clasicismo, la cual marcó buena parte de la producción artística mexicana de los años 20.

al “viaje” que emprendió Tamayo durante las décadas de 1920 y 1930, en el cual exploró y produjo un lenguaje visual híbrido distintivo, combinando la emulación deliberada de una estancia inocente, primitivista, antiacadémica [...] y un punto de vista [...] sofisticado en sus recursos de composición y conceptuales, en diálogo con el “nuevo clasicismo” –explorado en los años posteriores a la primera guerra mundial por Picasso, Giorgio de Chirico y otros⁷⁰⁷

⁷⁰⁴ Rufino Tamayo, *Textos de Rufino Tamayo*, (México: UNAM, 1987), p. 127.

⁷⁰⁵ Delmarí Romero Keith, *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*, (México: Ediciones GAM, 1985), p. 25.

⁷⁰⁶ Adriana Zavala, “Las mujeres de Tamayo: Figuras de un arte moderno alternativo”, *Tamayo reinterpretado*, (Madrid: Artes Gráficas Palermo, 2007), p. 210.

⁷⁰⁷ Karen Cordero, “Apropiación, invención e ironía: El primer período de Tamayo, 1920-1937”, *Tamayo reinterpretado*, p. 167.

Justo en 1921, Tamayo comenzó a impartir clases de dibujo en la educación primaria a partir del método de dibujo de Best Maugard, el cual fue inculcado en las escuelas públicas por un grupo de artistas que incluyeron como profesores a Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos y Agustín Lazo; ello trajo consigo la interpretación y producción de diversas propuestas plásticas entre 1921 y 1924, por medio de una gramática visual relacionada con el arte prehispánico, pero cuyos elementos habían sido combinados y transformados por otras razas y naciones.⁷⁰⁸

Pese a que el sistema de Best Maugard implicaba una estética decorativa basada en aspectos de la vida cotidiana, éste procuró al grupo de artistas “una producción plenamente vanguardista basada en principios de abstracción y síntesis formal”,⁷⁰⁹ así como un tono de fantasía y ensoñación que a la postre marcó el tipo de realismo que caracterizó a la obra madura de este grupo de pintores. Al examinar las creaciones de los artistas cercanos a los Contemporáneos, como Lazo, Tamayo y Lozano, se puede percibir que tras su experiencia con el método Best coincidieron en la exploración de rutas vanguardistas que optaron por una figuración de carácter lírico más que mimético, incluso cercana al extrañamiento y carácter fantástico de la Pintura Metafísica.

Aunque con el gobierno de Calles se apoyó y consolidó la idea del arte mexicano vinculada al nacionalismo triunfante, con el objetivo de legitimar al gobierno nacido de la Revolución y situar al indio como el referente “natural” de lo mexicano, Rufino Tamayo procuró abstenerse de enaltecer pintorescamente a los indígenas o dar una visión exótica de ellos. Si bien sus primeros retratos aluden a la fisonomía local y sus gouaches parten de patrones de la cerámica como de otras fuentes del arte popular, que aplicó a escenas de la provincia, estos ya evidencian una figuración fantasiosa que recuerda a trabajos tempranos de Miró, como *La granja* (1922) en el tránsito del español antes de incorporarse al Surrealismo.⁷¹⁰

Karen Cordero también advierte que hacia al final de la década de los 20, el contacto de Tamayo con el método Best Maugard y con las formas practicadas por la Escuelas de Pintura al Aire Libre, le sugirieron modos diferentes de composición y de reinterpretación de la realidad que derivaron en el

⁷⁰⁸ Karen Cordero, "Construyendo Tamayo, 1922-1937", p. 30.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

comienzo de la ejecución de “composiciones metafísicas”,⁷¹¹ emplazadas en interiores urbanos estructurados como espacios teatrales; no obstante, estos años aún estarán marcados por escenas rurales caracterizadas por una figuración de carácter “primitivizante” y *naïf*, que remiten más a las rutas de Picasso y Rousseau como parte de la integración moderna de patrones ajenos al canon grecolatino, que en el ambiente mexicano serían exaltadas como producciones propiamente elaboradas por el pueblo y en el mejor de los casos por parte de los propios indígenas.

De hecho, el fundador de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, Alfredo Ramos Martínez abogó por entonces que “cuanto más puros fueran los orígenes de los pupilos, mayor sería la pureza y originalidad de sus obras”.⁷¹² En este contexto, dada la herencia zapoteca de sus padres, comenzaría la apología de Tamayo como el pintor cuyo origen indígena provocaba que le fuera “innato” que los atributos de los creadores prehispánicos aparecieran en su obra, pese a que su tono no académico, en particular, sus pinceladas toscas y un tanto infantiles, en realidad perseguían el remarcar la materialidad de su trabajo, una constante a lo largo de sus muchos años como artista, al priorizar constantemente los valores plásticos.

En 1926, Tamayo presentó en un local del Pasaje América su primera exposición individual, en cuyo catálogo a manos de Xavier Villaurrutia, justo exaltaba el carácter mexicano de su obra, por su “sensualidad de indio y de primitivo”.⁷¹³ Posteriormente, hacia las décadas del 30 y 40, la crítica del poeta se redirigió a afirmar la condición universal del pintor oaxaqueño, en sintonía con el tipo de literatura de corte internacional que el mismo Villaurrutia promovía. Para el momento de la primera exposición de Tamayo, sin embargo, fue el tono racial el que dominó los comentarios de sus demás colegas de Contemporáneos: “Su sensibilidad de indígena lo guía seguramente. Y hasta ahora, procura, en sus cuadros, huir de todo matiz civilizado y las medias tintas de la mediocridad”.⁷¹⁴

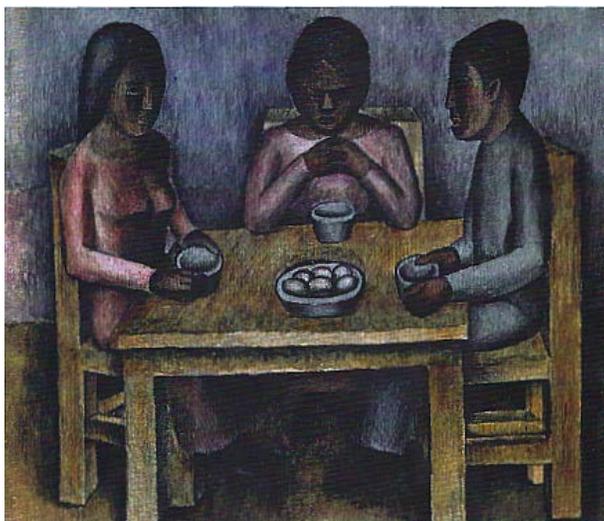
⁷¹¹ *Ídem.*

⁷¹² Erika Lucia Escutia, *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre* (México: Editorial Cvltvra, 1926), p. 9.

⁷¹³ Villaurrutia en Erika Madrigal, “Re-definiendo la estética mexicana: Los modernos-universalistas”, p. 319.

⁷¹⁴ Bernardo Ortiz de Monasterio, “La obra expresiva de Rufino Tamayo”, *Revista de Revistas*, 1926 en Karen Cordero, “Construyendo Tamayo, 1922-1937”, p. 21.

Sobre esa inicial muestra individual, sólo difiere a lo apuntado Celestino Gorostiza, quien resaltó la técnica moderna de Tamayo al fusionar sus propias cualidades con la influencia europea, lo que daba como resultado un mexicanismo distinto, que conjugaba con el propio proyecto estético que los literatos comenzaban a avalar como una versión nacional con un carácter moderno y universal.



Rufino Tamayo, *La mesa*, 1926, gouache sobre papel, 17x21 cm. Colección particular.

En sus primeros trabajos como *La mesa* (1926), Tamayo se centró en la vida cotidiana del pueblo anónimo; sus personajes se muestran vulnerables y en situación de pobreza, pero con la dignidad férrea como en *Niño y fonógrafo* (1926). Tamayo decidió representar al indígena a lo largo de su obra como un enigma -sobre todo tras su contacto con la metafísica- cuyo mundo interior está formado por misterios ancestrales⁷¹⁵ conectados con el pasado prehispánico; estos enigmas se acentúan al situar a los personajes en “escenarios atemporales y sin referencias localistas”⁷¹⁶ y como señalara por entonces Villaurrutia, carentes de anécdotas o asuntos, tan sólo el emplazamiento de objetos y cuerpos que armonizaran geoméricamente.⁷¹⁷

En tanto que las alusiones al arte prehispánico se mantuvieron como un elemento distintivo de sus obras, éstas se vieron marcadas (más que por reconstrucciones arqueológicas) por el lado mítico-fantástico propio de las creaciones mesoamericanas, en conjunción con el aprecio de los valores

⁷¹⁵ Juan Carlos Pereda, “Trayectos”, *Rufino Tamayo. Trayectos*, p. 44.

⁷¹⁶ Adriana Domínguez, “Imágenes de México”, *Rufino Tamayo. Trayectos*, p. 88.

⁷¹⁷ Judith Alanís y Sofía Urrutia, *Rufino Tamayo. Una cronología 1899-1987*, (México: Museo Rufino Tamayo, INBA, SEP, 1987), p. 14.

plásticos de los realismos poscezannianos de la primera mitad del siglo XX, que dieron el tono al desarrollo de un realismo de tintes metafísicos. “Tamayo quería encontrar una síntesis entre la cualidad reductora del arte indígena y las “esencias” del arte moderno.⁷¹⁸ Ello justo nos sitúa frente a clasicismos vanguardistas que permiten incluir en las discusiones artísticas modernas, las cualidades estéticas de grandes culturas, como las prehispánicas, que fungen como raíces de un nuevo clasicismo.

Si se piensa en los dos polos que definen la pintura de Tamayo, el rigor plástico y la imaginación que transfigura el objeto, se advierte inmediatamente que su encuentro con el arte precolombino fue una verdadera conjunción.⁷¹⁹

Ruptura de fronteras

Recoger y aprovechar sin temor la experiencia de todas partes y, a la vez, enriqueciéndola, es la única manera de lograr que nuestro mensaje tenga un alcance universal⁷²⁰

Tamayo viajó por primera vez a Nueva York en 1926 en compañía del compositor Carlos Chávez, que es uno de los referentes sobre los contactos que tuvieron con las vanguardias en el extranjero, pintores mexicanos como Tamayo o Agustín Lazo. En la *Gran Manzana*, Chávez y Tamayo tuvieron como vecinos a Duchamp, Reginald Marsh y Stuart Davis, además de entrar en contacto con el resto del medio artístico neoyorquino gracias al caricaturista Miguel Covarrubias, sin olvidar todo aquello que pudieron conocer a través de las galerías y los museos, imágenes que hasta entonces el oaxaqueño sólo había visto por medio de malas reproducciones.⁷²¹ Gracias a esta experiencia Tamayo “pudo ver

⁷¹⁸ Diana C. Du Pont, “Tamayo: entre espacios y controversias”, *Tamayo reinterpretado*, (Madrid: Artes Gráficas Palermo, 2007), p. 52

⁷¹⁹ Alberto Blanco, “Rufino Tamayo: Más allá de la dualidad”, p. 27.

⁷²⁰ Rufino Tamayo en Víctor Alba, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo* citado en Alberto Blanco, “Rufino Tamayo: Más allá de la dualidad”, p. 33.

⁷²¹ Adriana Domínguez, “Fragmento de un camino”, *Rufino Tamayo. Construyendo Tamayo, 1922-1937*, p. 85.

originales de De Chirico desde 1926 en Nueva York, ya que éste comenzó a darse a conocer allí desde 1914, inicialmente a través de la Galería 291 de Alfred Stieglitz”.⁷²²

En Nueva York conocí todas las escuelas [...] la mayor influencia sobre mí es el espíritu de toda la pintura contemporánea; es decir, que en mi obra han repercutido todos los problemas planteados por la pintura de los tiempos actuales⁷²³

Con el apoyo del escritor Octavio G. Barreda, Tamayo entró en contacto con el crítico Walter Pach, lo que trajo consigo que el creador oaxaqueño presentara en octubre en la Weyhe Gallery la muestra *Paintings, Watercolors, Drawings and Woodcuts by Rufino Tamayo*, en que logró vender doce obras. Al igual que en México su trabajo fue presentado por la prensa norteamericana por cuestiones raciales al indicar que era un “artista mexicano de pura cepa india”⁷²⁴ y que “su arte tiene poco de influencia europea, y deriva casi en su totalidad de fuentes mexicanas e indígenas”,⁷²⁵ era patente que la crítica deseaba exaltar la recuperación de fuentes exóticas como parte de sociedades sofisticadas capaces de guiar por nuevas rutas al arte moderno que se había establecido en Nueva York, situación que aprovechó Tamayo al verse vinculado con el arte prehispánico.

Tras pasar ahí dos años, por cuestiones de salud, decidió regresar en 1928 a México en que participó de exposiciones colectivas entre ellas la Exposición de Pintura Actual organizada por la revista *Contemporáneos*, en la que declaró que su postura artística rechazaba el folclorismo, intentado en realidad, sintetizar sus diversas experiencias durante su estancia neoyorquina:

Espero que este primer esfuerzo colectivo sugerirá un serio estudio que vendrá a determinar los valores reales de la plástica mexicana. El problema de nuestra pintura

⁷²² Teresa del Conde, “Rufino Tamayo: las palabras de los otros”, *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*, [México: UNAM, Siglo XXI, 2014], p. 142. En realidad, ya se precisó que fue en la Modern Gallery de Marius de Zayas donde inicialmente se exhibió a de Chirico.

⁷²³ Rufino Tamayo en Raquel Tibol, *Textos de Rufino Tamayo*, pp. 133-134.

⁷²⁴ *Chicago Even Post*, 26 de octubre de 1926, traducida en Diana C. Du Pont, “Tamayo: entre espacios y controversias”, p. 48.

⁷²⁵ Catálogo de la exposición de Tamayo en la Weyhe Gallery en octubre de 1926 en Nueva York, traducción de Karen Cordero en “Construyendo Tamayo, 1922-1937”, p. 14.

radica en su mexicanismo aún no resuelto. Hasta hoy se han hecho solamente interpretaciones folclóricas o arqueológicas, resultando de ello un mexicanismo de asunto en vez del verdadero mexicanismo de esencia [...] Mi pintura está orientada en la plástica pura. No purismo sistematizado postcubista; tampoco superrealismo simplemente intuitivo. Sensibilidad e inteligencias juntas⁷²⁶

Tamayo para ese momento, también presentó en octubre de 1929 una muestra individual en el Palacio de Bellas Artes –por entonces Teatro Nacional- en cuyos vestíbulos se encontraba la Galería de Arte Moderno que dirigían Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero. La inauguración contó con la presentación de Fernando Leal quien dio cuenta de la transformación de la obra del oaxaqueño, la cual “ha llegado, a través de un oscuro trabajo selectivo, a las organizaciones plásticas que hoy nos presenta”;⁷²⁷ con esto Leal, en interpretación de Ingrid Suckaer, quería hacer referencia al método enigmático, que de Giorgio de Chirico, se había apropiado Tamayo.⁷²⁸ De hecho en las obras que presentó el maestro oaxaqueño, se comenzó a destacar el que su trabajo no se dejaba arrastrar tan sólo por el recurrente elemento étnico con que se le calificaba, sino que ahora se encontraba vinculado a las inquietudes y problemáticas de la pintura universal contemporánea. Tamayo, además, con sus nuevos conocimientos impartió clases de pintura, escultura y grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes, por lo que “de cierta manera, también se convirtió en férreo defensor de la pintura sin contenido político”;⁷²⁹ dicha postura le trajo problemas con el Sindicato de Pintores y Escultores del que era miembro, en tanto que se negó a pintar un mural en la sede del Sindicato de Panaderos, que ocasionó su expulsión de la organización y su veto de otros proyectos.

Justo este distanciamiento se debió a que por esta época Tamayo puso en práctica recursos de diferentes vanguardias que conoció en Estados Unidos como el caso de *El fonógrafo* (1926) que delata contactos con el futurismo, mientras que *Naturaleza muerta con plátanos* (1928) por la pincelada registra un sentido expresionista, pero por las relaciones inesperadas entre el embudo, la fruta, una piedra y un clavo en *trompe l'oeil*, todos colocados en una atmósfera aprisionada, provoca que

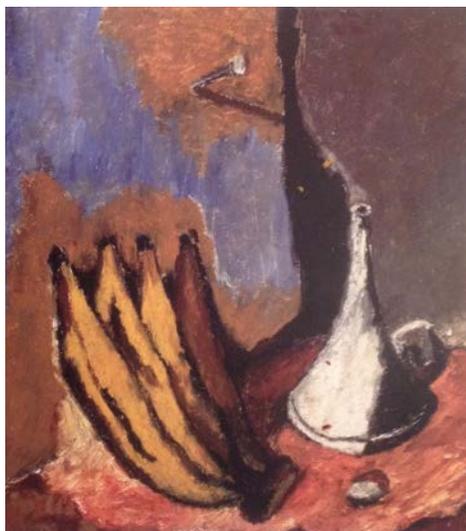
⁷²⁶ Anónimo, “Rufino Tamayo, pintor mexicano, nos habla de su arte”, periódico incompleto, México, 7 de diciembre de 1928. Archivo Museo Tamayo.

⁷²⁷ Fernando Leal, discurso en la inauguración de la exposición de Rufino Tamayo en el Teatro Nacional, el 29 de octubre de 1929.

⁷²⁸ Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, (México: Praxis, 2000), p. 122.

⁷²⁹ Ingrid Suckaer, “Semblanza”, *Rufino Tamayo*, (México: Smurfit Kappa, 2011), p. 35.

presente una visión moderna y enigmática de su propia mexicanidad; como señala Juan Carlos Pereda, estas extrañas asociaciones hacen que este cuadro se asocie “con la categoría de *pintura metafísica* por la presencia rotunda, silenciosa y enigmática de la fruta, de los pocos objetos que [...] están saturados de un recóndito misterio”.⁷³⁰ La manera en que la sombra del clavo se extiende hasta fundirse con la extraña mancha negra que surge de la esquina entre las paredes, permite advertir que “al igual que de Chirico y Picasso, a Tamayo le interesaron las sombras proyectadas por los objetos, por su valor plástico y metafórico, por su inasible inconsistencia y misterio”.⁷³¹



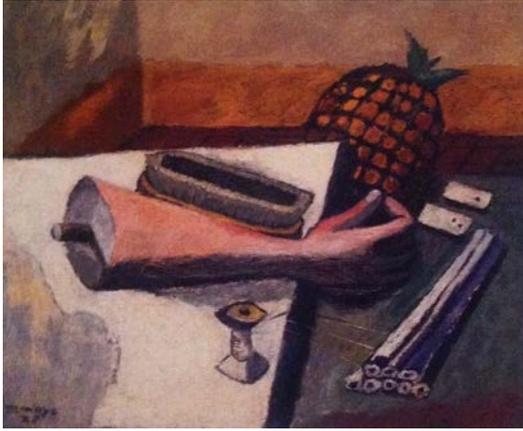
Rufino Tamayo, *Naturaleza muerta con plátanos*, 1928, óleo sobre lienzo, 37x33.6 cm. Colección Banco Nacional de México.

A partir de obras como ésta, es posible advertir que Rufino Tamayo se apropió del método dechiriquiano de conjuntar elementos aparentemente inconexos para formular enigmáticas “vidas silenciosas” (*still leben*), término con que en alemán se nombra a las naturalezas muertas y que de Chirico prefería utilizar para resaltar el tiempo detenido y el extrañamiento que producían sus composiciones, en tanto que conjuntaban elementos que para él eran capaz de revelar un sentido más profundo;⁷³² en el caso de la lectura de Tamayo de este proceso, son otros los objetos convocados, pero también remiten a una lectura honda y enigmática de su mexicanidad, particularmente las frutas que remiten a sus orígenes y las herramientas que refieren a la precaria modernización del país, a pesar del discurso alentador posrevolucionario. También es de considerar su utilización de yesos y restos de esculturas que parecen tener vida propia, como en la *Pintura Metafísica*.

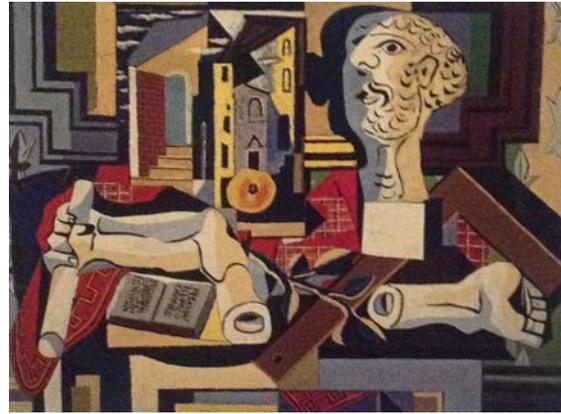
⁷³⁰ Juan Carlos Pereda, “Tamayo/Trayectos: Propuesta de recorrido”, *Rufino Tamayo. Trayectos*, p. 50.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 51.

⁷³² Giorgio de Chirico, “Le nature morte”, *L'illustrazione italiana*, 24 de mayo de 1942, p. 500.



Rufino Tamayo, *Arreglo de objetos*, 1928, óleo sobre lienzo, 49.5x59.7 cm. LACMA.



Pablo Picasso, *Taller con cabeza y brazo de yeso*, 1925, óleo sobre lienzo, MoMA.

Tal es el caso de *Arreglo de objetos* que es innegable de relacionar con de Chirico y con naturalezas muertas de Picasso de los años 20 como *Taller con cabeza y brazos de yeso*, por el extrañamiento en la elección y distribución de elementos y en especial, por los miembros cercenados que parecen provenir de un maniquí o una estatua.⁷³³ De hecho, la pieza de Picasso ha sido considerada como una lectura de la obra de Giorgio de Chirico, por lo que Tamayo termina “apropiándose de un Picasso que a su vez se apropiaba de un de Chirico”,⁷³⁴ pero con elementos locales como la piña que es una especie de origen americano y que a la vez remite al puesto de frutas en que laboraba el pintor en su juventud.

Al estudiar las primeras obras de Rufino Tamayo, Raquel Tibol llegó a la conclusión de que, tras el viaje a Nueva York, fue la obra enigmática de Giorgio de Chirico la que ejerció mayor atracción en el pintor mexicano, orientándolo a la construcción de una serie de ejercicios a la manera de la Pintura Metafísica, en que justo la vecindad entre extraños objetos genera ambientes de patetismo y poesía.⁷³⁵

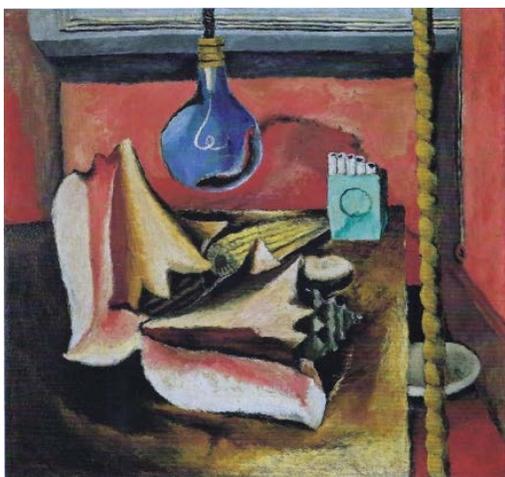
Ejemplo de ello son *Los caracoles* (1929) que reúnen en un ambiente cerrado, en un interior posiblemente de clase media, diversos objetos de disímiles tamaños y escasa correspondencia – mazorcas, cigarrillos, además de una cuerda y un foco que no se ve de donde cuelgan- que como sugiere el mismo Pereda sólo han sido convocados por sus estructuras geométricas y por la carga poética que

⁷³³ Karen Cordero, “Apropiación, invención e ironía: El primer período de Tamayo, 1920-1937”, p. 173.

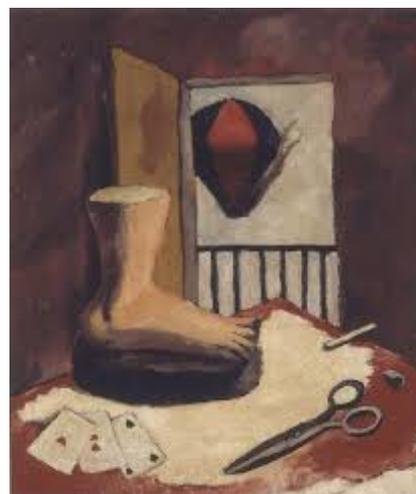
⁷³⁴ Eugenio Carmona, “Dirección de Chirico”, *Sueño o realidad. El mundo de Giorgio de Chirico*, p. 50.

⁷³⁵ Raquel Tibol, “Tamayo y su vuelo del reflejo al sueño”, *Rufino Tamayo del reflejo al sueño 1920-1950* (México: Fundación Cultural Televisa, 1995), pp. 18-19.

logran expresar la cercanía de tan disímolos objetos, aunque nuevamente son una conjunción hermética entre tradición y modernidad. Pese a que algunas cosas como el foco azul aluden al interés de Tamayo por los procesos de modernización del país, la presencia predominante de los caracoles deja abierta la interpretación sobre el sentido general del cuadro, como bien sucede con otras obras internacionales asociadas a la *metafísica italiana*. De hecho, a su regreso a México, Tamayo en una entrevista expresó sus consideraciones e intereses sobre la plástica que conoció en el extranjero, entre ellas la metafísica, aunque parecía desconocer que de Chirico rondaba entonces los 40 años de edad.



Rufino Tamayo, *Los caracoles*, 1929, óleo sobre lienzo, 59x63 cm. Colección privada.



Rufino Tamayo, *Naturaleza muerta con pie*, 1928, óleo sobre lienzo, 58.1x51 cm. Colección Blaisten.

Considero a la pintura francesa como la única realizada actualmente. Picasso es el más grande artista contemporáneo, pero Matisse y Braque son los mejores pintores. De los jóvenes me interesa de Chirico.⁷³⁶

Como bien da cuenta Cordero, tanto en *Los caracoles* (1928), como *Naturaleza con pie* (1928), además de *Arreglos de objetos* (1928) comienza una serie de imágenes teatrales, en espacios cerrados -como los cuartos de la metafísica- que combinan elementos de diferentes orígenes y temporalidades, algunos provenientes de la naturaleza misma como las frutas, otros como parte del desarrollo industrial cual las bombillas o los cigarrillos y algunas relacionadas con el arte (maniqués) o las artesanías (juguetes populares), yuxtaposiciones arbitrarias que acrecientan su misterio por las

⁷³⁶ Rufino Tamayo citado en Adriana Zavala, "Las mujeres de Tamayo: Figuras de un arte moderno alternativo", p. 223.

extrañas sombras y los diferentes puntos de vista que enrarecen la percepción, sugiriendo una “carta simbólica o metafísica.”⁷³⁷

A partir de 1928, Tamayo ejecutó una larga serie de naturalezas muertas, auténtico ejercicio de pintura metafísica, en las que el acomodo de objetos no responde a ninguna lógica realista: las cosas más disímbolas llegan a estar impregnadas de esa inasible emotividad, que mucho tiene que ver con la poesía y la música. Aquella búsqueda sirvió como vehículo eficiente para experimentar con aspectos vanguardistas que lo llevaron a sacar sus propias conclusiones⁷³⁸

Al igual que de Chirico, Tamayo procuró aislar a los objetos de sus funciones originales, condicionando su interpretación y envolviéndolos de misteriosos e incluso adversos significados, tal es el caso de *Naturaleza con pie* en que además del extrañamiento producido por la inexplicable aparición de un molde, unas tijeras, naipes y un tabaco, se suma una puerta abierta, que como en la metafísica, abre a otra realidad en la que se ve descender en estrepitosa y humeante caída un globo de cantolla de colores verde y rojo; este elemento presenta una postura negativa o al menos de incertidumbre ante la modernización del país en contraste con la exaltación nacionalista de cuadros como *El globo* (1930) de Ramón Caño Manilla, en que el aerostático tricolor festeja con su ascenso la Independencia de México.⁷³⁹ De forma similar las bombillas de *Los caracoles* (1929) y de obras de la siguiente década, en vez de iluminar, aparecen sombrías y opacas.

Una vez más es importante recalcar que la distribución compositiva de Giorgio de Chirico fue resignificada por Tamayo; al conjuntar elementos sin aparente relación, sus cuadros “poseen una sutil evocación poética que se puede asociar a la pintura metafísica cultivada por Giorgio de Chirico”,⁷⁴⁰ precisamente esas vidas silentes que más que significar, cautivan por su extrañeza y hermetismo. No obstante, las piezas del mexicano presentan sus propias preocupaciones plásticas y preferencias visuales e incluso sus posiciones políticas veladas, por lo que no cae en una mera imitación, sino que realiza su personal representación, extraña y desencajada, de la llegada de lo moderno.

⁷³⁷ Karen Cordero, "Construyendo Tamayo, 1922-1937", p. 50.

⁷³⁸ Juan Carlos Pereda, "Recordaciones", p. 216.

⁷³⁹ Karen Cordero, "Construyendo Tamayo, 1922-1937", pp. 54-55.

⁷⁴⁰ Teresa del Conde, "Las escalas de Tamayo", *Tamayo*, (México: Smurfit Kappa, 2011), p. 44.

Con estas pinturas Tamayo arrancó una serie de experimentaciones asociadas al Surrealismo y la Pintura Metafísica como “estrategias para la construcción de un arte mexicano moderno”,⁷⁴¹ que en semejanza con Lazo, Rodríguez Lozano, Izquierdo y Castellanos propusieron una versión que ponía en relación a la figuración de las vanguardias de posguerra con los procesos de reconstrucción y modernización inconclusos del país, con el fin de establecer una mexicanidad en términos internacionales y a la vez con reminiscencias locales.

Ingrediente decisivo que contribuyó a la obra de Tamayo de las décadas de 1920 y 1930 fue el nuevo clasicismo de Picasso, Léger, de Chirico y otros que se desarrolló en Europa entre 1910 y 1930, y que adquirió fuerza después de la Primera Guerra Mundial como un “llamado al orden” en términos sociales y visuales. Retomando los temas clásicos y los géneros establecidos [...] pero con matices distintos en cada contexto nacional.⁷⁴²

A la par de los viajes al extranjero, la relación con este nuevo clasicismo tuvo como intermediario a la revista *Contemporáneos* en cuyo tercer ejemplar, como se señaló, aparecen dos de los artífices de este movimiento, obras de Giorgio de Chirico acompañadas de un texto de Jean Cocteau; en el mismo número se publicó el artículo de Carlos Mérida, “Europa y la pintura de 1928” en que entre otros temas, abordó la concepción de la pintura como una construcción y no una imitación de lo que se percibe como real. Asimismo, por recomendación de Vasconcelos,⁷⁴³ Tamayo entró en contacto con la escritura de Ortega y Gasset, lo cual reafirmó su convicción de realizar una pintura figurativa que tratara a profundidad la condición humana, como procuró a lo largo de su carrera.

Uno de los libros que más me ha impresionado fue *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset [...] Yo veía a mi alrededor tanto arte deshumanizado, desde el abstracto hasta el “mexicano” para turistas, me acordaba del libro de Ortega y, aunque parezca exagerado, me sentía estimulado a desmentirlo con mi obra⁷⁴⁴

⁷⁴¹ Juan Carlos Pereda, “Tamayo/Trayectos: Propuesta de recorrido”, p. 29.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 56.

⁷⁴³ Juan Carlos Pereda, “Recordaciones”, p. 167.

⁷⁴⁴ Rufino Tamayo, *Textos de Rufino Tamayo*, p. 65.

Arreglos metafísicos

mexicana, sí, pero universal; no se debe encerrar el arte en un localismo que niega las posibilidades de enriquecer nuestro compromiso como pintores⁷⁴⁵

Mientras su obra itineraba por Estados Unidos en la exposición colectiva *Mexican Art*, Tamayo regresó a la *Gran Manzana* hacia 1930, pero la devastadora crisis económica le impidió una estancia mayor, por lo que después de una muestra individual en la Galería John Levy, decidió volver a México en 1931. Marcado por las obras que pudo observar en las galerías de Manhattan, Teresa del Conde consideró que a partir de entonces “Tamayo abordó el surrealismo desde una vertiente muy personal y mexicana”,⁷⁴⁶ como también hicieran Lazo y por su parte, Berni en Argentina, dando un lugar especial a una apropiación de la estética de Giorgio de Chirico, en particular la adopción de fragmentos corporales que parecen sugerir vida en medio de extrañas naturalezas muertas, que sin duda refieren a experiencias personales vinculadas a su percepción de lo mexicano.



Rufino Tamayo, *Naturaleza muerta*, 1930, óleo sobre lienzo, 49.5x49 cm. Colección particular.



Rufino Tamayo, *Naturaleza muerta con desnudo y guitarra*, 1931, óleo sobre lienzo, 45.1x74.9 cm. Colección privada.

Precisamente en los trabajos que Tamayo elaboró en este periodo, continuó con la acumulación y yuxtaposición de diversos objetos en atmósferas complejas y poéticas, que en apariencia no responden a ninguna lógica realista y que probablemente poseen complejos significados, tal como

⁷⁴⁵ Rufino Tamayo citado en Adriana Domínguez, “Imágenes de México”, p. 88.

⁷⁴⁶ Teresa del Conde, “Las escalas de Tamayo”, p. 77.

Naturaleza muerta con desnudo y guitarra (1931) en que Tamayo pintó el recurrente motivo del cuerpo femenino en la Historia del Arte, pero con una fuerte carga enigmática; no se trata de un desnudo que aluda a un cuerpo “real”, sino de uno inanimado, una estatua, hecha de una mampostería descascarada, que aparece sin cabeza y sin un pie, lo que hace recordar a las esculturas fragmentadas y a los maniqués de la *metafísica italiana*, pero también a los judas de cartón, que en este caso como sugiere Raquel Tibol, parece que se aparea con el instrumento musical, que Tamayo gustaba ejecutar.⁷⁴⁷ El sentido irreal y lírico de *Naturaleza muerta con desnudo y guitarra* se acrecienta con el mar de utilería del fondo, visible detrás del instrumento posado en el dintel de la ventana, que da pie a otra de las relaciones de Tamayo con de Chirico, la presencia del cuadro dentro del cuadro como otra misteriosa realidad que genera una percepción aún más confusa.

Tamayo ahondó en un nuevo realismo ajeno a una representación objetiva del mundo inmediato, a partir de la elección de “un tema simple y trato de abrir ventanas a la inteligencia y a la sensibilidad, del espectador”.⁷⁴⁸ Por estas obras de los años 30, críticos como Howard Parker comenzaron a relacionar a Tamayo con el Surrealismo al haber realizado imágenes donde lo real y lo absurdo confluyen, aunque para ser precisos, el pintor mexicano utilizó sobre todo recursos que provienen de la estética de Giorgio de Chirico, que como se ha señalado, fueron apropiados por el Surrealismo.

La naturaleza de la obra de Tamayo es primordialmente mística [...] Es un misticismo que infunde más que velar [...] Muchas de las pinturas de Tamayo podrían llamarse surreales, o sea simbólicas: pero la inclusión de un grado de misticismo ... nunca interfiere con el concepto visual estético⁷⁴⁹

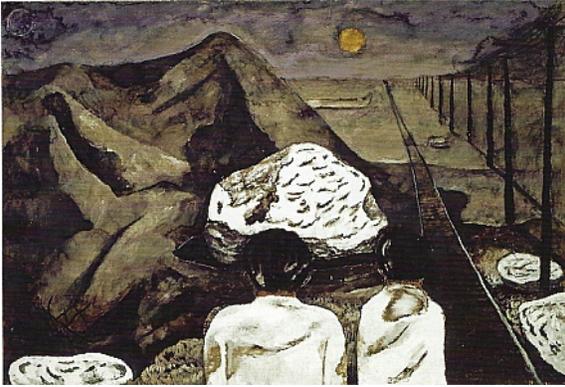
Asimismo, Rufino Tamayo realizó una serie de paisajes conectados también con de Chirico por el uso de la perspectiva acentuada y el ambiente de carácter enigmático como el que se encuentra en *Mirando al infinito* (1932), en que justo una pareja se detiene frente a un rocoso y abandonado paraje, que se extiende de forma amplia e indefinida a través de una línea férrea y los postes de luz que se alejan hasta el horizonte, en donde se elevan de forma ambigua tanto el sol como la luna, procurando una escena que transmite una sensación de extrañeza frente al sitio y de nostalgia ante el hostil y

⁷⁴⁷ Raquel Tibol, “Tamayo y su vuelo del reflejo al sueño”, p. 21.

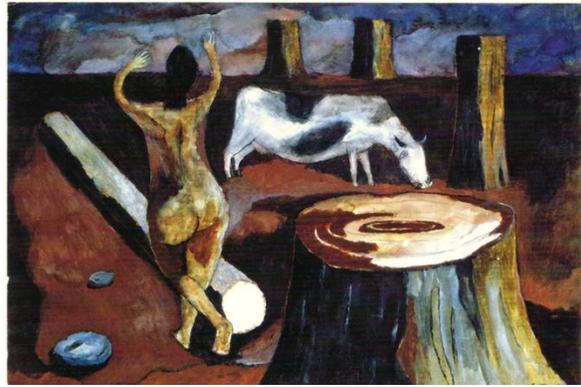
⁷⁴⁸ Tamayo en Erika Madrigal, “Re-definiendo la estética mexicana: Los modernos-universalistas”, p. 344.

⁷⁴⁹ Howard Parker, “Rufino Tamayo”, *Mexican Folkways* #2 (vol. 7), abril-junio de 1932, p. 79.

desolador destino que se extiende ante la mirada de los personajes, que parecen vestir ropa de manta, quienes parecen percibir de forma amenazante la llegada de la modernización.



Rufino Tamayo, *Mirando al infinito*, 1932, gouache sobre papel, 32.5x48 cm. Colección Magda Carranza y José Akle.



Rufino Tamayo, *Mujer y vaca*, 1932, gouache sobre papel, 32x47 cm. Colección Gelman.

Estas vistas no remiten a una descripción de un emplazamiento concreto, aunque parecen remitir de forma general a zonas rurales mexicanas; estos ilusorios espacios nos acercan hacia reflexiones metafísicas como en *Mujer y vaca* (1932) en que se presenta un paisaje deforestado en el que una enigmática mujer corre desnuda con rumbo del ángulo que indica un tronco caído, en contraste con el actuar de una inquietante vaca que simula pastar con calma; es un misterioso ambiente, en particular, por el fondo borrascoso cubierto de densos nubarrones, que sugiere ideas apocalípticas del que parece intentar huir la mujer.

Resulta también inquietante, *Paisaje en la noche* en que unas austeras bardas dan el sentido de profundidad y de una perspectiva alzada que rememora la sensación de infinito de los paisajes de Giorgio de Chirico, que como en este caso, solían estar acompañados al fondo por una locomotora, en el caso del italiano en remembranza de la profesión del padre, constructor de vías de ferrocarril, aunque en ambos casos resalta el sentido de incertidumbre con la llegada de la modernidad. La figura de espaldas en la esquina inferior del cuadro refuerza el ambiente misterioso, en donde unos troncos casi desdibujados generan extrañas sombras, al tiempo que un zeppelin cruza por el oscuro firmamento, tan sólo iluminado por una luna en cuarto menguante, sin que el conjunto de elementos ofrezca un sentido global al cuadro.

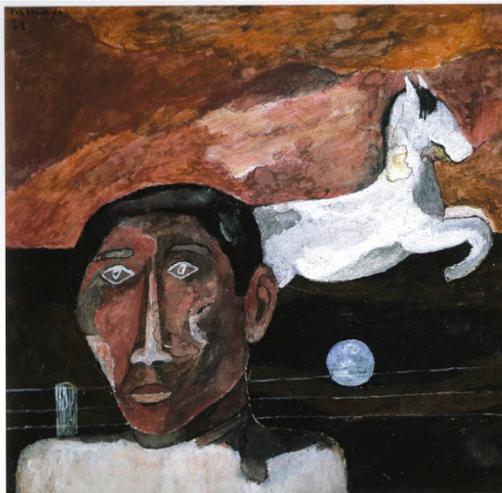


Rufino Tamayo, *Paisaje en la noche*, 1932, gouache. Colección particular.



Rufino Tamayo, *La ventana*, 1932, óleo sobre lienzo, 50.2x60 cm. San Francisco Museum of Modern Art.

De un extrañamiento similar es *La ventana*, pues en el pretil de ésta se muestra la inquietante presencia de una pistola (que ya también de Chirico había representado) mientras que hacia el exterior se extiende un nocturno y austero paisaje compuesto por una serie de muros que como en las obras de la metafísica italiana parecen dar la impresión de una realidad que va más allá de nuestra vista, tan sólo indicada por los cables del poste de luz que sugieren una perspectiva que se extiende allende de nuestra visión. También inscrito en la gramática dechiriquiana se encuentra *Hombre con caballo* (1934) en que en un extraño paraje crepuscular justo aparecen elementos reiterativos en los cuadros del maestro italiano como el corcel blanco, la esfera aislada, así como el personaje que remite más a una escultura, en este caso prehispánica, que a una persona real.



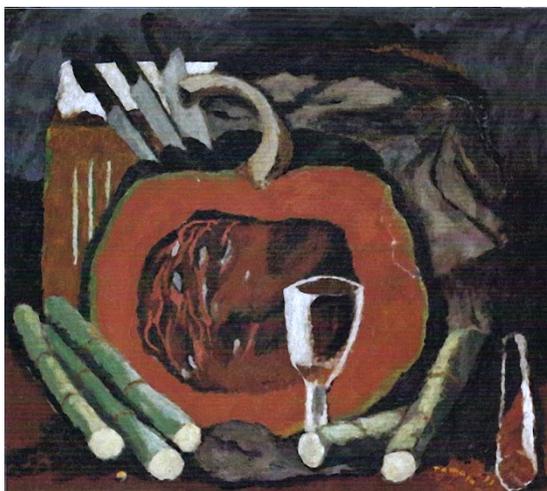
Rufino Tamayo, *Hombre con caballo*, 1934, gouache sobre papel. Colección particular.



Rufino Tamayo, *Noche clara*, 1932, óleo sobre lienzo, 55x76 cm. Colección particular.

Por la ausencia de personajes, el elemento arquitectónico que expande el espacio al infinito, así como los objetos dispuestos aparentemente sólo por sus formas geométricas, en este caso, nuevamente los troncos cilíndricos, es *Noche clara*, la vista que más se acerca al sentido de ausencia y misterio de las plazas abandonadas de Giorgio de Chirico, además de que la composición y el sentido metafísico de este paisaje, es claro antecedente del escenario en que Tamayo décadas después dispuso una de sus obras cumbres, *Músicas dormidas* (1950).

El centro de su atención en ese período, no obstante, devino en las naturalezas muertas en que “diversos númenes patronales gravitan en sus primeros cuadros de objetos, entre ellos, de Chirico, Picasso y Matisse, pero es Cézanne, quien más caló hondo en el ánimo del oaxaqueño.”⁷⁵⁰ Al dar preferencia a los “arreglos de objetos”, como Tamayo los llamaba, optó por un género ajeno a los programas políticos que le permitía afrontar la noción de una pintura mexicana a través de la representación poética de lo cotidiano y de significados elusivos que, le dan una nueva visibilidad a objetos normalmente desapercibidos. De este tipo de enigmático juego visual que propuso Tamayo por entonces, se encuentra *Naturaleza muerta con calabaza y cañas de azúcar*, composición dominada precisamente por esta gran baya de cáscara dura que se muestra partida a la mitad, con un trio de cuchillos encajados siniestramente junto a una copa y unos trozos de caña de azúcar, uno de ellos casi invisible, dispuestos de forma que marcan el espacio de un oscuro y misterioso paisaje rocoso que se extiende al fondo. Una vez más elementos que refieren a México de forma enigmática.



Rufino Tamayo, *Naturaleza muerta con calabaza y cañas de azúcar*, 1931, óleo sobre lienzo, 49.5x54.5 cm. LACMA.

⁷⁵⁰ Juan Carlos Pereda, “Tamayo/Trayectos: Propuesta de recorrido”, p. 49.

Tamayo realizó una apropiación selectiva, del enigmático proceder de Giorgio de Chirico en su tratamiento de los objetos, en función de las transformaciones de la cultura y la vida cotidiana en México, que se encontraba entre la consolidación y las erratas del gobierno posrevolucionario, así como en la asimilación de los impactos de los procesos de modernización y consumo en un país para ese momento en su mayoría rural, sin olvidar los procesos bélicos que se gestaban a nivel internacional, lo que derivó plásticamente, como indica Karen Cordero en el visible

"tratamiento metafísico que Tamayo dio a los objetos vinculados con la producción industrial (como cigarros, focos y fonógrafos) que refleja la inquietud que le provocó la transformación de la cultura material mexicana, como resultado de innovaciones tecnológicas [y] las consecuencias de la modernidad en la concepción espacio-tiempo, en términos pictóricos y psicológicos"⁷⁵¹



Rufino Tamayo, *Anuncio de corsetería*, 1934, óleo sobre lienzo, 46x76.5 cm. Colección particular.

Marcado por los anuncios publicitarios de la época, cual alegoría de la modernidad, se encuentra *Aparador de corsetería*, que también parece estar conectado con la Pintura Metafísica dada la presencia de maniqués que se confunden con el resto de los anuncios y personajes de la escena, por lo “que no queda claro si la mujer que domina la composición es parte del cartel que está pintado en la pared, o si es un maniquí en un aparador o una mujer de verdad.”⁷⁵² Así Tamayo, por la falta de

⁷⁵¹ Karen Cordero, "Construyendo Tamayo, 1922-1937", p. 14.

⁷⁵² *Ídem.*

una clara perspectiva, termina por conjuntar realidades alternativas que se interrelacionan sin definir su veracidad más allá del campo pictórico, lo cual también revela su lectura de las ideas metafísicas de Bergson y su aplicación en la pintura francesa moderna, como el artista oaxaqueño lo explicó:

Es interesante señalar que por la misma época en que Henri Bergson identificaba tiempo y espacio, Cézanne, que sin duda había leído a Bergson, multiplicaba los puntos de vista en la representación de los objetos en el espacio, es decir, analizaba el espacio colocándose en el tiempo. Después, los cubistas, al suprimir la perspectiva y colocar uno al lado del otro de los objetos, quieren que la conciencia perciba la unidad de los mismos en el tiempo⁷⁵³



Rufino Tamayo, *Musas de la pintura*, 1932, óleo sobre lienzo, 75x100 cm. MUNAL.

Trabajos como *Musas de la pintura* (1932) o *Los fumadores* (1931) presentan una composición saturada de “objetos insólitos, cuya unión en una misma escena los asocia con los pintores metafísicos. Objetos que se tornan en alegorías”,⁷⁵⁴ herméticas, en un proceder moderno en que justo no queda clara el sentido de su alusión, “a diferencia de la cualidad expositiva o retórica que caracteriza a la alegoría tradicional”.⁷⁵⁵ En el caso de *Musas de la pintura* si bien es posible de

⁷⁵³ Rufino Tamayo, *Textos de Rufino Tamayo*, p. 71

⁷⁵⁴ Juan Carlos Pereda, “Tamayo/Trayectos: Propuesta de recorrido”, *Rufino Tamayo. Trayectos*, p. 45.

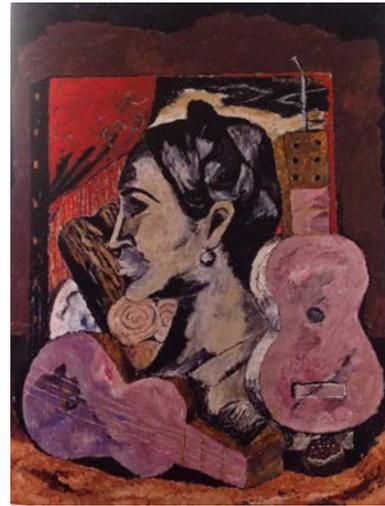
⁷⁵⁵ Karen Cordero, “Construyendo Tamayo, 1922-1937”, p. 68.

relacionar con otros cuadros respecto al tema del artista y sus modelos, en este caso aparecen una serie de elementos que pueden ser asociados a la gramática de Giorgio de Chirico como el corcel, la columna, el cuadro dentro del cuadro y los bustos escultóricos que parecen tener vida, pero que carecen de diálogo entre sí.

Esas mesas revueltas, con frutos, artilugios mecánicos y objetos misteriosos - fragmentos de cuerpos humanos que bien podrían estar ironizando sobre los modelos clásicos que lo obligaban copiar en la academia o los restos de alguna escultura religiosa recogida como reliquia curiosa- permiten transitar de los enigmas de De Chirico a la objetividad de Cézanne⁷⁵⁶



Rufino Tamayo, *Los fumadores*, 1931, óleo sobre lienzo, 49.5x65 cm. MUNAL.

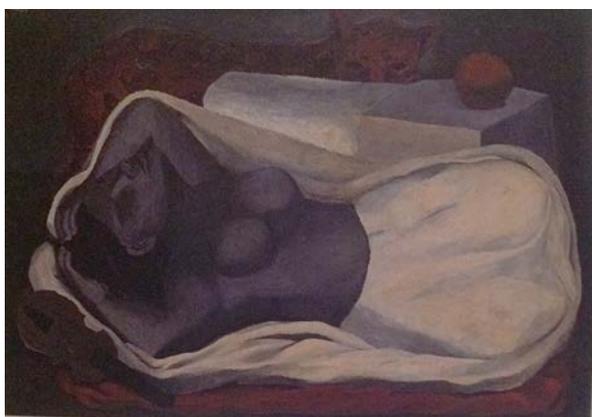


Rufino Tamayo, *Naturaleza muerta con cabeza*, 1932, óleo sobre lienzo, 65x49.5 cm. Colección Beto y Sandra Hale.

Los fumadores, por su parte, es una singular naturaleza muerta que reúne eclécticos elementos, un gran foco, un reloj semioculto, una rebanada de sandía, un cubo de extraña geometría y dos piezas como esculturas -de cartón- que representan los retratos del artista y de su entonces pareja María Izquierdo, unidos por el vicio del cigarro que compartían y sus miradas que se cruzan como hipnotizadas; un arreglo de objetos que va más allá de la realidad inmediata en pos de una visión poética de una pareja mexicana de tiempos modernos.

⁷⁵⁶ Juan Carlos Pereda, "Recordaciones", pp. 216-217.

Como si fuera una pieza de modelado, Tamayo presentó en *Naturaleza muerta con cabeza*, otro retrato de María Izquierdo colocada entre guitarras y un lienzo que no permiten distinguir si la imagen de la creadora está dentro o fuera de esta pintura; tal como de Chirico y luego hiciera Magritte, Tamayo jugó con la realidad y veracidad de las imágenes al colocar un cuadro dentro del otro, en una extrañeza que se acrecienta en tanto que la cortina y los troncos que surgen del bastidor parecen abrir paso a la ilusión figurativa de que el resto de los objetos sólo pertenecen a una realidad pictórica; justo como pensara Jorge Alberto Manrique, en el caso de Tamayo, “la pintura es un discurso sobre el mundo, pero simultáneamente un discurso sobre la pintura misma.”⁷⁵⁷



Rufino Tamayo, *Mujer dormida*, 1931, óleo sobre lienzo, 85x125.5 cm. Colección particular.



La tenista, 1932, óleo sobre lienzo, 75x65 cm. Colección Eugenio Rendón de Olazábal.

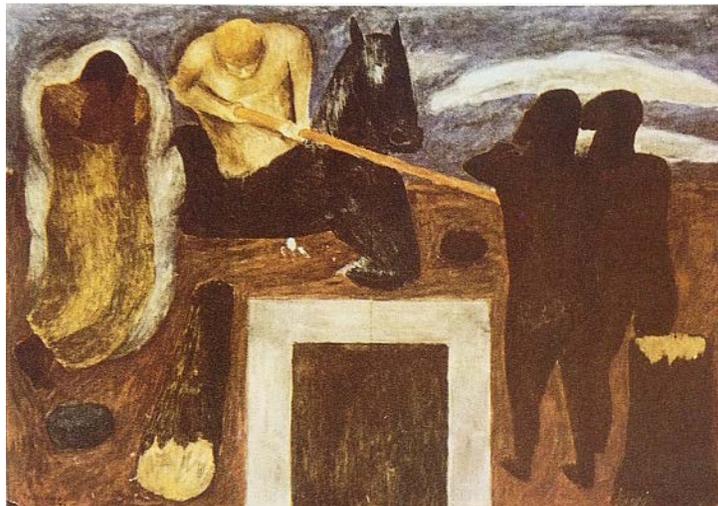
Similar a otros de los pintores de los Contemporáneos e incluso a Siqueiros, Tamayo optó también en esta época por una figuración pesada y monumental, inspirada en el neoclasicismo de Picasso, pero con ciertos rasgos expresionistas y primitivistas, como prototipo de una estética nacional, que absorbe la composición sintáctica, pesada y geometrizable de la escultura prehispánica como son los casos de *Mujer dormida* y *La tenista*, cuya petrificación corporal además recuerda a la transformación de la piel en aspecto mármoleo en algunos cuadros de Giorgio de Chirico. Son construcciones con cierto impulso vital, pero que en realidad remiten a estatuas y por tanto se vuelven en un objeto más a tratar por su presencia metafísica y sus valores plásticos, es decir, son ajenas a un lógica instrumental, que permite mirar sus cualidades extraordinarias al situarlas en una atmósfera espectral y bajo una mirada irónica, que como señalara Alberto Savinio, perseguía el fin de que los aspectos

⁷⁵⁷ Jorge Alberto Manrique, “El último de los clásicos”, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, (México: CONACULTA, 2000), p. 87.

extraordinarios que sólo los artistas metafísicos percibían, los deformaban al representarlos para que pudieran ser percibidos por el resto de los hombres.

sus sutiles distorsiones de la perspectiva y el modelado volumétrico de las masas insinúan un espíritu perturbador –afín a la pintura metafísica italiana- que sugiere una crítica velada o una actitud irónica en relación con las escenas cotidianas que representan.⁷⁵⁸

Este sentido mordaz quedó con mayor manifiesto en sus obras cercanas a un tratamiento político. A pesar de haberse situado distante del proyecto muralista, Rufino Tamayo estableció para los años 30, una extraña alianza en que mantuvo su compromiso con una obra figurativa legible, pero ajeno a las anécdotas de la pintura posrevolucionaria, prefiriendo convertir “en poesía cualquier instante cotidiano, sin la pretensión de hacer de él una narrativa.”⁷⁵⁹



Rufino Tamayo, *La Conquista*, 1932, boceto (mural no realizado). Museo Tamayo Arte Contemporáneo.

En 1932 a la par de ser nombrado jefe del Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación, Tamayo recibió el encargo para el proyecto mural *La Conquista*, cuyo boceto sin embargo, fue rechazado por las autoridades del Museo Nacional por presentar una interpretación que

⁷⁵⁸ Karen Cordero, "Construyendo Tamayo, 1922-1937", p. 61.

⁷⁵⁹ Adriana Domínguez, "Surrealismo(s)", *Rufino Tamayo. Trayectos*, p. 99.

se consideró no historicista, en tanto que la imagen remite a los paisajes desérticos y atemporales que en la época de los 30 Tamayo pintaba, en los cuales la perspectiva se marca con un tronco caído, cuál signo de desesperanza, para así situar en una atmósfera de desencanto al tema del choque cultural, que Tamayo aludió a través de la presencia de un hombre blanco sobre un corcel oscuro y una lanza que dirige, sin realmente herir con ella, a una pareja desnuda, de piel bronceada, como si de hecho la escena apareciera detenida antes de darse la agresión; en un extremo surge de entre nubes –como en un rompimiento de gloria- la aparición de un ser de rasgos indígenas con la cara cubierta, como una especie de alegoría de la patria o la raza ultrajada, mas la escena en su conjunto tan sólo presenta una extraña vinculación o alegoría racial con la invasión española a las tierras prehispánicas.



Rufino Tamayo, detalles de *El Canto y la Música*, 1933, fresco. Escuela Nacional de Música.

Para 1933, Tamayo consiguió pintar su primer fresco en la Escuela Nacional de Música, en que a través de personajes femeninos de fisionomía mestiza, exploró y dialogó con la obra de Orozco y Siqueiros en San Ildefonso, pero no combinó la imagen de campesinos con notas o símbolos político-ideológicos, sino que el mural *La música y el canto* se presenta como una metáfora de estas prácticas artísticas, a través de seres etéreos con instrumentos y actitudes afligidas, que forjan un “realismo no descriptivo”⁷⁶⁰ de tintes poéticos, que se contraponen a los excesos narrativos.

⁷⁶⁰ Diana C. du Pont, “Tamayo: entre espacios y controversias”, *Tamayo reinterpretado*, p. 22.

El tema [...] demuestra la preocupación de Tamayo y sus pares, entre ellos el grupo de los Contemporáneos, por la equivalencia simbólica entre la poesía, la pintura y la música. Desprendida de la alegoría barroca, este acercamiento alternativo a un sincretismo cultural se oponía al uso didáctico y renacentista que empleó Rivera⁷⁶¹

En esta empresa mural, además, contrario a los muralistas, que a partir del Sindicato de Pintores decidieron emprender un arte mexicano aparentemente autónomo, Tamayo continuó con sus síntesis de las creaciones locales y las vanguardias europeas figurativas, como su persecución de la economía de elementos y la exaltación de los valores plásticos, con el fin de que el sentido renovador y revolucionario de su propuesta se diera en su manera de pintar y no en los temas presentados.

El pintor que sea revolucionario, debe serlo dentro de su oficio. Es un contrasentido ser revolucionario en la vida cotidiana y conservador en el arte, o incluso reaccionario. Pues el realismo descriptivo es un movimiento reaccionario.⁷⁶²

En ese mismo año, Tamayo además publicó en la revista de izquierda *Crisol* un texto con tintes ideológicos “El nacionalismo y el movimiento pictórico” en que presentó su postura frente a la creación de un arte temáticamente mexicano, que para Diana C. du Pont, está marcado por las ideas de libertad, pluralidad y democracia del medio norteamericano.

Desde la iniciación de nuestro movimiento pictórico, la preocupación principal de la mayoría de sus autores fue [...] producir un arte que [...] ofrezca aspecto mexicano [...] en mi concepto carece de importancia [...] considero que ella tendrá que serlo sin el menor esfuerzo [...] de igual manera que las gentes y las cosas muestran indefectiblemente sus características de origen⁷⁶³

⁷⁶¹ Mary K. Coffey, “Yo no soy el cuarto grande: Tamayo y el muralismo mexicano”, *Tamayo reinterpretado*, p. 251.

⁷⁶² Rufino Tamayo, *Textos de Rufino Tamayo*, p. 62.

⁷⁶³ Rufino Tamayo, “El nacionalismo y el movimiento pictórico”, *Crisol: revista de crítica*, mayo 1933, año V, volumen IX, #53, pp. 276-277.

Existen pocas obras de Rufino Tamayo que se puedan asociar estrictamente con la política nacional. Excepcionales en ese sentido resultan los homenajes a Zapata y Juárez, que parecen ser una crítica velada al “aumento de monumentos escultóricos a los héroes revolucionarios”⁷⁶⁴ en los años treinta. En estos homenajes a Zapata y Juárez, las figuras de dichos personajes no aparecen como actores históricos heroicos como podrían encontrarse en la narrativa mural de Rivera, sino que están representados como “estatuas sin vida, sugiriendo quizá la fosilización de los principios que defendían”.⁷⁶⁵ Como en el caso de los maniqués metafísicos, los monumentos de Tamayo se presentan como extrañas alegorías que parecen remitir a una lectura narrativa y al mismo tiempo la cancelan, por la complejidad de elementos que asumen un estado espectral dado el ambiente enigmático en que se disponen y que remiten ambivalentemente a la realidad y a la fantasía.



Rufino Tamayo, *Homenaje a Juárez*, 1932, óleo sobre lienzo, 60x75 cm. MAM.

En la pintura dedicada a Juárez, detrás del busto del expresidente cuyos ojos aparecen vigilantes a su entorno, nuevamente se ve descender estrepitosamente a un globo de cantolla ante una grisácea arquitectura que hace pensar que la imagen se emplaza en un cementerio, el cual se torna más tétrico por la oscuridad del paisaje y por la enigmática presencia de la niña que corre tras el globo –similar a la sombra de una joven que juega con un aro en *Misterio y melancolía de una calle* (1914) de Giorgio de Chirico. También en similitud con la Pintura Metafísica, hay referencias a la arquitectura clásica, como el frontón al fondo y en el extremo inferior aparece “una columna rematada con esfera: uno de los balaustres que con tanta frecuencia aparecieron en cuadros anteriores a 1935.”⁷⁶⁶

⁷⁶⁴ Karen Cordero, "Construyendo Tamayo, 1922-1937", p. 69.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁶⁶ Teresa del Conde, “Rufino Tamayo: las palabras de los otros”, *Textos dispares*, p. 151.



Rufino Tamayo, *El llamado de la Revolución*, 1935, óleo sobre lienzo, 55.5x65 cm. Colección particular.



Rufino Tamayo, *Ritmo obrero*, 1935, óleo sobre lienzo, 74.6x100.6 cm. Colección particular.

El llamado de la Revolución y *Ritmo obrero*, ambos de 1935 y que Tamayo presentó para la inauguración de la Galería de Arte Mexicano de Carolina Amor, parecen entablar una crítica más directa a la política y a los recursos de la pintura mural. El contenido en estos trabajos “es abordado desde una metáfora plástica para asociar lo poético a un referente político”.⁷⁶⁷ *Ritmo obrero* alude a la composición de los murales *Reconstrucción* y *La trinchera* de 1926 de José Clemente Orozco, pero en este caso los restos no protegen a unos heridos de la guerra, sino que las rocas que en apariencia simulan tallar, por su grotesca acumulación y su angulosidad, en realidad los aprisionan, sentimiento de ahogo que se extiende por la sangre en las rocas y el enigmático paisaje, únicamente poblado por un árbol seco, cuyas ramas que hacen eco de los brazos extendidos de los hombres, parecen implorar al cielo azul violáceo donde se perciben unos cuantos nubarrones oscuros y un paradójico disco solar.

Por su parte *El llamado de la Revolución* es representado por una mujer con toga que vuela entre los aires, cual adopción de los personajes etéreos de Chagall, pero también como remembranza a las virtudes de *La creación* (1922-23) de Rivera y a los personajes mestizos que flotan en *Los mitos* (1924) de Siqueiros, pero en este caso, Tamayo presentó una críptica imagen en que ante la invitación del personaje celestial, una serie de trabajadores deciden tomar las armas, hacen un pacto, como parecen simbolizar las manos en primer plano, mas la imagen no se muestra celebratoria, a pesar de los gestos de los personajes, ya que los edificios de arquitectura austera, casi derruida, se extienden en una perspectiva pronunciada, hacia un sembradío que con la decisión de los hombres quedara sin

⁷⁶⁷ Teresa del Conde, “Las escalas de Tamayo”, *Tamayo*, p. 80.

trabajar, al igual que las casas que requerían remozamiento, como si el llamado a la guerra los hiciera olvidar de resolver la precariedad de su vida actual.

Ante la propuesta de tintes neorenacentistas del muralismo, estas obras de Tamayo, presentan además “motivos deliberadamente infantiles que hacen de ellos verdaderas estampas impregnadas de un sabor popular”,⁷⁶⁸ incluso *naïf* y al mismo tiempo están acompañadas por marcadas estructuras geométricas y una carga ambiental de incertidumbre y extrañeza. Es de considerar que sumado a las imágenes enigmáticas y los objetos con tintes metafísicos, la pincelada brusca y de tono primitivo de Tamayo amplía la ambigüedad de sus cuadros, por lo que “en comparación con la claridad y la linealidad de las composiciones metafísicas de Giorgio de Chirico y Agustín Lazo, en las obras de Tamayo la incorporación de elementos formales que remiten al tacto procede una reacción corporal diferente”,⁷⁶⁹ que realza tanto el misterio de su figuración, así como los valores plásticos de las obras, tal como la describiera por entonces Cardoza y Aragón:

Obra realista, distante de la fría razón, cargada de sensaciones objetivas que nos da por su intensificación sensual, por su acentuación puramente plástica, una personalísima realidad pictórica.⁷⁷⁰

Como en el caso de Rodríguez Lozano, Castellanos o Kahlo, cabe considerar que la figuración de Tamayo al ligarse con el método Best Maugard, también estableció contacto con la obra del Aduanero Rousseau que, prefiguró el carácter fantástico de los realismos desarrollados en la primera mitad del siglo XX y que encontró en el trabajo de los metafísicos italianos una continuación en la creación de irrealidades, pero con motivos compositivos de orden clásico insertos en espacios modernos, que dieron pie a su vez, sin necesariamente ser una influencia, a los realismos clasicistas de carácter mágico desarrollados tanto en Europa como en América, a partir de los años 20, pero predominantemente en los 30.

⁷⁶⁸ Xavier Villaurrutia, *Obras*, citado en *Los Contemporáneos y su tiempo*, p. 242.

⁷⁶⁹ Karen Cordero, "Construyendo Tamayo, 1922-1937", p. 62.

⁷⁷⁰ Luis Cardoza y Aragón, *Rufino Tamayo*, (México: Publicaciones del Palacio de Bellas Artes, 1935).

ya podrá entenderse que durante los años treinta a Tamayo no le disgustó en lo más mínimo la llamada “pintura metafísica” que Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Filippo de Pisis y Alberto Savinio (hermano de De Chirico) cultivaron y difundieron. Esa predilección suya, que admitió de buen grado, la refirió únicamente a determinada etapa más bien temprana de su trayectoria, si bien hay ciertos rasgos que reaparecen en etapas posteriores⁷⁷¹

Desnudos míticos

Formado dentro del contexto del México de los Contemporáneos y la Escuela Metafísica de la década de 1920, se identificó con ciertas características de la Escuela de Nueva York en cuanto a lo personal y lo filosófico.⁷⁷²

Una tercera estancia en Nueva York afianzó la relación de Tamayo con los movimientos de vanguardia, particularmente con el expresionismo abstracto y con su misión de crear un arte con carácter universal. Hacia 1936 viajó como delegado de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, en compañía de su nueva pareja, la pianista Olga Flores, con el fin de participar en el *American Artist's Congress*;⁷⁷³ al final la pareja terminó por residir en Nueva York durante varios años: Tamayo consiguió dar clases en la prestigiosa y progresista Dalton School a partir de 1938, además de que sus obras fueron presentadas en la Galería Julien Levy, especializada en Surrealismo, que ya había mostrado en 1935 los rayogramas de Emilio Anero e inmediatamente antes de la obra del pintor oaxaqueño, presentó el trabajo de Salvador Dalí y unos años después el de Frida Kahlo. Al gran aliciente que fue para Tamayo el éxito en ventas y ante la crítica, se le sumó el que el galerista neoyorquino Valentine Dudensing -dueño de la galería donde se presentó la primera exposición de De Chirico en América- se ofreció a representarlo, lo que permitió a Tamayo vivir de la pintura.⁷⁷⁴

⁷⁷¹ Teresa del Conde, “Las escalas de Tamayo”, p. 78.

⁷⁷² Diana C. Du Pont, “Tamayo: entre espacios y controversias”, p. 57.

⁷⁷³ Con el fin de contrarrestar la política represora del Maximato, Tamayo se unió a la LEAR, al igual que otros de los fundadores del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, aunque mantuvo un perfil bajo. (Adriana Domínguez, “Fragmento de un camino”, p. 94).

⁷⁷⁴ La Valentine Gallery vendió obras de Tamayo a Roy Neuberger (Neuberger Museum), Duncan Phillips (The Phillips Collection), al Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), a la Albright-Knox Art Gallery y a Joseph Pulitzer.

Por su larga estancia en Nueva York, en México se le calificó de ser un pintor desarraigado de su patria, calificativo que nadie aplicó por ejemplo a Diego Rivera a pesar de permanecer por casi 15 años en Europa.

Para este momento, la obra de Tamayo comenzó a dialogar y sintetizar nuevas fuentes creativas, sin por ello cortar el contacto con la Pintura Metafísica, como lo hace pensar el reciente estudio de Diana C. Dupont: “De todos los puntos en común entre Tamayo y el expresionismo abstracto, el más significativo podría ser el de una suerte de identificación con lo metafísico”.⁷⁷⁵ Con el clima apocalíptico producto de la Segunda Guerra Mundial, la obra de los expresionistas abstractos adquirió tintes filosóficos, tal como lo señaló por esos años el crítico de arte Meyer Schapiro en su artículo “The Liberating Quality of Avant-Garde Art”:

una cultura que se organiza cada vez más por medio de la industria, la economía y el Estado intensifica el deseo del artista de crear formas que manifiesten su libertad [...] En ausencia de valores ideales que estimulen su imaginación, el artista debe cultivar su propio jardín como el único campo seguro en medio de la violencia y las incertidumbres de nuestro tiempo⁷⁷⁶

Rufino Tamayo procuró un realismo de alcances míticos y universales al relacionar su obra con los valores metafísicos de las creaciones precolombinas, del mismo modo que Pollock, Rothko, Gottlieb y Newman que procuraron un sentido más trascendente para sus creaciones al enraizarlas en las fuentes nativas del territorio estadounidense.⁷⁷⁷

El artista kwakiult, que pintaba asilado, no se preocupaba por nimiedades [...] tampoco, en nombre de una pureza mayor, renunciaba al mundo viviente por el materialismo sin sentido del dibujo. La forma abstracta que usaba, todo su

⁷⁷⁵ Diana C. du Pont, “Tamayo: entre espacios y controversias”, p. 60.

⁷⁷⁶ Meyer Schapiro, “The Liberating Quality of Avant-Garde Art”, *ART News*, verano de 1957, pp. 26-42, traducción en Diana C. du Pont, “Tamayo: entre espacios y controversias”, p. 56.

⁷⁷⁷ Diana C. du Pont, “Tamayo: entre espacios y controversias”, p. 58.

lenguaje plástico, estaba orientado por un impulso ritual hacia un entendimiento metafísico.⁷⁷⁸

Marcados por los terrores bélicos, los artistas de la época abogaron por una reconstitución de un humanismo desde una perspectiva filosófica que derivó en una renovada estética de espíritu metafísico –similar a la actitud de los creadores de la primera posguerra. Tamayo centró para entonces su trabajo en una figuración monumental de tintes míticos dado que los cuerpos aludían tanto a la estatuaria prehispánica como a formas del arte popular, como los judas de cartón, en medio de paisajes desolados y de carácter intemporal, “escenas de naturaleza poética y de un insondable misterio”,⁷⁷⁹ que implicaban una búsqueda del “significado mítico de la era moderna, desentrañando el pasado para hablar del presente”,⁷⁸⁰ como el caso de sus pinturas de seres mirando el firmamento, que denotan el interés y la meditación metafísica de los individuos por lo inconmensurable y lo inasible.

Así Tamayo pasó de los años 30 a la década de los 40, de composiciones intrincadas e ingeniosas hacia una austeridad en donde los elementos y los colores (no así los tonos) se redujeron con el fin de obtener una armonía en la cual, los valores plásticos revelaran un equilibrio espiritual. Ya Oscar Flores me había advertido de mirar el trabajo de Tamayo con ligas hacia la pintura que Giorgio Morandi realizó tras su paso por la metafísica. Al igual que la obsesión del boloñés por los bodegones, la obra de Tamayo a partir de estos años, tendió hacia una figuración en que se simplificaron las formas y el valor del cuadro reside en sus cualidades plásticas y la poesía silenciosa que expresan, mas su salida de un realismo descriptivo tampoco lo encaminaron hacia la abstracción, sino que se presentó tal como Morandi, como inventores de realidades íntimas y poéticas.⁷⁸¹

Es tontería decir que mi pintura es abstracta [...] Lo abstracto es lo que no tiene ninguna relación con la naturaleza [...] Esta confusión es igual a la tan frecuente entre pintura realista –como la mía- y pintura descriptiva. La diferencia está en

⁷⁷⁸ Barnett Newman, “The ideographic Picture”, Betty Parsons Gallery, Nueva York, 1947 (ensayo para el catálogo de la exposición), traducción en Diana C. Du Pont, “Tamayo: entre espacios y controversias”, p. 58.

⁷⁷⁹ Diana C. Du Pont, “Tamayo: entre espacios y controversias”, p. 57.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁸¹ Erika Madrigal, “Re-definiendo la estética mexicana: Los modernos-universalistas”, p. 338.

la presencia de poesía e imaginación en la pintura realista y en la ausencia en la descriptiva⁷⁸²



Rufino Tamayo, *Naturaleza muerta*, 1937, gouache sobre papel, 37.5x53.5 cm. Colección particular.

Justo como parte de su transición aparece *Naturaleza muerta* (1937) que muestra conexión con la Pintura Metafísica, pero en este caso las coincidencias no remiten al extrañamiento dechiriquiano, sino que la escasez de elementos que no definen claramente su identidad, producen un espacio silencioso que hace fijar la mirada en los valores plásticos, por ejemplo el volumen y la transparencia de la copa, así como en la evocación de sentidos que generan las cosas más mundanas dispuestas pictóricamente, cual las composiciones sintéticas de Morandi o Carrà, ya que como ellos, a través del color, “Tamayo poseía un talento natural para descubrir la poesía oculta en los objetos más simples, para exaltar en sus pinturas las cualidades más sutiles de las cosas cotidianas”.⁷⁸³ Por entonces, tanto la crítica como el propio artista estableció que su pintura estaba orientada hacia los fenómenos plásticos, al “devolver a la pintura sus ‘cualidades puras’ no necesariamente significa ausencia de tema o abstracción pura, sino un énfasis en la técnica y en el acto de la pintura”.⁷⁸⁴ Tamayo creía que los valores plásticos y la carga poética, le otorgaban expresión humana a su obra por encima de los contenidos ideológicos,⁷⁸⁵ como también pensarán los metafísicos.

⁷⁸² Rufino Tamayo, *Textos de Rufino Tamayo*, p. 64.

⁷⁸³ Juan Carlos Pereda, “Tamayo/Trayectos: Propuesta de recorrido”, *Rufino Tamayo. Trayectos*, p. 53.

⁷⁸⁴ Rufino Tamayo, *Textos de Rufino Tamayo*, p. 30.

⁷⁸⁵ Rufino Tamayo, *Rufino Tamayo del reflejo al sueño: 1920-1950*, p. 53.

Como Giorgio Morandi, y también como uno de sus más admirados antecesores, Paul Cézanne sabía que las relaciones entre las formas ofrecen motivos trascendentes de exploración. Las de Tamayo son metáforas que conllevan un saber y un sentir acerca del arte mismo, en primer término, y luego de éste como vehículo que se constituye en una manera privilegiada de conocer y concebir un universo.⁷⁸⁶

Para Villaurrutia, Tamayo en sus colores expresó gran sensualidad, que en manos del pintor tiene efectos mágicos,⁷⁸⁷ justo en los términos en como concebían Savinio y Franz Roh lo “mágico”, en referencia al nuevo realismo enigmático surgido de la Gran Guerra: ajeno a cualquier referencia simbolista o mística, sino que el misterio, lo mágico que expresan estas obras, “no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él”.⁷⁸⁸



Rufino Tamayo, *Nueva York desde la terraza*, 1937, óleo sobre lienzo, 51.6x87.2 cm. Colección particular.

Del mismo periodo, en *Nueva York desde la terraza* aparecen dos trozos de sandía y cuatro esferas blancas cercanas a un primer personaje que observa con un catalejo, tanto a los monumentales rascacielos de la *Gran Manzana* como a su acompañante femenina recargada sobre un barandal. En

⁷⁸⁶ Teresa del Conde, “Las escalas de Tamayo”, *Tamayo*, p. 80.

⁷⁸⁷ Xavier Villaurrutia en Erika Madrigal, “Re-definiendo la estética”, 344.

⁷⁸⁸ Franz Roh, *Realismo mágico. Postexpresionismo*, “Advertencia preliminar”, sin número de página.

una primera lectura parece referir sólo al nuevo paisaje en el que decidieron habitar de forma definitiva los Tamayo, mas como señala Karen Cordero,

La ubicación deliberada, no narrativa, de los elementos pictóricos invita a una interpretación simbólica en consonancia con los movimientos de vanguardia europeos de las primeras décadas del siglo XX, incluidos el surrealismo y la pintura metafísica⁷⁸⁹

Conectada con mayor claridad con el enigmático proceder de Giorgio de Chirico se encuentra *Dos mujeres* que, aunque en primera instancia parece tener mayor vínculo con las tintas y pinturas de Orozco relativas a la revolución, sobre todo por el cactus y las mujeres que parecen huir, no obstante, por el elemento de la barda que marca la perspectiva fugada como en las obras de Giorgio de Chirico, es una constante en pinturas de Tamayo que acentúan el drama o la dimensión metafísica de la obra como más adelante referiremos.



Rufino Tamayo, *Dos mujeres*, 1939, gouache sobre papel. Rhode Island School of Design.

A partir de los 40's, Tamayo comenzó a representar monumentales personajes irreales, que por su coloración parecen evocar seres de carácter mítico, cuya “estilización de los cuerpos y la ambigüedad del lenguaje corporal son indicadores de la incógnita que abre Tamayo”,⁷⁹⁰ la cual se ve acrecentada

⁷⁸⁹ Karen Cordero, “Apropiación, invención e ironía: El primer período de Tamayo, 1920-1937”, p. 167.

⁷⁹⁰ Juan Carlos Pereda, “Tamayo/Trayectos: Propuesta de recorrido”, p. 57.

por situarlos en abandonadas, misteriosas y poéticas escenas, tierras despobladas que podría situarse en cualquier lugar y por tanto su carácter universal o en otros casos, claustrofóbicos cuartos en que suceden enigmáticas escenas, pobladas de misteriosas sombras, que recuerdan a la extrañeza de los interiores metafísicos.

Si bien las fuentes más claras para Tamayo en esta época son ahora otras, especialmente el informalismo y la figuración picassiana relacionada con el Surrealismo, aún para este momento quedan elementos que pueden considerarse como parte de la gramática de la Pintura Metafísica. Quizá el ejemplo más claro es el cuadro de gran formato titulado *Músicas dormidas*, en donde dos cuerpos que parecen estar compuestos de barro negro, a partir de una composición primitiva y al mismo tiempo de sabor clásico –como en Picasso o en la estatuaria precolombina- yacen sobre un terreno desértico, imagen que ha sido asociada a una lectura de *La gitana dormida* (1897) del aduanero Rousseau, como una paráfrasis relativa a una reflexión metafísica sobre las culturas prehispánicas, por ubicar a los personajes en un espacio yermo y enigmático, en especial, por el sentido de infinito que produce el muro blanco que, como en otros cuadros de Tamayo, es posible de asociar a la poética de Giorgio de Chirico, caracterizada por las perspectivas fugadas y la sensación de lo inabarcable.

Para du Pont el que estas figuras aparezcan dormidas bajo un eclipse de luna se asocia a una expresión oscura de la edad moderna a causa de los horrores de la guerra, lo que motivó a la investigadora a concluir que a través de este paisaje de tintes oníricos se establece una reflexión en que una vez más “Tamayo prefirió trabajar dentro de lo metafísico”.⁷⁹¹ Con este recuento a la labor del maestro oaxaqueño, podemos afirmar que su aproximación a la iconografía de De Chirico, así como a sus métodos compositivos -como el uso de la poético de la perspectiva profunda y la combinación alegórica de elementos dispares- le permitieron a Tamayo distinguirse de la pintura narrativa y de corte indigenista, y al mismo tiempo ser capaz de elaborar una obra de carácter universal con un innegable acento mexicano. Con esto, siguiendo el pensamiento de Ana Torres, podemos establecer que más que una ruptura, el camino de los Contemporáneos y en especial el de Tamayo, dio continuidad al proyecto que en un inicio tanto Siqueiros como Rivera plantearon al regresar a México, de realizar un clasicismo pictórico que incluyera las fuentes locales y fuera así capaz de dar una identidad inconfundible a la pintura mexicana y al mismo tiempo en esencia, ser parte del concierto internacional del arte moderno, pero que como hemos visto, en el caso de los muralistas, los intereses

⁷⁹¹ Diana C. du Pont, “Tamayo: entre espacios y controversias”, p. 83.

políticos y nacionalistas terminaron por sobreponerse y radicalizarse en su obra, con lo cual fue este grupo aparentemente opuesto, quien dio continuidad al desafío de mirar lo propio y mantener el vínculo con lo que sucedía en el extranjero.⁷⁹²



Rufino Tamayo, *Músicas dormidas*, 1950, óleo sobre lienzo, 130x195 cm. Museo de Arte Moderno, ciudad de México.



Rufino Tamayo, *Muro sin fin*, 1958, óleo sobre lienzo, 33x54.3 cm. Colección particular.

⁷⁹² Ana Torres Arroyo, *Rufino Tamayo: identidades pictóricas y culturales*, [México: Universidad Iberoamericana, 2011], 161 pp.

MANUEL RODRÍGUEZ LOZANO. GEOMETRÍA Y MONUMENTALIDAD METAFÍSICA

En efecto, el artista siempre es antena receptora⁷⁹³

En 2010, Emely Baché propuso un estudio sobre la presencia de motivos de la Pintura Metafísica en la obra de Manuel Rodríguez Lozano. A su entender, los rasgos clásicos, el quietismo de las escenas, la presencia de personajes misteriosos, así como los espacios silenciosos y desérticos le permitían argumentar la relación formal del trabajo de Lozano con la obra de Giorgio de Chirico.⁷⁹⁴ Ya con anterioridad, Berta Taracena, sin relacionar directamente a Rodríguez Lozano con la Pintura Metafísica, en diversos textos ha descrito el trabajo del mexicano con términos con que el propio Giorgio de Chirico había teorizado el movimiento plástico que inició hacia 1910:

este artista fusiona lo tenue y lo rudo, lo humano y **lo metafísico**, la **geometría** y la **fantasía**, la esperanza y la muerte, en una de las simbiosis más logradas de la historia de la pintura mexicana⁷⁹⁵

Lo interesante es que aunque existen contadas menciones respecto al movimiento italiano en comunión con Rodríguez Lozano, éstas lo aproximan por distintas rutas, por ejemplo, mientras Jorge Alberto Manrique consideró que al trabajo del pintor mexicano “lo recorre una especie de silencio, una manera peculiar que hace recordar a la llamada pintura metafísica de Giorgio de Chirico”⁷⁹⁶, por su parte Olivier Debrouse, consideró la proximidad de la pintura de los años 30 de Rodríguez Lozano con la del grupo *Novecento* y la obra de Carlo Carrà.⁷⁹⁷ El interés de este texto es reconsiderar a Manuel Rodríguez Lozano como otro de los artistas mexicanos que pudieron relacionarse con la Pintura Metafísica a través de diversos canales poco estudiados.

⁷⁹³ Manuel Rodríguez Lozano, “Reflexiones sobre plástica”, *Pensamiento y pintura*, (México, UNAM, 1960), p. 31.

⁷⁹⁴ Emely Baché, *Presencia de la pintura metafísica en la obra de Manuel Rodríguez Lozano*, (México: UNAM, Tesis de Maestría en Historia del Arte, 2010), 88 pp.

⁷⁹⁵ Berta Taracena, “Estructura y Movimiento”, *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y Pintura 1922-1958*, [México: MUNAL-INBA, 2011], p. 39.

⁷⁹⁶ Jorge Alberto Manrique, “Contracorriente pictórica. Una generación intermedia”, *Historia del arte mexicano*, (México: SALVAT, 1982), p. 2163.

⁷⁹⁷ Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico*, p. 72.

Al plantear la asimilación de la *metafísica italiana*, un elemento paradójico a considerar es que el propio Rodríguez Lozano se declarara un creador ajeno a cualquier influencia estilística, dado “que a pesar de mis largas estancias en el Viejo Continente no he sido susceptible a las modas y que he descubierto desde mi primer cuadro una línea netamente mexicana”.⁷⁹⁸

Si bien su obra exhibe esa declarada temática e iconografía local, Rodríguez Lozano, de los artistas mexicanos que desarrollaron la mayor parte de su trabajo en la primera mitad del siglo XX, fue uno de los primeros que entró en contacto con las vanguardias europeas y por tanto su quehacer artístico no quedó exento del diálogo con las manifestaciones del Viejo Continente, incluidas las revisiones de las lecciones clásicas, que en un inicio enarbolaban de Chirico o Picasso y más tarde, producto del caos de la guerra y en pos de un renovado arte nacionalista, otros artistas como Severini o Carrà.

Ya no el irse a cobijar en los ismos de la pintura extranjera, impresionismo, cubismo, surrealismo, etcétera, ajenos, ajenos completamente a pueblos que como el nuestro se buscan y tratan de fincar las primeras raíces de una cultura [...] Iremos mostrando nuevos valores que aspiran a tener una técnica tan eficaz como la europea, pero con un sentido, con un sabor, y con un espíritu auténticamente nuestro.⁷⁹⁹

Del fusil al pincel

Mientras desarrollaba una carrera en el ejército, Manuel Rodríguez Lozano contrajo nupcias en 1913 con la hija del general porfirista Manuel Mondragón, Carmen, la artista conocida posteriormente como *Nahui Ollin*. Tras participar en la Decena Trágica, el General Mondragón decidió exiliarse en Europa con su familia, incluido su yerno Rodríguez Lozano. Tanto en España, como luego en Francia, Manuel Rodríguez Lozano dedicó la mayor parte de su tiempo a adiestrarse en la pintura, de forma autodidacta, entre los años de 1914 y 1921.

⁷⁹⁸ Rodríguez Lozano entrevistado por María Luisa Mendoza, “Mis viajes por Europa, América del Sur, África y otros países no me han dado la experiencia que la ‘peni’”, *Zócalo*, diciembre de 1958 reproducido en Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y Pintura*, p. 354.

⁷⁹⁹ Manuel Rodríguez Lozano, “Reflexiones sobre plástica”, *Manuel Rodríguez Lozano, Pensamiento y Pintura*, p. 32.

Los biógrafos del artista señalan que en esta primera estancia de Rodríguez Lozano en París trabajó amistad con los escritores Jean Cassou y André Salmón, así como con los pintores Pablo Picasso – que pasaba por su descrito momento a la Ingres- y André Lothe, quien como se mencionó, por entonces intentaba fusionar el cubismo con formas académicas, además de que a partir de 1922 abrió uno de los talleres de arte más populares en donde se procuraba una enseñanza que enfatizaba la recuperación de la figuración a partir de postulados de Cézanne y también de Giorgio de Chirico – basado en textos como *Realismo Mágico* de Franz Roh. Así Lozano de forma similar a Rivera y Siqueiros, entraría en contacto en Europa, tras la Gran Guerra, con las vanguardias y su cambio de rumbo hacia una figuración tradicional y nacionalista con elementos modernos, que terminaría por permear el proyecto de pintura auspiciado por José Vasconcelos al finalizar la Revolución mexicana.

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 motivado⁸⁰⁰

Vuelta a México

Manuel Rodríguez Lozano regresó a México en 1921 tras finalizar la lucha armada y en medio del “renacimiento” de la pintura mexicana a través del Muralismo, del cual no obstante, se mantuvo ajeno en un inicio; probablemente quedó al margen del movimiento, en parte por su relación con la hija del general Mondragón, el cual participó del golpe de Victoriano Huerta contra Francisco I. Madero, pero además Rodríguez Lozano no tenía la intención de glorificar a la Revolución y sus resultados, que al pasar de los años no dejó de considerar como un fracaso que sólo trajo “una miseria mayor para el pueblo y una riqueza más grande para los dirigentes”.⁸⁰¹

⁸⁰⁰ Manuel Rodríguez Lozano, “Libertad en pintura”, *Manuel Rodríguez Lozano, Pensamiento y Pintura*, p. 56.

⁸⁰¹ Manuel Rodríguez Lozano, “El porvenir de la pintura mexicana”, *Manuel Rodríguez Lozano, Pensamiento y Pintura*, p. 39.

De la obra plástica posrevolucionaria que bajo la tutela de Vasconcelos procuró un proyecto de arte mexicano original, “que no fuera tributario, que no fuera colonial”⁸⁰² y que sin embargo, Rodríguez Lozano llegó a considerar que se había quedado en mera literatura o “en el peor de los casos, en mal periodismo”,⁸⁰³ sólo se sintió en conexión con el drama callado del pueblo expresado por José Clemente Orozco y Francisco Goitia, a los que consideró que fueron capaces de crear una “pintura sombría por la temática y luminosa por su fuerza lírica”,⁸⁰⁴ meta que también prosiguió Rodríguez Lozano al retratar el dolor del mexicano, a través de una poética de carácter melancólico, con figuras de una incólume resignación y con un sentido de veracidad a través de un fino y preciso dibujo.

Si bien en un inicio sus pinturas –como *Paisaje tropical* (1922)- por su fuerte colorido se muestran en diálogo con el trabajo de Matisse y los *fauves*, mientras que sus dibujos por la disección de los objetos en diversos planos intercalados aluden a la lección cubista de los *papiers collés*, poco a poco Rodríguez Lozano encaminó sus lienzos, al regresar al país, hacia una figuración monumental en la que decidió presentar a los tipos populares extraídos de la realidad inmediata, como las mujeres del pueblo o la gente del barrio, pero exentos de simbolismo o de argumentos reivindicadores como en el Muralismo que se ejecutaba por entonces en San Ildefonso. Aunque Rodríguez Lozano presentó figuras engrandecidas por deformaciones tal como practicaban por entonces otros artistas mexicanos como Rivera o Siqueiros –así como los artistas del retorno al orden, principalmente Picasso- en el caso de Lozano su intención era desentrañar el alma mexicana al concentrarse en los rasgos de los representados, con un sentido social por entonces cercano a los motivos de Diego Rivera.

La diferencia es que Rodríguez Lozano retrató a algunos de estos personajes inmersos en su entorno cotidiano, en espacios depurados y actitudes reflexivas, que recuerdan a pinturas italianas modernas que remiten al tema de la melancolía y que le fueron contemporáneas, como las de Giorgio de Chirico y Carlo Carrà. No obstante, los cuadros de su primera época exhalan un aire *naïf* a la manera de su protegido Abraham Ángel y en conexión con el aduanero Rousseau; cabe recordar una vez más que el paso de Carrà hacia la metafísica tuvo como precedente un acercamiento a los postulados fantásticos e ingenuos de Henry Rousseau, por lo que puede establecerse un paralelismo con los artistas mexicanos próximos a los Contemporáneos, como Rodríguez Lozano, que pasaron de una

⁸⁰² Manuel Rodríguez Lozano, “Libertad en pintura”, p. 56.

⁸⁰³ Manuel Rodríguez Lozano, “Reflexiones sobre plástica”, *Manuel Rodríguez Lozano, Pensamiento y Pintura*, p. 31.

⁸⁰⁴ Antonio Luna Arroyo, *Goitia*, (México: Salvat, Hachette Latinoamérica, 1992), p. 147.

figuración inocente y arcaica, pero marcada por elementos maravillosos, en un inicio basados en el método Best Maugard, hacia formas de corte clásico envueltas en atmósferas enigmáticas y silenciosas como las procuradas por la Pintura Metafísica.

Junto con Abraham Ángel, entre 1922 y 1924, Rodríguez Lozano adoptó el método Best Maugard, pero terminó por considerarlo un vocabulario estandarizado y con una orientación decorativa, que a su juicio dejaba ausente la actitud del pintor frente al tema,⁸⁰⁵ que en su caso tenía la intención de ser capaz de revelar el alma del pueblo, lo que se ha venido a designar como su etapa de los “arquetipos mexicanos”: retratos de personajes de piel morena inmersos en paisajes que dan cuenta del paso del mundo del campo a la ciudad.

Departamento de dibujo

Tras desenvolverse como profesor de dibujo, posteriormente, en sustitución de Adolfo Best Maugard, Rodríguez Lozano fue nombrado jefe del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales de la Secretaría de Educación en 1924, puesto desde el que dio un giro al método Best en favor de un arte menos decorativo y no sólo comprometido con el arte prehispánico; su interés se centró en el ambiente urbano de principios de siglo y en el apego a los modos compositivos del arte religioso popular, específicamente los retablos o exvotos:⁸⁰⁶ pequeñas pinturas votivas, elaboradas por personas sin instrucción artística y por tanto resueltas con figuras un tanto deformes, dispuestas en ambientes de carácter fantástico-religioso, que permite la colocación de objetos y personajes de forma aparentemente arbitraria, pero en un tono realista.

Al reanudar los lazos con el arte religioso del XIX, al establecer vínculos entre cierto misticismo latente y la creación, Rodríguez Lozano abre el camino a un posible retorno de la figuración y de la representación y destruye la simiente abstraccionista de la figuración de la proposición de Best.⁸⁰⁷

⁸⁰⁵ Karen Cordero, “Para devolver su inocencia a la Nación (Origen y desarrollo del Método Best Maugard)”, *Abraham Ángel y su tiempo*, (México: Museo de Bellas Artes, 1985), p. 16.

⁸⁰⁶ Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico*, p. 67.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 68.

En los retratos que elaboró en 1924 como los de Andrés Henestrosa o Salvador Novo, la ciudad aparece al fondo como un motivo infantil e incluso fantástico, en contraste de los personajes en primer plano que se muestran engrandecidos, severos, mientras el ambiente se advierte silencioso y otras presencias humanas pasan casi inadvertidas. A pesar del colorido que remontan a los *fauves* y al arte popular mexicano, los rasgos señalados recuerdan a otros retratos conectados la Pintura Metafísica como la representación que hiciera Dalí por las mismas fechas de su amigo Luis Buñuel.



Manuel Rodríguez Lozano, *Composición*, 1924, tinta sobre papel, 32x26 cm. Archivo CENIDIAP.

De este mismo periodo de creación de Manuel Rodríguez Lozano llama la atención, *Composición* (1924), representación enigmática de la cual no es posible inferir más que se trata de una naturaleza muerta a la manera de las de Giorgio de Chirico, en que acumulaba objetos legibles, pero carentes de una explícita relación entre cada uno de ellos, como en este caso, un puro, un vaso con servilletas y un sifón que están colocados junto a dos extrañas cabezas recortadas, cual fragmentos de esculturas, tal como de Chirico en *Canción de amor* (1914), pero cuyos rasgos parecen remitir a personas reales, tal vez el propio Rodríguez Lozano y una mujer con sombrero *cloché*, cual hiciera uno años después Rufino Tamayo con su autorretrato y el de María Izquierdo, como dos marmóreas cabezas en la pintura *Los fumadores* (1931), que ya también ha sido relacionada con la Pintura Metafísica.

Segundo viaje: de Buenos Aires a París

Es mirando [...] como el pintor recorre y
forma la cultura y su cultura⁸⁰⁸

⁸⁰⁸ Manuel Rodríguez Lozano, “Tebo”, *Manuel Rodríguez Lozano, Pensamiento y Pintura*, p. 31.

En 1925, Rodríguez Lozano emprendió una nueva travesía. Emely Baché sugiere que es en este año cuando regresó a París, que el mexicano entró en pleno contacto con la Pintura Metafísica, en tanto que considera que a partir de 1927 se pueden rastrear de manera más clara elementos del movimiento italiano en su pintura.⁸⁰⁹ Además, 1925 es el año de regreso de Giorgio de Chirico a la *Ciudad Luz* con motivo de la exhibición de sus trabajos postmetafísicos, lo cual traería su conflicto con los surrealistas y con ello una mala publicidad hacia su obra, publicidad a final de cuentas.

No obstante, antes de cruzar el Atlántico, en abril de 1925, Rodríguez Lozano viajó junto a su pupilo Julio Castellanos a Buenos Aires con la intención de inaugurar el 28 de mayo una exposición de sus obras a la par de otros trabajos infantiles que aplicaban el método Best Maugard, a exhibirse en la prestigiosa Asociación Amigos del Arte, que años después recibiría la obra del grupo *Novecento* (en 1930) incluidos de Chirico y Carrà, y posteriormente una muestra de trabajos plásticos y una serie de polémicas pláticas por parte de David Alfaro Siqueiros (1933). De hecho, como bien ha estudiado Marcelo Pacheco, la exposición de Lozano y Castellanos inauguró un programa institucional de exposiciones latinoamericanas tanto del arte moderno como del precolombino en Amigos del Arte.⁸¹⁰

Para el momento de llegada de Rodríguez Lozano, el medio argentino ya tenía cierto conocimiento del método Best Maugard a través del literato dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien en conferencia para la Universidad Nacional de la Plata exaltó el ideal de una educación artística nacionalista como la que por entonces se propugnaba en México por medio del “novísimo sistema que consiste en dar al niño, cuando comienza a dibujar, solamente los siete elementos lineales de las artes mexicanas, indígenas y populares”.⁸¹¹ Como sugiere la investigadora argentina Patricia M. Artundo, dada la presencia de Henríquez Ureña desde junio de 1924 en la capital porteña y su amistad

⁸⁰⁹ Emely Baché, *Presencia de la Pintura Metafísica en la obra de Manuel Rodríguez Lozano*, UNAM, Tesis de Maestría en Historia del Arte, 2010, p. 3.

⁸¹⁰ Marcelo Pacheco, “Historia cronológica de Amigos del Arte: 1924-1942”, *Asociación Amigos del Arte 1924-1942*, [Buenos Aires: MALBA, 2008], p. 191.

⁸¹¹ Pedro Henríquez Ureña, “La utopía de América”, *La utopía de América*, (La Plata: Ediciones Estudiantes, 1925), p. 9. Este sistema no sólo fue enseñado a menores como sugiere la declaración de Henríquez, sino también en la Escuela de Verano para extranjeros, de la cual era director Henríquez, a lo que se suma el propio uso que del método de dibujo hicieron los mismos artistas que lo instruían. Oscar Flores, “De la revolución armada a la revolución cultural. La promoción de las artes y la educación en la época de Vasconcelos”, en Ligia Fernández Flores (coord.), *José Vasconcelos. Proyectos, ideas y contribuciones*, (México: UNAM, Centro de Enseñanza para Extranjeros), 2011.

con Rodríguez Lozano, quién lo llevo a retratar,⁸¹² esta cercanía pudo haber alentado el viaje de los mexicanos hacia el sur, al ponerlos al día tanto de la vasta colección de obras europeas que poseía el Museo Nacional de Arte de Buenos Aires, así como del comienzo de la apertura hacia expresiones modernas en el medio porteño, tras la sonada exposición de cuadros futuristas de Emilio Pettoruti en la Galería Witcomb.⁸¹³

Rodríguez Lozano y Castellanos residieron en Buenos Aires durante cuatro meses en los cuales trabaron amistad con los intelectuales de las publicaciones *Proa* y *Martín Fierro*,⁸¹⁴ lo cual es de suma importancia dada la estrecha relación (de parentesco) de los argentinos con el acontecer europeo y por ende con el devenir de las vanguardias artísticas, que permiten abordar las coincidencias estilísticas latinoamericanas por encima de las distancias continentales, como por ejemplo, la transculturación de la Pintura Metafísica y el deseo a lo largo del Nuevo Continente de encontrar sus propias expresiones culturales:

En 1925, en Buenos Aires, en la tribuna de Amigos del Arte, sostuve por primera vez la afirmación de América, al derecho que nos asistía a expresarnos como cualquier ser humano y a hacer visibles una sensibilidad, un sabor, un sonido, una luz y una geografía diferentes de la de Europa.⁸¹⁵

Ya en 1924, Oliverio Gironde había pasado por México con el fin de “relacionar de veras a los escritores y artistas de significación en el Continente”,⁸¹⁶ cuyo resultado fue la colaboración literaria para el periódico *Martín Fierro* de autores nacionales como Xavier Villaurrutia, quien en el artículo “La poesía de los jóvenes de México” dio a conocer a los integrantes del “grupo sin grupo”, lo cual

⁸¹² En 1923, Henríquez Ureña, por entonces director de la Escuela de Verano de la Universidad, visitó diferentes sitios artísticos acompañado de Rodríguez Lozano. Algunos autores especulan que el viaje en si mismo fue propiciado por el suicidio de Abraham Ángel, motivado por la cercanía de Lozano con Julio Castellanos.

⁸¹³ Patricia M. Artundo, “Los círculos culturales de la Argentina”, *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y Pintura 1922-1958*, p. 96.

⁸¹⁴ También se relacionan con el grupo *Proa* y con *Renovación* de la Plata quienes presentaron su exposición en el Museo Provincial de Bellas Artes.

⁸¹⁵ Manuel Rodríguez Lozano, “El porvenir de la pintura mexicana”, *Manuel Rodríguez Lozano, Pensamiento y Pintura*, p. 40.

⁸¹⁶ Nota de la redacción, “Oliverio Gironde en México”, *Excelsior*, 24 de enero de 1925.

dio pie a que los artistas asiduos a los Contemporáneos,⁸¹⁷ como Rodríguez Lozano que por entonces ilustraba la revista *La Falange*,⁸¹⁸ entraran en contacto con los *martinferristas*, quienes habían iniciado una reestructuración de su publicación “asignándole un mayor espacio a las artes plásticas”.⁸¹⁹

A través de otras publicaciones argentinas se tuvo un poco antes conciencia en el sur del movimiento mexicano de pintura, por ejemplo en abril de 1924, la revista *Valoraciones* publicó un recuento del arte nacido tras la Revolución, escrito por Daniel Cosío Villegas, donde se destacaba la labor de Best Maugard, el arte comprometido de Diego Rivera, mientras que de los vinculados a Contemporáneos se mencionaba el trabajo de Rodríguez Lozano y también el de Roberto Montenegro, quien a pesar de ser admirado, se le criticaba el sufrir del equivoco de hacer pintura mexicana con motivos europeos.⁸²⁰ Para mayo de 1925, la publicación dirigida por Gironde dio la bienvenida a

Dos pintores mejicanos.- Son nuestros huéspedes y se han incorporado ya al grupo de “Martín Fierro”, donde se hace honor a estos valiosos elementos, los notables pintores mejicanos Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos.⁸²¹

Tras la inauguración de la exposición, el arquitecto y crítico Alberto Prebisch elaboró una reseña para *Martín Fierro* en donde al comparar las obras de los niños con las de Rodríguez Lozano y Castellanos, encontraba en ambas un carácter espontáneo y primitivo, lógico en un menor, pero que en el caso de los artistas formados, Prebisch consideraba que era el resultado de una postura que privilegiaba lo ingenuo y una premeditada estilización que permitía no caer en lo pintoresco, resultado del auge por el arte arcaico en las nuevas escuelas -iniciado por el impacto del arte africano en el cubismo.⁸²²

⁸¹⁷ En octubre de 1922 había presenciado en Buenos Aires la toma presidencial de Hipólito Yrigoyen en una misión mexicana encabezada por Vasconcelos que contó con la presencia del pintor Roberto Montenegro.

⁸¹⁸ Con la reproducción de las obras *El obrero* y *Paisaje de Cuernavaca* en *La Falange* de julio de 1923, Rodríguez Lozano comenzó su carrera como ilustrador.

⁸¹⁹ Patricia M. Artundo, “Los círculos culturales de la Argentina”, *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y Pintura 1922-1958*, p. 99.

⁸²⁰ Daniel Cosío Villegas, “La pintura en México”, *Valoraciones. Humanidades. Crítica y Polémica*, (La Plata), año 1, #3, abril de 1924, p. 209-216.

⁸²¹ Nota de la redacción, “Dos pintores mejicanos”, *Martín Fierro*, año 2, #17, mayo de 1925, p. 7.

⁸²² Alberto Prebisch, “Rodríguez Lozano y Julio Castellanos”, *Martín Fierro*, año 2, #18, 26 de junio de 1925, p. 3.

Además de las 78 pinturas de los niños y cuatro obras de Castellanos, Lozano presentó una serie de retratos de su primera época que fueron admirados por Prebisch quien, a pesar de ser un crítico del academicismo, tras regresar de una estancia europea que lo puso en contacto con las ideas del retorno al orden,⁸²³ exaltó en sus reseñas de arte moderno aquellos que recurrían a la tradición clásica y a las fuentes primitivas. En el caso de Rodríguez Lozano destacó sus amplios ritmos geométricos, así como su intención de aspirar al orden y las síntesis plásticas.⁸²⁴

Rodríguez Lozano además de dictar en Amigos del Arte a unos días de inaugurada la exhibición, la conferencia “Las artes plásticas en México”, también colaboró con dos artículos para *Martín Fierro* referentes a los artistas Abraham Ángel y Miguel Covarrubias. Es de destacar que en el número del 28 de agosto de 1925, en que apareció la reseña sobre el caricaturista mexicano, también se incluyeron en la sexta página, dos artículos que sin duda no pasaron desapercibidos por Rodríguez Lozano, aunque al parecer para esta fecha había emprendido el viaje a Europa. En la parte inferior de la página se reseñaba la cena que los redactores de *Proa* y *Martín Fierro* celebraron en honor de Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos que se encontraban próximos a viajar a París para continuar con la exhibición de su propia obra y la de los niños de escuelas mexicanas.

En la parte superior y ocupando la mayor parte de la plana, el crítico italiano Sandro Volta, por entonces residente en Argentina, presentó un artículo en torno a “uno de los artistas mejor dotados del actual renacimiento pictórico italiano”⁸²⁵, “Carlo Carrà, pintor y crítico” de quien describió su desarrollo pictórico:

Después del futurismo se dejó desviar por la pintura metafísica, pero su espíritu latino y clásico, no ha podido emocionarse jamás con las introspecciones de la última decadencia romántica [...] en cambio de la gélida voluntad filosófica, la cálida materia “carne” por la cual el maniquí se humanizaba substancialmente. Después de la pintura metafísica Carrà hizo conocer sólidos paisajes [...]

⁸²³ Rodrigo Gutiérrez, “Alberto Prebisch y las artes plásticas. Los ideales de orden, unidad, humanismo y clasicismo”, *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*, (Buenos Aires: CEDODAL-Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1999), p. 81-82.

⁸²⁴ Alberto Prebisch, “Rodríguez Lozano y Julio Castellanos”, p. 3.

⁸²⁵ Sandro Volta, “Carlo Carrà, pintor y crítico”, *Martín Fierro*, año 2, #21, 28 de agosto de 1925, p. 6.

Óptimos, pero irremediabilmente cezannianos [...] En otras pinturas y en otros dibujos Carlo Carrà nos recuerda a veces la composición dinámica de Paolo Uccello y a veces la extasiada estaticidad de ciertos retratos de Picasso.⁸²⁶

MARTÍN FIERRO

CARLO CARRÀ, PINTOR Y CRÍTICO



Este retrato de una mujer, con sus rasgos estilizados y su fondo abstracto, es un ejemplo de la evolución del arte de Carrà hacia el futurismo y el cubismo. La figura está desdibujada, con líneas que se funden con el espacio, creando una sensación de movimiento y dinamismo.



Otro retrato de una mujer, similar al anterior, pero con un enfoque más centrado en la forma y el color. El uso de tonos cálidos y la simplificación de los rasgos faciales reflejan la influencia de Cézanne y el cubismo.



Un tercer retrato, donde la figura parece estar en un espacio más definido, aunque aún con elementos abstractos. La composición es más equilibrada, pero mantiene la esencia dinámica del estilo de Carrà.

En el arte de Carrà, el retrato no es simplemente un reflejo de la realidad, sino una construcción dinámica que busca capturar el instante y el movimiento. Sus obras muestran una clara evolución desde el futurismo hacia un lenguaje más personal y abstracto.

Periódico Martín Fierro, 28 de agosto de 1925, p. 6.

Al analizar las palabras de Volta es posible advertir que siguen la línea del crítico Roberto Longhi quien rechazó la Pintura Metafísica de Giorgio de Chirico, en cambio dar su apoyo a la obra de Carrà, en el contexto de los nacionalismos posteriores a la Gran Guerra, por considerar que sus pinturas provenían de fuentes propiamente toscanas a diferencia de Giorgio de Chirico, que para Longhi creaba caóticos cuadros que acusaban rastros alemanes y que por la acumulación desmesurada de objetos se le expresaban como “la cloaca máxima del esnobismo alejandrino de París”.⁸²⁷

Cuando Volta advierte que Carrà ha impregnado de carne a los maniqués sin dejar de lado el quietismo de los personajes, se refiere al cambio en su pintura hacia 1919 –tras la ruptura con de Chirico, en pos del “principio italiano”. Carlo Carrà sin dejar de reconocer la renovación sintáctica y gramatical que le aportó Pintura Metafísica, optó por una obra que se pudiera comunicar de manera

⁸²⁶ *Ídem*.
⁸²⁷ Roberto Longhi, “Al dio ortopédico”, *Il Tempo*, 22 de febrero de 1919.

clara, con un renovado contacto con la naturaleza y que expresara un nuevo humanismo. Para ello mantuvo la enigmática atmósfera metafísica en sus cuadros, pero los dotó de un sentido arcaico que remitiera a la tradición italiana –en particular la lección de Giotto como también lo hizo Diego Rivera– y al mismo tiempo una moderna preocupación por los valores plásticos, en especial, el volumen.

Si se analiza la obra que Rodríguez Lozano produjo a partir de 1927, como daremos cuenta en las siguientes páginas, las consonancias con Carrà parecen evidentes en el aspecto misterioso y en la presentación de una obra con carácter nacional dispuesta en un horizonte intemporal, pero que remite a un país arcaico y agrario; también hay similitud en la volumetría y en la construcción sintética de la arquitectura, como reminiscencia del arte renacentista (del italianismo metafísico).

No se trata de un plagio, sino del contacto que logró Rodríguez Lozano con la pintura moderna italiana, en la búsqueda de un lenguaje para hablar de lo mexicano diferente al proselitismo de Rivera y al carácter decorativo del método Best Maugard. Rodríguez Lozano encontró en la metafísica de Carrà una forma de expresar el sentido nacional de forma atemporal y silenciosa, como aquel clarividente, cercano al loco como escribiera de Chirico, que es capaz de ver las cosas desde distinta perspectiva,⁸²⁸ en este caso, Rodríguez Lozano dio cuenta de su capacidad de mostrar la vida diaria del mexicano, “transfigurada, disfrazada para que parezca otra cosa. Un enigma”.⁸²⁹

Adviértase que éste no es un caso de plagio vulgar, ni de un pintor que se valga de la experiencia de artistas que le han precedido para la obtención de una determinada meta, pero sí un caso de tormento interior, de exasperada voluntad que conduce a una consciente, un caso, diríamos, psíquicamente patológico. Porque Carlo Carrà es un hombre enfermo.⁸³⁰

El viaje de Manuel Rodríguez Lozano –y también de Castellanos– expresa el devenir de su obra, desde la propuesta de Best Maugard que presentó en Argentina, a través del trabajo de los niños, hacia las

⁸²⁸ Giorgio de Chirico, “Locura y arte”, *Valori Plastici* #4 y 5, abril-mayo 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica* (México: UNAM, 1990), traducción José Luis Bernal, p. 66.

⁸²⁹ Pavel Granados, “En el reflejo de su reflejo”, *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y Pintura 1922-1958*, p. 138.

⁸³⁰ Sandro Volta, “Carlo Carrà, pintor y crítico”, p. 6.

modificaciones a este método visibles en sus retratos que se centraban en la arquitectura urbana y las costumbres de la gente del pueblo, los cuales fueron leídos en el medio porteño como parte del movimiento de renovación figurativa que se daba en Europa y del cual Lozano se informó en Buenos Aires para terminar de asimilar al llegar a París, lo que dio pie a la creación de un nuevo estilo propiamente mexicano, pero en el que es posible advertir notas de su lectura de corrientes internacionales como la metafísica.

En Francia nuevamente los artistas mexicanos presentaron su obra y la de los niños con el auspicio de Alfonso Reyes en el *Paris-Amerique Latine*, donde recibieron las felicitaciones de pintores del círculo parisino como Picasso, Foujita y Ángel Zárraga. La muestra fue prologada por el amigo de Rodríguez Lozano, el escritor André Salmón, por entonces director de la revista *L'Art Vivant*, que justo situó la obra de Lozano entre el carácter nacional y las renovaciones figurativas de la vanguardia internacional encabezadas de un lado por el aduanero Rousseau y desde otra vereda, el carácter simbólico, enigmático y universal que asignaran a la arquitectura artistas como Carrà y de Chirico.

Manuel Rodríguez Lozano ha venido de su México, de selvas de bronce para presentarnos [...] como el Aduanero Rousseau pintaba las hojas de los árboles [...] Lozano también es un paisajista de la conmovedora arquitectura “colonial” de esas casas bajas y largas. Aquí una torre signo enternecedor de la “provincia”, donde se encuentra ese mundo, por fin, dueño de símbolos nacionales bastante ciertos, bastante asegurados para que se espere sin remordimientos.⁸³¹

Al volver a París, según Margarita Nelken, Manuel Rodríguez Lozano aprovechó para asistir a uno de los mencionados talleres de arte –al de Gay Lussac- que tras la guerra decidieron optar por un retorno a la figuración a partir del influjo de Giorgio de Chirico de volver al oficio, al emprender nuevamente el estudio con modelo en vivo y así ejercitar el “esqueleto de toda buena obra [...] el dibujo ignorado, descuidado, deformado por todos los pintores modernos”.⁸³²

⁸³¹ André Salmón, *Ecrit pendant les cinq minutes de silence pour Manuel rodríguez Lozano*, prefacio al catálogo de la exposición de Rodríguez Lozano en París de 1925, reproducido en la revista *Forma*, #4, 1927, p. 1.

⁸³² Giorgio de Chirico, “El retorno al oficio”, *Valori Plastici*, #11 y 12, noviembre-diciembre 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 91.

En el taller, jornadas febriles de creación [...] 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 someter estas proporciones en actitudes veraces, a todas las elucubraciones de su imaginación.⁸³³

El perfeccionamiento de una obra figurativa, a partir de un dibujo preciso y fino, llevó a Rodríguez Lozano al redescubrimiento de lo clásico como Picasso y de Chirico, quien consideraba que “el *Quattrocento* nos ofrece este espectáculo [...] de una pintura clara y sólida en la cual las figuras y las cosas aparecen como lavadas y purificadas”.⁸³⁴ A partir de entonces, la obra de Rodríguez Lozano presentará reminiscencias del arte renacentista y manierista, pero al igual que de Chirico, no implicaba una recuperación de las enseñanzas académicas, sino que para Rodríguez Lozano la reinterpretación de los valores plásticos clásicos pasaba por el que “la luz, la geometría sensible, el olor, 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”.⁸³⁵

Forma y Ulises

Al regresar al país, a pesar de su experiencia europea “sus posturas no lo alejan suficientemente de Rivera y los muralistas, pero tampoco lo acerca a los futuros Contemporáneos”,⁸³⁶ de hecho, colabora para la revista *Forma* que asume al pintor como un trabajador calificado al equiparar su labor con la del artesano. La publicación dirigida por Gabriel Fernández Ledesma y en la que también participaban otros artistas como el *Dr. Atl* o José Clemente Orozco, estaba dedicada al arte popular, por lo que ocupó un lugar prominente la divulgación de los exvotos, que Ledesma comenzó a incluir en sus cuadros, pero que Rodríguez Lozano –y tiempo después Frida Kahlo- se sirvieron de su forma compositiva, aislando el elemento religioso, pero no el sentido metafísico, para dar espacio a la fantasía con el fin de estetizar la vida cotidiana.

⁸³³ Margarita Nelken, *Pintores de México*, (libro mecanografiado inédito), (México: Promotora Cultural Fernando Gamboa, 1949), p. 38.

⁸³⁴ Giorgio de Chirico, “La manía del Seicento”, *Valori Plastici*, año 3, #3, 1921, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 101.

⁸³⁵ Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura*, p. 97.

⁸³⁶ Pavel Granados, “En el reflejo de su reflejo”, p. 132.

En 1926, Rodríguez Lozano invitó a Antonieta Rivas Mercado recién llegada de Europa a las tertulias nocturnas del matrimonio Marín-Rivera, donde se vinculó con Villaurrutia y Novo, lo que dio comienzo a entablar proyectos en común que dieron origen a la revista y al Teatro Ulises. A entender de Pavel Granados, Rodríguez Lozano se posicionó como un guía para los jóvenes poetas, aunque éstos lo fueron relegando considerando que sólo manipulaba a Rivas Mercado, a quien al final Rodríguez Lozano convenció de no continuar con el financiamiento del Teatro Ulises.⁸³⁷

Además de participar en las escenografías e ilustrar la revista, en Ulises se decidió dar proyección al grupo de pintores. El 15 diciembre de 1927 en el local de Mesones #42 –donde se emplazaba el Teatro Ulises- se presentó la primera exposición de Rodríguez Lozano⁸³⁸ de la época en que intentó realizar un compendio de la tipología de los mexicanos que habitan la ciudad.

De estas obras destaca *El velorio* que permite registrar que desde 1927 aparece el tema del duelo en los cuadros de Rodríguez Lozano; marcado por una figuración primitivista en *El velorio* aparecen un grupo de mujeres dolientes que tras esta obra se convirtieron en una constante, en la intención de Lozano de ser el intérprete visual de las carencias y desgracias del pueblo mexicano. La obra apareció publicada en la revista *Forma* en donde debía ir acompañada de un texto de José Clemente Orozco que al final se descartó por entrañar un ataque a otro pintor. La relación con José Clemente Orozco como se señaló desde el inicio del texto es vital pues desde su serie de frescos en el segundo piso del patio de San Ildefonso, “había sido el gran introductor del tema del duelo luctuoso relacionado con la Revolución mexicana, del cual Rodríguez Lozano es un continuador”.⁸³⁹

Contemporáneos, 1928

La idea de una revista que aglutinara a todo el grupo y que mostrará la cara vanguardista de toda la literatura tanto

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 140-141.

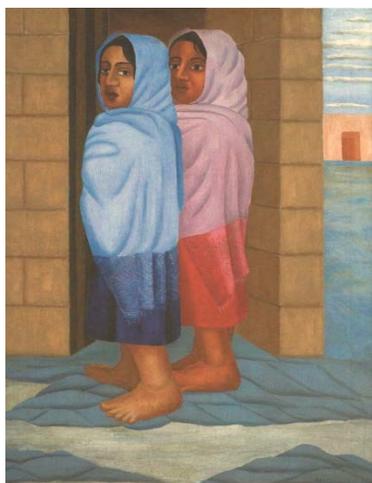
⁸³⁸ Quedaron pendientes las exhibiciones de Abraham Angel, Castellanos, Montenegro y una de dibujos de Villaurrutia, con la intención de promover la obra del grupo que se procuraba antagónica al proyecto muralista.

⁸³⁹ Javier Moreno Villa, “Los duelos de Manuel Rodríguez Lozano”, *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y Pintura 1922-1958*, p. 19.

extranjera como nacional es de Torres Bodet, quien la pensaba como una especie de *Revista de Occidente* a la mexicana⁸⁴⁰

En la revista *Contemporáneos* aparecieron siete obras de Rodríguez Lozano acompañadas de un texto de León Pacheco que calificó al creador mexicano, como describiera de Chirico al artista metafísico, como un poeta de la pintura, cuyo objetivo era construir una geometría sensible en que los elementos plásticos son el soporte y complemento de sus figuras de ensoñación, que muestran la melancolía y el sufrimiento de una raza, pero en lo profundo y de forma serena, “revelan” el espíritu y el impulso vital del pueblo mexicano.⁸⁴¹

Como bien señala Arturo López, hacia el final de los veinte Rodríguez Lozano alternó sus escenas de personajes mexicanos con vistas de edificios coloniales y espacios urbanos casi funcionalistas -por ejemplo, *Paisaje con chimenea*- que delatan su interés por los volúmenes geométricos y la simplificación de las formas arquitectónicas, como una relectura de los espacios renacentistas tal cual, hacia principalmente en Europa, Carlo Carrà.



Manuel Rodríguez Lozano, *Dos muchachas en azul y rojo*, *Dos muchachas*, 1929, óleo sobre lienzo, 200x100 cm. Museo de Arte Moderno (MAM), Ciudad de México.



Manuel Rodríguez Lozano, *Paloma y Zenaida o 1930*, óleo sobre lienzo, 100x80 cm. Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble.

⁸⁴⁰ Sergio Téllez-Pon, “Más Ulises que Contemporáneos” en *Los contemporáneos y su tiempo*, p. 172.

⁸⁴¹ León Pacheco, “Motivos. La pintura de Rodríguez Lozano”, *Contemporáneos*, #11, 1929.

Hacia 1929 la pintura *Dos muchachas* también conocida como *Paloma y Zenaida* advierte el cambio estilístico que se da en Rodríguez Lozano entrado los años treinta y que lo acerca de manera definitiva a los preceptos de la Pintura Metafísica: figuras que a pesar de su tamaño ya no agobian el espacio e incluso dejan percibir resquicios de misterio como en este caso la puerta y la arcada que dejan presentir fragmentos de un paisaje que se presenta como un segundo misterio hacia el espectador, además del enigma que produce el desconocido tema del diálogo entre las mujeres.

De manera similar, el cuadro *Dos muchachas en azul y rojo*, de primera vista sólo responde a la presencia de un par de indígenas identificables por su rebozo y color de piel, que bien recuerdan a las dolientes de Orozco, pero por la enigmática construcción de ladrillos, así como por la austera casa pálida, similar a la de cualquier pueblo mexicano, mas al estar localizada solitaria al fondo, como en las pinturas de Carrà, cargan la escena de un ambiente no sólo de pobreza, sino también de un carácter fantasmal como años después harían los textos de Rulfo sobre la provincia nacional.

Santa Ana, 1932-1933

En 1931, una vez más Rodríguez Lozano se encuentra en París y la cercanía con la metafísica italiana se muestra con mayor evidencia a partir de la serie del siguiente año, los veinte tableros de Santa Ana muerta, que para Berta Taracena son “una alegoría con sentido metafísico”.⁸⁴²

Pese a que la serie remite a la tradición iconográfica del fallecimiento de la madre de la Virgen María, el motivo del encargo de su mecenas y amigo Sergio Iturbe parece centrarse en el hecho de que la progenitora del coleccionista, Helene Idaroff, había fallecido recientemente, aunque la imagen de Santa Ana aparece en las distintas pinturas con diferente fisionomía, aparentemente de personajes allegados a Rodríguez Lozano;⁸⁴³ ello convino en que el trabajo se centrara en el ambiente mexicano, en las mujeres locales que evidenciaban la tristeza de la guerra y de las falsas reivindicaciones, pero envueltas en un halo de fantasía alrededor de la muerte, como en una obra votiva por la fallecida, de ahí que los tableros “recuerdan de lejos los retablos o los exvotos religiosos de expresión popular”,⁸⁴⁴

⁸⁴² Berta Taracena, *Manuel Rodríguez Lozano*, (México: UNAM, 1971), p. 20.

⁸⁴³ Para algunos autores, la fallecida toma por momentos características de Abraham Ángel y en otros casos de Antonieta Rivas Mercado, ambos muertos en años anteriores.

⁸⁴⁴ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, (México: UNAM, 1952), p. 417.

pero con un sentido moderno, donde no hay una petición religiosa, mas se mantiene la postura metafísica hacia el devenir del fallecido. De hecho, la veintena de pinturas estaban colocadas en fila horizontal con frases en francés sobre la trascendencia de la vida como

Ella murió un día de verano cercano al invierno, cuando las hojas caían y el sol se retiraba del horizonte. Que la luz la ilumine, ahora que ella ha partido para siempre.⁸⁴⁵



Manuel Rodríguez Lozano, *Santa Ana muerta*, 1932, óleo sobre lienzo, 37x48.7 cm. MAM, Ciudad de México.

La figura de Santa Ana fallecida por su carácter misterioso y a la vez elegante frente al siniestro evento es una “poderosa imagen lírica”,⁸⁴⁶ que como consideraba Savinio es la parte eterna de la obra (metafísica), frente al carácter transitorio del elemento dramático; ello se percibe en la figura estoica que da otro sentido al dramatismo de la escena, pues tal como señala Taracena, en Santa Ana “la muerte ha perdido por completo el poder de intimidar”⁸⁴⁷ – y así por encima del dolor, aparecen otros sentidos, otra apariencia de las cosas, como la misericordia, la resignación y la esperanza. Semejante a la Ariadna dechiriquiana entre la duermevela y el despertar dionisiaco, la Santa Ana de Lozano se muestra como una mujer entre viva y muerta, que nos remite al misterio de la existencia. Además,

⁸⁴⁵ Teresa del Conde (traducción), presentación del catálogo *Manuel Rodríguez Lozano. Una revisión finisecular*, (México: Museo de Arte Moderno, 1998), p. 8.

⁸⁴⁶ Berta Taracena, “Estructura y Movimiento”, *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y Pintura 1922-1958*, p. 45.

⁸⁴⁷ Berta Taracena, *Manuel Rodríguez Lozano*, p. 21.

como también señalara Savinio la inmovilidad constituye la característica propia de las artes plásticas que dota a la escena de una atmósfera de intemporalidad e infinitud.

En estos tableros, la simplicidad de los espacios conjugados con la dureza de los gestos de quienes viven el duelo, exhalan un sentido de misterio frente al hecho de la muerte, mientras que los paisajes que se extienden más allá de las sólidas construcciones “dejan presentir la grandeza exterior que el artista sugiere conectada al infinito”.⁸⁴⁸ Como bien indica Teresa del Conde, aunque por el carácter indigenista la serie de tableros se ubican en el contexto de la Escuela Mexicana de Pintura, al mismo tiempo abre las interrogantes hasta qué grado se involucró Lozano con cuestiones metafísicas.⁸⁴⁹

La serie de Santa Ana en su aspecto sepulcral es ambientada con una luz artificial, mientras que los personajes se encuentran envueltos en un dejo de melancolía que justo invita a relacionarlos con la Pintura Metafísica, particularmente con la obra de Carlo Carrà por la sencillez de las composiciones. También como en la obra de los años 20 de Carrà, el paisaje se muestra como un espacio “nostálgicamente idealizado, campestre y semitropical”⁸⁵⁰ que Lozano mantiene durante el resto de su producción. A partir de esta serie, el tema del luto inundó por completo la obra de Rodríguez Lozano a través de dolientes y plañideras situados en interiores o paisajes misteriosos.



Manuel Rodríguez Lozano, *Santa Ana muerta con una figura*, 1933, óleo sobre lienzo, 37x48.5 cm. MAM, Ciudad de México.

⁸⁴⁸ Berta Taracena, “Estructura y Movimiento”, p. 46.

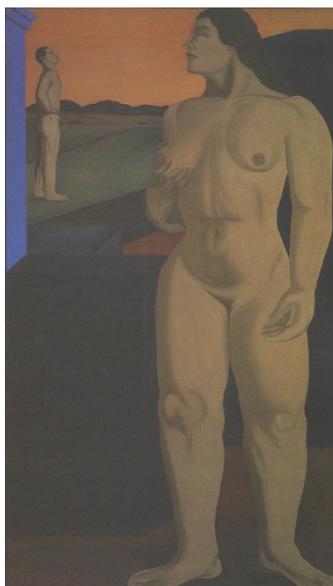
⁸⁴⁹ Teresa del Conde, presentación del catálogo *Manuel Rodríguez Lozano. Una revisión finisecular*, p. 8.

⁸⁵⁰ Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico*, p. 73.

De las variaciones de las escenas en que se sitúa en distintas posturas a la abuela de Jesús, *Santa Ana muerta con una figura* por los ojos cerrados tanto de quien vive como de quien vela, como si estuvieran en la misma situación de “vida”, nos recuerda a las figuras enigmáticas de Giorgio de Chirico, además de por la presencia de los intersticios silenciosos y misteriosos que se observan al fondo de la imagen, que sugieren un paisaje que se extiende ampliamente como un segundo misterio sobre lo que sucede en el fondo, situación también presente en *Santa Ana muerta* (1932) y *Santa Ana muerta con cuatro figuras* (1933), que nuevamente parecen aludir a “visos de la pintura metafísica”⁸⁵¹.

Mediados de los 30

En este periodo definido por Berta Taracena como la “época monumental”, las pinturas de Rodríguez Lozano evolucionan hacia un neoclasicismo como el que fomentaron especialmente Picasso y también Carrà y de Chirico en Europa, pero principalmente parece que Rodríguez Lozano, al mantener el diálogo con las fuentes europeas, encontró una respuesta al monumentalismo político de los muralistas, concibiendo entre 1933 y 1939, figuras colosales desnudas, principalmente mujeres que a pesar de su seriedad o melancolía se destacan por su fortaleza física como seres superiores o entes míticos, dispuestos en actitudes poéticas.



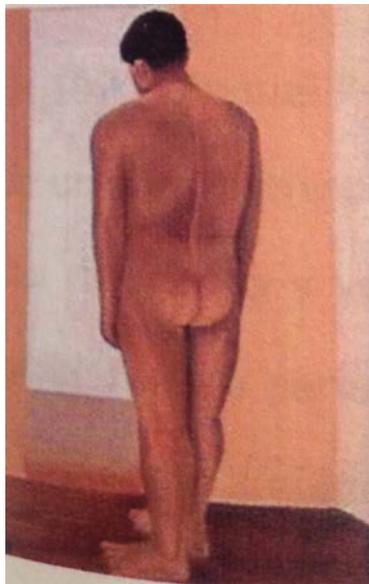
Manuel Rodríguez Lozano, *La diosa del amor*, 1936, óleo sobre lienzo, 201x110 cm. Colección López Negrete.

⁸⁵¹ Arturo López Rodríguez, “Pensamiento y Pintura. 1922-1958”, *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y Pintura 1922-1958*, p. 181.

Los desnudos gigantescos de musculaturas evidenciadas [...] en algo remiten a la pintura metafísica del grupo italiano *Novecento* que encabezó Carlo Carrà, disidente del futurismo.⁸⁵²

Los personajes se sitúan en playas desiertas como hacía Picasso o en habitaciones austeras que abren puertas y ventanas a paisajes enigmáticos como Carrà, sitios que envuelven a las figuras en atmósferas fantásticas y misteriosas, mientras ellos presentan, a través de un fino dibujo, escultóricos desnudos que miran poéticamente hacia el infinito que, para autores como Arturo López, evidencian “temas como el neoclasicismo, la androginia y elementos metafísicos”⁸⁵³, tal como en *La diosa del amor*.

En una de las primeras obras de esta serie, *Desnudo de hombre*, atinadamente Emely Baché la relacionó con la figura misteriosa que de Chirico pintó en uno de sus primeros cuadros, *El enigma del oráculo* (1911) en que también aparece de espaldas, un “hombre pensativo, ensimismado y reflexivo ante el misterio de la existencia.”⁸⁵⁴



Manuel Rodríguez Lozano, *Desnudo de hombre*, 1933, óleo sobre lienzo, 37x48.5 cm. MAM, Ciudad de México.



Manuel Rodríguez Lozano, *Dos mujeres en ocre y rojo*, 1931, óleo sobre lienzo, 94.3x65 cm. Museo Nacional de Arte (MUNAL), Ciudad de México.

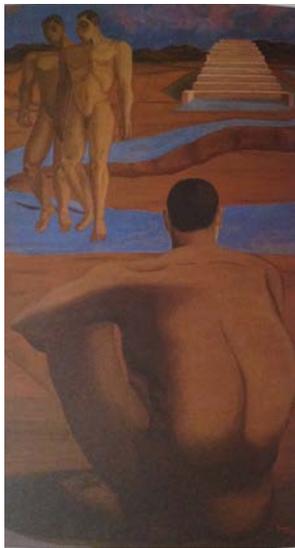
⁸⁵² Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico*, p. 72.

⁸⁵³ Arturo López Rodríguez, “Pensamiento y Pintura. 1922-1958”, p. 189.

⁸⁵⁴ Emely Baché, *Presencia de la Pintura Metafísica en la obra de Manuel Rodríguez Lozano*, p. 54.

Por otra parte, en *Dos mujeres en ocre y rojo* detrás de las monumentales damas, que parecen dialogar en silencio a través de la mirada, aparecen la ventana alta y la arquitectura limpia de origen renacentista, que recuperara la Pintura Metafísica, elementos que también surgen en otras pinturas como en el *Desnudo de mujer sentada* y que enmarcan misteriosamente a las figuras representadas.

En *El pensador* de 1935, la inmensa silueta de un hombre de espaldas -que recuerda a la figuración de corte clásico de Picasso- nos da paso hacia el horizonte que se extiende al infinito a través de una extraña pirámide emplazada sobre un río a través del cual caminan dos personajes. La imagen recuerda a los *Baños misteriosos* de Giorgio de Chirico en que extraños personajes se exhiben desnudos en un paraje en que contrasta lo desértico con el elemento acuático, aunque en el caso de Rodríguez Lozano, ríos, pirámides y arena son elementos que remiten a una realidad mexicana de carácter intemporal.



Manuel Rodríguez Lozano, *El pensador*, 1935, óleo sobre lienzo. Colección particular.



Manuel Rodríguez Lozano, *Pescador de estrellas*, 1935, óleo sobre lienzo. Colección particular.

En otros paisajes de esta época, como en *Mujer desnuda en la playa* y *Pescadores de estrellas* comienza a aparecer un fondo verdoso, en este caso el mar, que recuerda al tratamiento del celaje por parte de Giorgio de Chirico en sus obras metafísicas como recuerdo de los atardeceres de Turín. La composición de este tipo de pinturas llevó a Ida Rodríguez a también relacionarlas con el trabajo de Giorgio de Chirico dentro del contexto del Surrealismo:

Los paisajes abandonados y desolados de 1930 y de los 40, en que están colocadas, dramáticamente, extrañas figuras desnudas que actúan irracionalmente, evocan mundos de una sobrerrealidad. Algunas figuras recogen estrellas [...] otras llevan en las manos, sin sentido aparente ninguno, ciertos elementos [...] y recuerdan, lejanamente, a ciertas mujeres de Delvaux y algunos primeros Chiricos de la época metafísica.⁸⁵⁵

A pesar de presentar figuras en pareja, su falta de contacto, como en *Pescadores de estrellas*, evoca una soledad y un ambiente enigmático, que sin duda lo vincula a Rodríguez con la Pintura Metafísica y probablemente con de Chirico, que fue en México en un inicio “el artista asociado de manera más cercana al surrealismo”⁸⁵⁶ tanto por las declaraciones de Agustín Lazo desde Europa, así como por la reproducción de obras del italiano en uno de los primeros números de la revista *Contemporáneos*, cuyo círculo de artistas, como Lozano, Tamayo, Izquierdo u Orozco Romero crearon obras que parecen estar en diálogo con el trabajo de Giorgio de Chirico, lo que puede explicar la inclusión de *Pescadores de estrellas* en la Exposición Internacional del Surrealismo en 1940 en México.

La crisis de los 40's

Mis viajes por Europa, América del Sur, África y otros países no me han dando la experiencia que la “peni”⁸⁵⁷

Para 1940, tras fundar la revista *Artes Plásticas* y ser nombrado director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Rodríguez Lozano fue encarcelado en la Penitenciaría de Lecumberri tras el extravío de tres grabados europeos; esta dolorosa experiencia la sublimó a través del mural *La piedad en el desierto*, en que exhibió el sacrificio humano tanto el cristiano como el del mexicano caído en la Revolución, a partir de una madre que sostiene a su hijo muerto. Aunque ciertos rasgos expresionistas evidencian la amargura del pintor,⁸⁵⁸ nuevamente el drama se muestra contenido por un lenguaje

⁸⁵⁵ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, p. 57.

⁸⁵⁶ Arturo López Rodríguez, “Pensamiento y Pintura. 1922-1958”, p. 197.

⁸⁵⁷ Manuel Rodríguez Lozano entrevistado por Luisa Mendoza, “Mis viajes por Europa, América del Sur, África y otros países no me han dado la experiencia que la peni”, *Zócalo*, diciembre de 1958 reproducido en Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura*, p. 351.

⁸⁵⁸ Beatriz Zamorano, *Manuel Rodríguez Lozano o la revelación ideal de Narciso*, (México: CONACULTA, 2002), p. 11.

poético compuesto por la composición geometrizada, las estilizadas figuras, el paisaje vacío, el dolor callado y la serena imagen que exhala el paisaje desolado, que parecen hacer nuevamente referencia a una renovada apropiación de la Pintura Metafísica.



Manuel Rodríguez Lozano, *La piedad en el desierto*, 1942, fresco, 260x229 cm. INBA.



Manuel Rodríguez Lozano, *La Revolución*, 1944, óleo sobre lienzo, 70.5x95 cm. MUNAL.

Años después, hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, Lozano continuó con el tema del sufrimiento ante la pérdida de un allegado, nuevamente bajo la técnica mural en el Hotel Jardín con la obra *El holocausto* (1945), así como en el lienzo *La Revolución* en que el color y las estilizaciones de los personajes, así como las súplicas al cielo, envuelven a las obras de un carácter mágico, propio de la “época blanca” como Taracena denominó a las ejecuciones elaboradas a partir de los años 40.

Entre 1941 y 1957, Rodríguez Lozano pintó un diverso grupo de personajes abandonados en el oscuro desierto, desamparados ante el dolor, en medio de la tragedia, la fantasía y la guerra, “representados como disociaciones metafísicas”.⁸⁵⁹ Es un mundo poético en que el desastre local alcanza visos universales, “porque comunican un sentido trascendente de la existencia, alentadoramente transhumano y metafísico.”⁸⁶⁰

⁸⁵⁹ Berta Taracena, “Estructura y Movimiento”, p. 65.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 69.

En esta última época, en que el paisaje se presenta despoblado y las figuras aisladas, silenciosas en su dolor, nuevamente adquieren un sentido lírico y misterioso. Algunos cielos verdosos siguen evocando a los de Giorgio de Chirico, mientras que el resto de los colores impregnan los trabajos de una atmósfera fatalista que remite al contexto de guerra y a la violencia que afecta al pueblo centrados en la aflicción femenina.⁸⁶¹ El rebozo que portan sus mujeres dolientes se transforma en esta época blanca en una forma “totalmente atípica en el mundo rural mexicano, recuerda a la cofia o manto blanco de la Virgen [...] doliente a la vera del hijo sacrificado”,⁸⁶² con lo que muestra una continuidad con la serie de Santa Ana muerta.

Como en los aludidos trabajos de Carrà a partir de los años 20, Rodríguez Lozano en la época blanca una vez más presentó construcciones solitarias, despojadas de adornos e incluso los personajes también son insulares, lo que llevó en años recientes al curador Conrado Tostado a calificar el trabajo de Rodríguez Lozano como una “metafísica del vacío”.⁸⁶³ Ya de Chirico en *Valori Plastici* hablaba de la soledad de los signos que incluso puede incluir a figuras que se muestran ausentes en parajes enigmáticos y cuya extraña situación da pie a segundas interpretaciones:

La obra de arte metafísica es, en relación a su aspecto serena; pero da la impresión de que algo nuevo debe ocurrir en esa misma serenidad, y que otros signos, además de los ya evidentes, deben aparecer en el cuadro de la tela. Tal es el síntoma revelador de [...] lo desconocido que se oculta⁸⁶⁴

Como bien señala Berta Taracena, las pinturas de estos años por “las formas, las masas, los volúmenes ordenados, van a representar un mundo [...] más limpio”,⁸⁶⁵ justo como Carlo Carrà aspiraba que su obra presentara un mundo sintético, silencioso y de formas geométricas claras que, aludieran al gran arte del Renacimiento surgido en la Toscana.

⁸⁶¹ Javier Moreno Villa, “Los duelos de Manuel Rodríguez Lozano”, *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y Pintura 1922-1958*, p. 19.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 24.

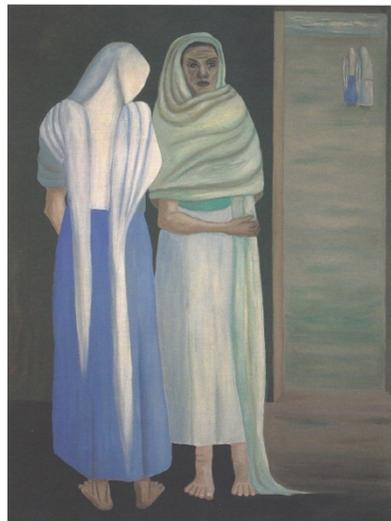
⁸⁶³ Conrado Tostado, “¿Por qué no hay sombras en los cuadros de Rodríguez Lozano?”, *La Jornada*, 10 de abril de 1998, año 1, #29, p. 6.

⁸⁶⁴ Giorgio de Chirico, “Sobre el arte metafísico”, *Valori Plastici*, #4 y 5, abril-mayo de 1919 en Olga Saénz, *Giorgio de Chirico*, p. 66-67.

⁸⁶⁵ Berta Taracena, *Manuel Rodríguez Lozano*, p. 17.



Manuel Rodríguez Lozano, *La tragedia en el desierto*, 1940, óleo sobre lienzo, 200x125 cm.
Colección Marcos y Vicky Micha.



Manuel Rodríguez Lozano, *Cuatro mujeres*, 1941
óleo sobre lienzo, 95x70 cm.
Colección Pascual Gutiérrez Roldán.

En *La tragedia en el desierto*, tres dolorosas en primer plano, nos dan la espalda para mirar la amplia ventana que se abre a la escena de una mujer muerta en medio del campo desolado. También en *Cuatro mujeres* se presentan cercanas dos féminas en un cuarto oscuro mientras junto a ellas se extiende el vano de una puerta desde el que se mira a otro par de enrebozadas que caminan sobre el árido paisaje sin rumbo definido. En estas escenas, puertas y ventanas sirven de límite para misteriosas acciones que suceden en lo lejano en contraste con la dureza hierática de los personajes del primer plano.



Manuel Rodríguez Lozano, *Nostalgia*, 1956,
óleo sobre lienzo. Colección particular.



Giorgio de Chirico, *Retrato de Andrea, hermano del artista*, óleo sobre lienzo, 80x50 cm. Colección particular.

En buena medida , estos cuadros evocan compositivamente al *Retrato de Andrea de Chirico*, antes de que asumiera el pseudónimo de Alberto Savinio, óleo realizado por su hermano Giorgio de Chirico, en que detrás de su estática e introspectiva imagen aparece tras una ventana un centauro que anda por el campo, contraste de realidad, un tanto semejante al de *Nostalgia* de Rodríguez Lozano en que una mujer de pie a través de un marco ve como un irreal joven jinete y un corcel blancos se alejan a la distancia hacia el oscuro misterio, hacia lo inasible.

Con la época blanca Rodríguez Lozano llegó a la cima de su deseo por pintar la miseria humana dentro de un ambiente de honda serenidad y de un renovado clasicismo; fue capaz de desentrañar la profunda alma mexicana sin caer en rastros arqueológicos o folclóricos, a partir de la creación de figuras estilizadas y espirituales, situadas en medio de un paisaje purificado, sintético y solitario, cuyos tonos remiten a una realidad superior, a una “síntesis de un realismo mágico”,⁸⁶⁶ de un realismo metafísico.

Tras la última gran retrospectiva de la obra de Manuel Rodríguez Lozano, son interesantes las conclusiones que emitió el historiador de arte Arturo López para el catálogo de la exposición en referencia a la relación entre Manuel Rodríguez Lozano y la Pintura Metafísica. Él considera que existen elementos de índole metafísica a nivel conceptual desde la serie de Santa Ana que han motivado a los críticos a vincular al mexicano con Giorgio de Chirico, mas a su entender en la pintura de Lozano lo metafísico es una categoría referente al espíritu mexicano y no tanto una relación estilística con el movimiento italiano que para López si es posible de encontrar en recursos plásticos de la Pintura Metafísica evidentes en trabajos de otros artistas nacionales de la época como Montenegro, Orozco Romero o María Izquierdo, conclusión que refuerza al retomar las propias palabras de Rodríguez Lozano respecto su distancia de los movimientos europeos.

Basta ya de exotismos, importación: impresionismos, cubismos, dadaísmos, surrealismos que en Europa han tenido su razón de ser; pero que nosotros, un

⁸⁶⁶ Berta Taracena, *Manuel Rodríguez Lozano*, p. 12.

pueblo con un sabor, con un sonido, con una proporción, con una luz y una finura muy superior a la europea tangente a la asiática, para nada necesitamos⁸⁶⁷

No obstante, pese a la reticencia de Rodríguez Lozano a aceptar que su trabajo estuviera en contacto con el de los artistas europeos, me parece aún más oportuno para la historiografía de su obra, considerar la refinada apropiación que hizo del trabajo metafísico como hemos venido dando cuenta, a lo que se suma, la olvidada cuestión, sólo con la excepción de Olivier Debroise, de que ningún otro crítico ha establecido la lectura que el mexicano realizó de la pintura de Carlo Carrà, con quien también posee una gran sintonía al percibir lo metafísico como el espíritu de un pueblo y no como el sinsentido de la realidad que propugnó de Chirico. En este caso es inobjetable, como señaló Teresa del Conde, que de este “personaje huidizo, pintor connotado”,⁸⁶⁸ se desconocen los referentes plásticos que miró y absorbió en Europa, sobre todo de su estancia de un año en 1931, en tanto que nunca los compartió, más allá de sus visitas al estudio de Picasso y un grabado que le regaló.

Observar las influencias y confluencias que acusó el artista, ver el modo en que transfiguró los elementos que estaban en el ambiente de la época para realizar su propia creación que a veces obvia sus fuentes y otras es de una fuerte carga personal.⁸⁶⁹

A pesar de los silencios y las objeciones de Lozano por verse vinculado con algún movimiento de vanguardia, similar a de Chirico, es claro que sus contactos con los movimientos europeos le permitieron abordar de forma distinta la mexicanidad, dado su desprecio por las formas narrativas en que incursionó en un inicio el Muralismo. Manuel Rodríguez Lozano desarrolló una concepción serena y rígida, en que suprimió elementos y cargó de espiritualidad a sus pinturas al presentarlas como enigmáticos, poéticos y silenciosos mensajes que, comunican un sentido trascendente como aspiraron otros artistas de la época, especialmente aquellos que quisieron abordar un realismo de carácter fantástico y que en buena medida entraron en contacto –o se vieron en una situación similar– con la Pintura Metafísica.

⁸⁶⁷ Manuel Rodríguez Lozano, “Panderetas y exotismos”, *Pensamiento y pintura*, p. 46.

⁸⁶⁸ Teresa del Conde, presentación del catálogo *Manuel Rodríguez Lozano. Una revisión finisecular*, p. 8.

⁸⁶⁹ Alfonso Colorado, *Manuel Rodríguez Lozano. Una revisión finisecular*, p. 17.

Con la representación de la figura femenina frente al misterio de la muerte, Rodríguez Lozano consiguió dar otra apariencia tanto al drama de lo desconocido como a uno de los temas más recurrentes del arte en México.

Al no presentar una visión heroica, sino enmarcada en las vivencias del pueblo a través de los ojos de un poeta, Lozano optó por la ruta de presentar la condición humilde y a la vez estoica del pueblo mexicano, que lo llevó a centrarse en el tema de la muerte y su trascendencia, aportación plástica al medio nacional con sentido metafísico, que justo revela las condiciones de un realismo pictórico de la época que persiguió más que una captura objetiva. También la postura de sus monumentales desnudos de cara al infinito, contienen un sentido filosófico y poético de la vida,⁸⁷⁰ que gracias a la depuración y composición que tiende hacia lo clásico, logró representar a los marginados de su nación en una dimensión metafísica.

Sin duda es necesario continuar el estudio de su itinerario europeo, mas la calidad de la pintura de Rodríguez Lozano, pese a su silencio, nos conduce a calificarlo como un pintor metafísico que nos revela a través de sus creaciones la presencia de otra realidad, en este caso, la cotidianidad del pueblo mexicano a través de un lenguaje poético que provoca que los representados sean a la par “cosas todas vistas y desconocidas a un tiempo, aprendidas e ignoradas, traídas a la conciencia desde los planos más ocultos”,⁸⁷¹ una manera distinta, mas enigmática de ver la mexicanidad.

Esta suite de pinturas encargadas por Iturbe, sería suficiente para dar a Rodríguez Lozano renombre, no sólo por ser una original variación sobre el tema de la muerte, sino por constituir un raro ejemplo de *realismo metafísico* en el arte del siglo XX.⁸⁷²

⁸⁷⁰ Berta Taracena, *Manuel Rodríguez Lozano*, p. 15.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 21.

LAS PINTURAS OLVIDADAS DE ROBERTO MONTENEGRO

un joven que después recorrería eclécticamente
medio siglo de la historia del arte en México⁸⁷³

Reconocido como parte del grupo de precursores del movimiento muralista en México, así como uno de los grandes retratistas del arte moderno nacional,⁸⁷⁴ Roberto Montenegro sin embargo, posee una importante parte de su producción que no ha sido estudiada a fondo, a saber, aquella calificada como “cuadros imaginativos, que lo relacionan con el Surrealismo”;⁸⁷⁵ para la crítica Teresa del Conde, de todas las vanguardias en que Montenegro incursionó, logró ejecutar algunas de sus mejores creaciones al acercarse a las maneras del Surrealismo, los realismos fantásticos y la metafísica italiana,⁸⁷⁶ con la que el artista tapatío entró en contacto mucho antes de la llegada de Breton y sus seguidores a tierras “aztecas”, como daremos cuenta en este espacio.

La cuestión con los mencionados lienzos es que Roberto Montenegro estuvo vinculado con algunos de los más importantes literatos y pintores de su época, los cuales encabezaron los nuevos discursos culturales que llegaban y se gestaban en México, lo que derivó que en sus trabajos más personales, sus obras de caballete, Montenegro desplegara una figuración fantástica a partir del diálogo con diversas fuentes y estilos próximos a lo irreal y lo imaginario, pasando por el *art nouveau*, el luminismo, el arte popular mexicano, así como la Pintura Metafísica y otras derivaciones plásticas próximas al Surrealismo. Esta situación, sumada al espíritu elegante y europeizante de Montenegro,⁸⁷⁷ es la que ha provocado la falta de reconocimiento por estos óleos, al ser calificados como simples versiones derivadas de las vanguardias del viejo continente, sin entender el proceso de apropiación realizado por el mexicano, a través de varias décadas, en la manera en que “se incorporó al arte de su tiempo sin traicionar su propia personalidad, antes al contrario, le reafirmó su trayectoria”.⁸⁷⁸

⁸⁷³ Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes: 1910-1970”, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, p. 13.

⁸⁷⁴ Montenegro retrató a muchas de las celebridades del medio cultural de su época como Gabriela Mistral, Pita Amor, *Nahui Ollin*, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Xavier Villaurrutia, José Clemente Orozco, Diego Rivera y Frida Kahlo.

⁸⁷⁵ Justino Fernández, “El mundo de Roberto Montenegro”, *Roberto Montenegro (1885-1968)*, (México: INBA, 1970), p. 4.

⁸⁷⁶ Teresa del Conde, *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*, (México: Editorial Grijalbo, 2003), p. 55.

⁸⁷⁷ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, p. 48.

⁸⁷⁸ *Ídem*.

Siempre intenta renovarse y se deja influir sucesivamente por el cubismo y la pintura abstracta, el constructivismo o el surrealismo. Ninguna de esas tendencias lo marca definitivamente: más que de una verdadera comprensión de las intenciones profundas de las escuelas pictóricas modernas, el cubismo y el surrealismo parecen agregados superficialmente en algunos de sus cuadros; los practica ‘para no quedarse atrás’.⁸⁷⁹

En oposición a esta cita, me parece oportuno comprender, que por encima de la imitación, Roberto Montenegro fue un artista versátil que a través de sus diferentes exploraciones pictóricas, logró conjugar en su producción artística, algunas de las preocupaciones plásticas de su tiempo, como el renovado interés por la tradición clásica que en México dio impulso a la empresa mural, así como el reclamo nacionalista por una obra de tintes locales que en su caso lo acercó a ser uno de los artífices de la revaloración del arte popular.

Además cabe considerar el paso de Montenegro por “casi todas las tendencias del arte contemporáneo”⁸⁸⁰ de su época que lo condujo a participar del desarrollo de las vanguardias en México, que pese a su desfase y su carácter en apariencia poscolonialista, lograron crearse en nuestro territorio algunas obras de trascendencia universal, como hemos visto con Tamayo, y en el caso de Montenegro, una visión dramática del mundo indígena impregnado por los lenguajes modernos, como “un deseo de auto afirmación en las corrientes actuales del arte internacional”.⁸⁸¹ Xavier Villaurrutia para quien Montenegro ilustró revistas y libros, consideraba el trabajo del pintor:

Obra variada y múltiple, diversa y cambiante, está presidida y ha sido ejecutada bajo el signo de la curiosidad. Y la curiosidad es la madre de todas las aventuras y el motor de todos los riesgos, de todos los viajes del espíritu.⁸⁸²

⁸⁷⁹ Olivier Debroise, *Roberto Montenegro 1887-1968*, (México: MUNAL, Museo Regional de Guadalajara, INAH, SEP, 1984), p. 14.

⁸⁸⁰ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, p. 48.

⁸⁸¹ Xavier Moyssén, “Montenegro pintor contemporáneo”, *Roberto Montenegro (1885-1968)*, p. 14.

⁸⁸² Xavier Villaurrutia citado en María Monserrat Sánchez, “Introducción”, *El universo de Montenegro*, (México: CONACULTA, INBA, Museo Mural Diego Rivera, 2011), p. 11.

Las fantasías europeas

Por una parte, representa la última etapa del romanticismo; por otra, se anticipaba al “surrealismo”, con el que en cierto modo aquella corriente entroncaría más tarde⁸⁸³

Roberto Montenegro fue discípulo de algunos de los maestros decimonónicos más afamados de la Academia, como Leandro Izaguirre, que desarrollaron una pintura abocada a los temas históricos locales en pos de la creación de una Escuela Mexicana de Pintura. Montenegro también fue alumno de aquellos tutores que introdujeron las primeras vanguardias como el impresionismo, como Mateo Herrera y Germán Gedovius. No obstante, Roberto Montenegro en realidad se vio marcado en el inicio de su carrera, por las imágenes fantásticas de Julio Ruelas con el que coincidió como colaborador para la *Revista Moderna*, gracias al influjo de su primo Amado Nervo quien lo introdujo al círculo cultural de la publicación.

Como antecedente al desarrollo que lo fantástico fue tomando en la obra de Roberto Montenegro e incluso del paso del modernismo a las vanguardias en México, se puede citar que Julio Ruelas, al igual que Giorgio de Chirico en sus primeros trabajos, fueron marcados por las formas del simbolismo decadentista alemán, cuya “temática fantasiosa se expresa por medio de figuras reconocibles, que son incluso de índole naturalista y hasta con cierto tinte neoclásico”,⁸⁸⁴ y que fueron el precedente inmediato de las figuraciones imaginarias de carácter realista, que se desarrollaron en la primera mitad del siglo XX y con las cuales Montenegro entró en contacto, como la Pintura Metafísica.

Para 1906, Montenegro viajó a Europa tras el legendario volado con que le ganó una beca a Diego Rivera. Después de una estancia en España, hacia 1907 se trasladó a París en donde trabajó amistad con las principales figuras del cubismo, Picasso, Braque y Gris, aunque para entonces la obra del mexicano pasaba por un periodo próximo al *art nouveau*, en que sus imágenes –algunas de ellas dominadas por el tema de la muerte- se encontraban cercanas a al estilo de Aubrey Beardsley, llenándose de un espíritu fantástico y una atmósfera enigmática que Montenegro prosiguió a lo largo

⁸⁸³ Justino Fernández, *Roberto Montenegro*, (México: UNAM, 1962), p. 62.

⁸⁸⁴ Teresa del Conde, “Julio Ruelas a partir de Goya y de Max Klinger”, *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*, p. 18.

de su carrera, aunque con el paso de los años fueron otra serie de distintos artistas, próximos a lo irreal, con los que Montenegro estableció un diálogo.



Montenegro, *Mujer a caballo estilo Beardsley*, 1907, tinta sobre papel, 26x18.8 cm. Colección Blaisten.



Roberto Montenegro, "La mort", *Vingt dessins de Roberto Montenegro*, 1910, impreso, 28x18 cm. Colección Jaime Chávez.

En 1910, Roberto Montenegro regresó durante una época a territorio nacional y cuatro años después en Guadalajara, participó del grupo de (proto)vanguardia del Centro Bohemio, mientras que en París se publicó su carpeta de *20 dibujos* que mucho tiempo después, en su revisión sobre la pintura mexicana, MacKinley Helm calificó de "an album of his Surrealistic drawings",⁸⁸⁵ aunque en realidad aún está marcado por un simbolismo fúnebre, mas comienza a integrar las referencias a la arquitectura clásica en ruinas, que empezara a procurar la Pintura Metafísica por aquel tiempo.

De hecho, para 1912 Roberto Montenegro se embarcó nuevamente al Viejo Continente donde permaneció ocho años más. Pese a que no lo citó en sus memorias, en su estancia parisina Montenegro coincidió con Giorgio de Chirico como parte del medio artístico que exhibía en la *Ciudad Luz*, en tanto que ambos participaron del salón de otoño de 1912 en que el italiano presentó sus primeros cuadros referentes al tema del enigma⁸⁸⁶ y al año siguiente volvieron a concurrir en dicho evento, en que de Chirico comenzó la exhibición de su serie de misteriosas *plazas italianas*, mientras que por su

⁸⁸⁵ MacKinley Helm, *Mexican Painters, Rivera, Orozco, Siqueiros and other artists of The Social Realist School*, (New York: Dover Publications, 1989), p. 29.

⁸⁸⁶ *Enigma de una tarde de otoño* (1911), *Enigma del oráculo* (1911) y *Autorretrato (¿Qué amo si no es el enigma?)* (1911).

parte, Montenegro a partir de 1913, se vinculó con la fantasía colorística y el gusto por el folclor español al acercarse en Mallorca al trabajo de Hermenegildo Anglada Camarasa.

En 1920, Roberto Montenegro regresó definitivamente a México, que en ese momento le pareció “un país desconocido”.⁸⁸⁷ No obstante, dos años después inició su empresa mural en el antiguo templo de San Pedro y San Pablo, labor por la que es mayormente conocido.⁸⁸⁸ Montenegro no se expresó como uno de los artistas más radicales del movimiento fresquista moderno mexicano, sino que su trabajo de entonces posee un alto grado decorativo, poblado de figuras femeninas impregnadas de romanticismo y misterio que dieron como resultado composiciones totalmente ajenas a las escenas históricas de guerras y héroes, así como a los manifiestos revolucionarios que desarrollaron los asiduos al Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores.⁸⁸⁹

En estos primeros frescos que Roberto Montenegro elaboró en San Pedro y San Pablo, en un inicio un San Sebastián, posteriormente un guerrero con armadura, éste domina el centro de la escena flanqueado por diversas mujeres que representan a las horas y detrás de ellos se alza *El árbol de la vida* (1922) forjado por ramas, flores y aves, que denotan contacto con el método Best Maugard y con las formas del arte popular, de hecho, es el momento en que Montenegro se interesó por revalorar en nuestro país, este tipo de expresión artística.⁸⁹⁰

En 1920 viajó alrededor del país con Gabriel Fernández Ledesma para documentar las artes populares, un año después fundó el primer Museo de Arte Popular y organizó junto al Dr. Atl una exposición de artesanías con motivo de los festejos del centenario de la culminación de la Independencia, posteriormente organizó la Sala de Arte Popular en el pabellón mexicano en Brasil, aunado a que editó el libro *Pintura mexicana 1800-1860* con el que rescató a figuras de la talla de Hermenegildo Bustos y José Agustín Arrieta. Derivado de este interés por lo popular, la obra de Montenegro entró en relación con las formas de carácter fantástico de los exvotos, además de que dio un giro hacia

⁸⁸⁷ Roberto Montenegro, *Planos en el tiempo*, (México: Artes de México, 2011), p. 87.

⁸⁸⁸ Varios estudios dedicados al muralismo mexicano refieren a estos frescos por lo que no es el espacio para tratarlos a fondo, dado el énfasis de este ensayo en las relaciones con la Pintura Metafísica.

⁸⁸⁹ Jorge Juan Crespo de la Serna, “Montenegro pintor mural”, *Roberto Montenegro (1885-1968)*, p. 5.

⁸⁹⁰ También en 1921 organizó junto al Dr. Atl una exposición de arte popular con motivo de los festejos del Centenario de la culminación de la Independencia.

temas mexicanistas, centrándose en la figura de la tehuana, al seguir el camino trazado por otros artistas como Diego Rivera o Saturnino Herrán, en la exaltación icónica de las matriarcas del istmo como representación de la mexicanidad.



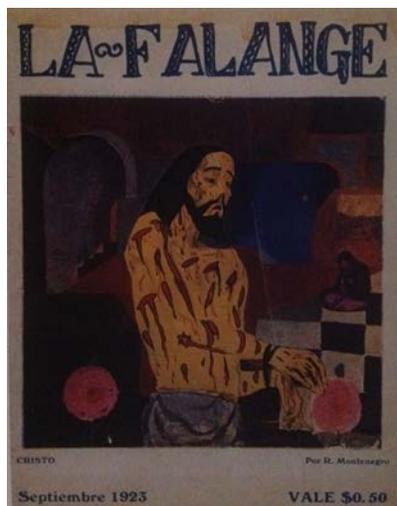
Roberto Montenegro, *La sabiduría*, 1922, encáustica. Despacho del Secretario de Educación.

Roberto Montenegro realizó después el decorado para el despacho del Secretario de Educación, el flamante propulsor de la empresa mural, José Vasconcelos, para quien Montenegro diseñó una obra en que dejó manifiestas las preferencias filosóficas y literarias del abogado y político mexicano, como su filia por las culturas china e hindú; para el crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna –y de obligada referencia para este texto- este mural de Montenegro expresa las ideas de Vasconcelos de “una **metafísica** orientalista y romántica en la que va envuelta su doctrina de América Latina, unida como en la anfictionía propuesta por Bolívar, uno de sus ídolos al lado de Buda”.⁸⁹¹

Como señala Julieta Ortiz, “a partir de entonces se dio un diálogo constante entre las fuentes visuales de los trabajos europeos y los muy variados que inició Roberto Montenegro en su trayectoria mexicana”;⁸⁹² también fue el tiempo que descendió su ímpetu por la pintura mural, al dedicarse con más ahínco a su obra de caballete y retomar de lleno su labor como ilustrador de revistas, que desarrolló a través de formas enigmáticas, ya de tintes mexicanistas.

⁸⁹¹ Jorge Juan Crespo de la Serna, “Montenegro pintor mural”, p. 5. Las negritas sin más.

⁸⁹² Julieta Ortiz, “Voz de plata y llanto de oro”, *El universo de Montenegro*, p. 37.



Roberto Montenegro, “Cristo”, revista *La Falange*, 1923, impreso, 24x20 cm. Colección Arturo Saucedo.

La lectura surrealista

Para 1926, Montenegro se relacionó con los literatos del “grupo sin grupo” que, a través de sus publicaciones,⁸⁹³ en las que el pintor participó, pusieron al país, como hemos señalado, en contacto con las formas vanguardistas de poesía, teatro y artes plásticas que se desarrollaban en Europa y Estados Unidos, lo cual es paralelo al momento en que Montenegro “da rienda suelta a su vena fantástica”.⁸⁹⁴

Al elaborar en 1930 sus primeras obras que han sido calificadas de surrealistas: *Adioses* y *El hijo pródigo*, en este último plasmó un raro simbolismo para aludir al tema bíblico del regreso del vástago al hogar; el escenario desolado y la entrada a la habitación en ruinas coronada con unos enigmáticos reloj y libro abierto, remiten a la estética de Giorgio de Chirico, mientras que el enorme torso desnudo, que en algo recuerda a la Venus de Milo, pero emplazado sin un contexto lógico y que forma una especie de tótem a través de fragmentos en su base, sin duda evocan a los primeros trabajos de Dalí bajo el influjo metafísico, cual es el caso de *Aparato y mano* (1927); respecto a las formas resquebrajadas y apiladas sobre las que se apoya el desnudo, tienen como antecedente a los restos biomorfos de la producción de Ives Tanguy, uno de los primeros surrealistas que también quedaron encantados con las enigmáticas alegorías de la obra de Giorgio de Chirico. Cabe recordar una vez

⁸⁹³ En 1927 la revista *Ulises* publicó algunas de sus obras y poemas.

⁸⁹⁴ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, p. 49.

más, que en los números 3 (agosto 1928) y 23 (abril 1930) de la revista *Contemporáneos* aparecieron algunas de las primeras reproducciones en México del trabajo de Giorgio de Chirico y de Salvador Dalí, respectivamente.



Roberto Montenegro, *Adioses*, 1930. Colección particular.



Roberto Montenegro, *El hijo pródigo*, 1930. Colección particular.

En el caso de *Adioses* la inmensa mano que parece seccionada en el primer plano sobre un parapeto, guarda correspondencia con los fragmentos corporales engrandecidos provenientes de alguna escultura como en las pinturas del periodo parisino de Giorgio de Chirico, aunque también, la realista morfología de la mano parece conectada con la escultura clásica, que Montenegro debió conocer en Italia, presente en museos como los Capitolinos o en con los grabados que de estos objetos realizaran artistas como Piranesi. Además, en la obra de Montenegro al fondo, sobre el mar, surge una enigmática casa desde la que se alcanza ver un ademán de despedida; la construcción posee un frontón triangular sobre una columna acanalada como reminiscencia extraña del mundo clásico, a lo que se suma que el cuadro, como señalara Ida Rodríguez, “proyecta el vacío ya que la gran mano ha emprendido la fuga y podemos percibir que, muy pronto, la escena quedará desierta con sólo el suspenso doloroso del ser atrapado”.⁸⁹⁵

Así podemos dar cuenta como en la evolución del quehacer artístico de Montenegro, éste fusionó la composición renacentista -que admiró en Italia y utilizó en sus murales- con las formas ingenuas, pero a la vez enigmáticas de los exvotos, que le permitieron aproximarse a las figuras clásicas y

⁸⁹⁵ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, p. 49.

misteriosas que encabezó la Pintura Metafísica, aunque en estas primeras obras de los años 30, tenga manifiestos contactos con otros artistas ligados al Surrealismo, además de sus anteriores contactos con el *art nouveau*; similar a Tamayo y Rodríguez Lozano, el andar de Montenegro fue tal como vislumbró Franz Roh el devenir de los realismos de posguerra, desde el camino *naïf* y fantástico de Rousseau hacia el claro y a la vez extraño silencio de Giorgio de Chirico, pero en este caso sin dejar de lado “el trazo trágico y expresivo de la escuela mexicana”, manifiesto en su interés por el arte popular.⁸⁹⁶ Podríamos decir que este grupo de pintores fueron del *jicarismo* hacia lo *contemporáneo*, al pasar de los ambientes populares para luego construir sólidos escenarios enigmáticos cual “transposiciones alegóricas para expresarse líricamente”⁸⁹⁷ –tal como la *metafísica italiana*.

la sensibilidad artística de Montenegro por la escuela metafísica de Giorgio de Chirico -cuya inquietante pintura fue esencial para el líder del grupo surrealista, según se lee en *Le Surrealisme et la peinture*- se fusiona con su quehacer de escenógrafo.⁸⁹⁸

A partir de 1935, Montenegro tuvo una intensa actividad en la elaboración de escenografías principalmente para el teatro *Ulises y Orientación*,⁸⁹⁹ que en su composición coinciden con la producción de óleos que por entonces revelan la continuación de su proceso de apropiación del extraño clasicismo de la Pintura Metafísica, quizá para este momento, bajo el influjo de Alfonso Michel, otro asiduo a la obra de Giorgio de Chirico, con quien Montenegro compartía taller.

Montenegro retomó los espacios enigmáticos de Giorgio de Chirico dominados por una austera arquitectura que al extenderse, da pie a perspectivas pronunciadas que, en el caso del pintor mexicano, pobló estos escenarios con dramas del pueblo, es decir, en estas obras hay un tema legible, con cierto grado de incertidumbre y bordados de misterio, pero entendibles en buena medida, a diferencia de gran parte de la producción hermética de la metafísica. Tras aproximarse a la pintura surrealista y a los motivos metafísicos, Montenegro los “digiere” con el fin de integrar el drama mexicano.

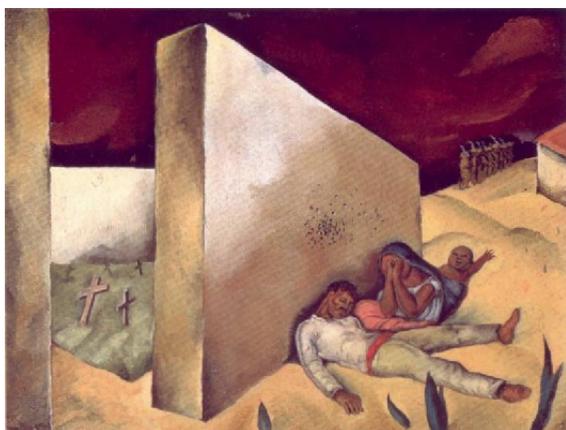
⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 56.

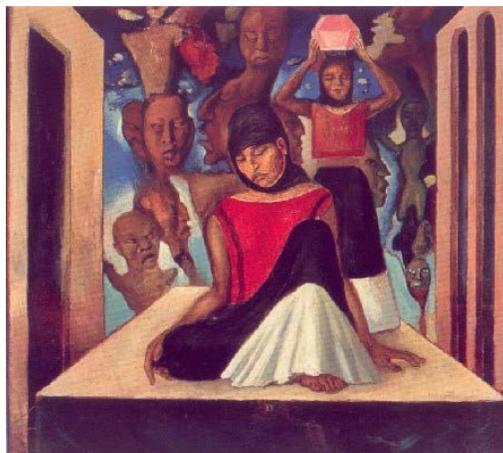
⁸⁹⁸ Arturo López Rodríguez, “La realidad imaginaria”, *El universo de Montenegro*, p. 63.

⁸⁹⁹ Entre las escenografías que elaboró Montenegro destacó el carácter monumental para *El Simún*, además de que colaboró con Marc Chagall en los decorados del ballet *Aleko*.

Tal es el caso de *Fusilamiento* en que en un árido territorio se ve llorar a una madre que carga a sus espaldas con un rebozo azul a su hijo –semejante a algún cuadro de castas- frente al cuerpo inerte del que probablemente sea el padre del infante, un indígena con ropa de manta. La pared denota las marcas de más una veintena de balas y se extiende (al disminuir su tamaño) hacia el fondo del paisaje donde aparece el fragmento de una casa y el pelotón de fusilamiento que se retira hacia un lúgubre cielo rojizo y oscuro, cual metáfora de la sangre derramada. Detrás del paredón se alcanza a ver cinco cruces sobre un césped, que da la idea de que el asesinato ha ocurrido afuera de un cementerio. A pesar de la aflicción de la mujer que se lleva las manos al rostro, el drama es callado y solitario, muy parecido a los murales de Orozco del segundo piso de San Ildefonso.



Roberto Montenegro, *Fusilamiento*, ca. 1935, óleo sobre fibracel, 23.3x30 cm. Colección Pascual Gutiérrez Roldán.



Roberto Montenegro, *Tehuana con máscaras indígenas.*, ca. 1935, óleo sobre madera, 35x39.5 cm. Colección Pascual Gutiérrez Roldán.

En *Tehuana con máscaras indígenas*, dos mujeres oaxaqueñas con faldón negro y huipil rojo se encuentran emplazadas sobre una plataforma que se extiende marcando así la profundidad del cuadro, una de ellas está hincada con el rostro cabizbajo y la mirada casi cerrada, acompañada por otra que se encuentra erguida con los brazos alzados para mantener la carga que lleva sobre la cabeza, presumiblemente un féretro. La escena se enrarece con la docena de rostros, bustos y máscaras prehispánicas que flotan de forma ilusoria en el fondo y que en algo recuerdan al tratamiento fantástico de lo precolombino que por entonces hacía Carlos Mérida y que provienen de los propios textos que editó e ilustró Montenegro sobre arte popular. Tanto el paisaje de fondo azul-verdoso como el par de estructuras arquitectónicas que enmarcan a las figuras, en especial las arcadas del lado izquierdo del cuadro, recuerdan al tratamiento realista y a la vez misterioso y silencioso de los escenarios metafísicos, como *Plaza italiana* o *La incertidumbre del poeta*.

De una factura similar es *Tehuana con su muerto*, ya que al igual que la pintura anterior es parte de una serie que Montenegro comenzó a elaborar hacia 1935 centrada en las mujeres del istmo ante un drama callado y enigmático por un fallecimiento –lo que motiva a recordar, en particular por esta obra, a los tableros de Santa Ana ejecutados en 1932 por Manuel Rodríguez Lozano.



Roberto Montenegro, *Tehuana con su muerto*, ca. 1935, óleo sobre masonite, 30x40 cm. Colección Ana Montenegro Vda. de Cantú.

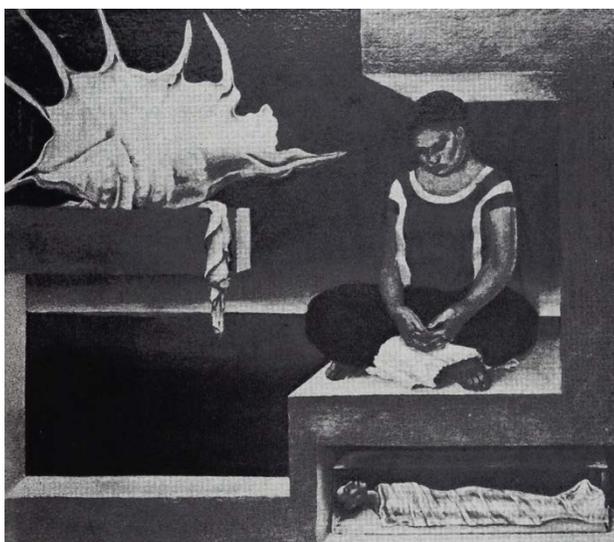


Roberto Montenegro, *La curandera*, ca. 1935. Colección particular.

Roberto Montenegro una vez más recurrió a la representación de espacios en silencio enmarcados por una arquitectura austera, sin embargo, a diferencia de los edificios con arcadas de las pinturas de Giorgio de Chirico, el artista mexicano optó por presentar muros escalonados, en buena medida como reminiscencia de las grecas escalonadas usadas por culturas como la mixteca o la maya, cual es el caso de *Tehuana con su muerto* en que sobre la mencionada edificación aparece extrañamente un globo terráqueo, mientras el primer plano es ocupado por la mujer con huipil que se muestra hincada, con aspecto rígido y una mirada que se desvía del cuerpo yacente que se percibe en su desnudez, al sólo estar cubierto con una tela transparente.

La misma mujer de pose reclinada y mirada distante se presenta en *La curandera* en que la tehuana toca, mas no mira a su hijo enfermo, que se encuentra desvestido sobre un prisma cubierto con una tela blanca frente a otra tehuana que “pasa” las manos alrededor del cuerpo del infante para intentar aliviarlo. Al fondo se muestra de nueva cuenta la arquitectura escalonada sobre la cual se apoya un hombre indígena con ropa de manta, presumiblemente el padre que se coloca a distancia del rito. Pese a las referencias al istmo de Tehuantepec, las escenas parecen ocurrir en un espacio atemporal, cual reflexión del encuentro eterno entre el hombre y la muerte.

Ya desde los años 20, Montenegro al igual que Diego Rivera o Saturnino Herrán, había recuperado a la figura de la tehuana como representante típico de lo mexicano, tanto por su condición de mujer independiente como por la belleza de su atuendo, incluso el artista tapatío retrató con esta vestimenta a Frida Kahlo quien gustaba de engalanarse con vestidos regionales, no obstante, en estas obras producidas a partir de 1935, Montenegro desplazó a la tehuana como denominador de una utopía mexicana, para presentarla como un ser mítico que vive y presencia desde el silencio y las ruinas, el drama eterno del pueblo mexicano.



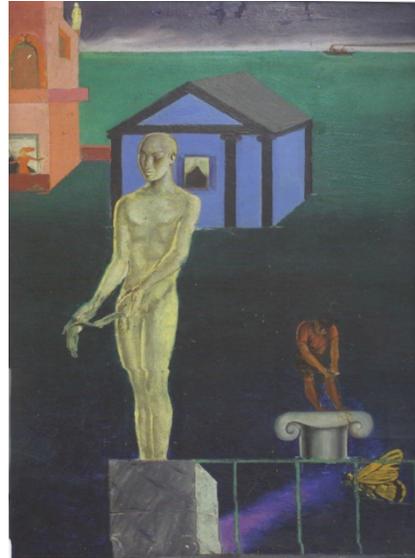
Roberto Montenegro, *Adiós*, ca. 1935. Colección particular.

En *Adiós*, otra tehuana, ahora en cuclillas, aparece dentro de una estructura adintelada, que al enmarcarla genera un misterio alrededor de la existencia de esta mujer, además de aislarla de los demás elementos del cuadro; al parecer se encuentra en resignación por el muerto que se halla enterrado debajo de ella –en plena exposición al espectador como en los cuadros de vanitas– presumiblemente el mismo adulto difunto de *Tehuana con su muerto*, aunque el cuerpo se proyecta diminuto. La escena que se desarrolla en un campo yermo y oscurecido, que se extiende hacia el horizonte, se enrarece aún más por la presencia de un inmenso caracol, que hace recordar los cambios abruptos de escala de los objetos en cuadros de Giorgio de Chirico y luego apropiados por Magritte, además de que la asociación de estos moluscos en el mundo prehispánico con valores sobrenaturales, hace que su presencia sea una especie de aparición sagrada, fantástica u onírica.

Otro caracol de gran tamaño aparece en *Trópico* colocado encima de un muro que marca el fin de una posible terraza o azotea, tras la cual se extiende un paisaje que parece indicar en su parte baja la presencia de un poblado del que se perciben algunas luces y formas. La escena está dominada nuevamente por una tehuana que a la altura de los olanes de su falda carga un pescado y a pocos metros de sus pies se encuentra una estrella de mar; ambas presencias marinas parecen inexplicables en aquel ambiente a lo que se suma la enigmática despedida que emprende otra mujer desde el marco de una ventana al agitar un pañuelo.



Roberto Montenegro, *Trópico*, ca. 1935.
Colección particular.

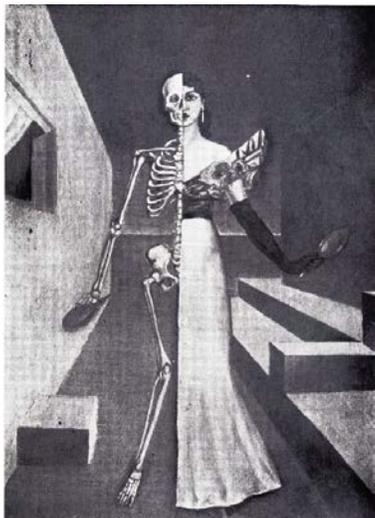


Roberto Montenegro, *El pescador de mariposas*, 1937, óleo sobre cartón, 29.5x22 cm. Colección particular.

Un par de años después, Roberto Montenegro elaboró una pintura nuevamente con referencias acuáticas, *El pescador de mariposas*, cuyo título recuerda a otro cuadro de tintes irreales –en conexión también con de Chirico- de Manuel Rodríguez Lozano, el ya citado *Pescadores de estrellas* (1935); en su lienzo, Montenegro desarrolló un enigmático paisaje cuya superficie acuosa va desde un verde negruzco hacia uno ópalo, en donde todos los elementos se encuentran flotando fuera de su contexto habitual, como si se trata de una inundación bastante extraordinaria.

En primer plano sobre un montículo cúbico de piedra, aparece una extraña escultura marmórea, cuyos rasgos no remiten con exactitud al canon grecolatino y cuya simbología no es clara en tanto la figura sostiene entre las manos una especie de pañuelo –aunque remite al gesto de despedida de cuadros anteriores. Detrás se encuentra el pescador montado sobre un capitel jónico con una red con la cual intenta atrapar una mariposa amarilla, de un tamaño exageradamente grande para su clase. Hacia el

fondo se parecían dos construcciones, una casa azul de dos aguas y un edificio rojo coronado en una de sus esquinas con una estatua, como en cuadros de Giorgio de Chirico del periodo *Valori Plastici*, cuál *Villa Romana* (1922)- mientras que a la altura del horizonte apenas es perceptible un buque en movimiento, nuevamente similar a pinturas metafísicas, como *Enigma de un atardecer otoñal*, que aluden al tema del viaje.



Roberto Montenegro, *Así es la vida*, 1937. óleo sobre lienzo. Colección particular.



Tomás Mondragón, *Este es el espejo que no te engaña*, 1856, óleo sobre lienzo. Pinacoteca de la Profesa.

Otra obra impregnada de muerte y extrañamiento que recuerda a sus anteriores trabajos simbolistas es *Así es la vida*, aunque en realidad remite a los cuadros barrocos sobre la fugacidad de la existencia, las llamadas vanitas, que representan lo efímero de los bienes terrenales y de la belleza corporal, en particular, el cuadro de Montenegro parece ser una actualización de la obra decimonónica de Tomás Mondragón, *Este es el espejo que no te engaña*,⁹⁰⁰ al colocar la escena en un ambiente que corresponde más bien a los enigmáticos paisajes yermos y de ascética arquitectura fomentados por la Pintura Metafísica.

Precisamente, Montenegro muestra un paraje abandonado, donde únicamente se encuentra la presencia de una mujer cuyo lado izquierdo del cuerpo muestra a una dama engalanada con un vestido largo, corsé, hombrera floral, guante negro con espejo y un pendiente en la oreja, mientras que su

⁹⁰⁰ El cuadro de Mondragón, localizado en la iglesia de la Profesa, corresponde a su vez, a una interpretación pictórica del libro del mismo nombre del italiano Pablo Señeri, cuyo objetivo era fomentar la humildad y reflexionar sobre la mísera condición de la vida humana.

lado derecho es un esqueleto, cual cuerpo en descomposición, como metáfora de una alma pecadora, que únicamente porta otro espejo, el que muestra la verdadera imagen, la de nuestra caduca naturaleza y la nimiedad de nuestra existencia. La figura está enmarcada por dos austeras formas arquitectónicas que como en cuadros de Giorgio de Chirico se extienden en una perspectiva profunda; por la izquierda del cuadro nuevamente las estructuras escalonadas, mientras que del lado contrario se expande una edificación sin más detalles que el marco de una ventana, cuya cortina corrida deja presentir otro misterio.

Surrealismo “expuesto” en México

si alguien puede quedar conectado con un movimiento como el surrealismo, es él, que siempre había tenido una tendencia hacia lo fantástico⁹⁰¹

Con el arribo de Breton a México y el montaje de la Exposición Internacional de Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano en 1940, muestra que trataremos con mayor detenimiento al final de esta tesis, Montenegro volvió a establecer contactos con la pintura surrealista a partir de la adopción y transformación de algunos modos de diversos autores como Masson, Delvaux y nuevamente de Chirico y Dalí.

Cuando arribó a nuestro país el artista austriaco Wolfgang Paalen, uno de los encargados de organizar la muestra, además de transportar obras surrealistas que ya se habían presentado en diferentes países europeos, decidió visitar a Roberto Montenegro y preguntarle acerca de su iniciación en el arte de corte surreal, a lo que el mexicano contestó: “Me vino de manera completamente natural, mucho tiempo antes de que tú empezaras a pintar”.⁹⁰² No obstante, más allá de esta poética respuesta, como hemos visto tanto con Lazo, Tamayo como con Rodríguez Lozano, los artistas de este grupo heterogéneo, además de la revaloración posrevolucionaria de la fantasía asociada al mundo prehispánico, estuvieron en pleno conocimiento del surgimiento del Surrealismo y del vínculo y ruptura con Giorgio de Chirico.

⁹⁰¹ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, p. 48.

⁹⁰² Wolfgang Paalen citado en MacKinley Helm, *Mexican Painters, Rivera, Orozco, Siqueiros and other artists of The Social Realist School*, p. 164.

En la exhibición surrealista Montenegro presentó dos cuadros, *Eros* y *Tacto* (1939), que a consideración de Xavier Moyssén, “ambos fueron quizá lo más apropiado con que México contribuyó a esa exposición”.⁹⁰³ Las extrañas y eróticas formas de *Tacto* se relacionan con las figuras amorfas y semiabstractas de André Masson, ya que en una “selva” de figuras irregulares y pliegues con alusiones sexuales, “se expanden una mano femenina y otra masculina, acechadas por ojos desperdigados –una de las atracciones esenciales del pintor”.⁹⁰⁴

Una vez más Roberto Montenegro se acerca al lenguaje de otros pintores, en un proceso a medio camino entre la imitación y el pastiche, es decir, en una franca recuperación de la gramática visual de otro creador, pero con el fin de procurar una obra original al imbuirla de sus propios intereses.



Roberto Montenegro, *L'Épicerie du bon poète*, Roberto Montenegro, *Tacto*, 1939. Colección particular. 1939. Cortesía Archivo de la Galería de Arte Mexicano.

Del mismo año es *L'Épicerie du buen poete*, en que Montenegro realizó una mezcla de fuentes populares como los exvotos y algunas de las maneras de la metafísica. La obra, posesión del crítico y coleccionista MacKinley Helm, muestra en su hechura ciertos rasgos *naïf* que se mezclan con la gramática de los trabajos de Giorgio de Chirico como la misteriosa sombra, el busto sobre un pedestal sin contexto en la calle, la apertura de una extraña puerta a otra realidad, así como la ilógica presencia de una escultura montada en la esquina superior de una humilde y ruinososa casa que parece transformarse en nube, sin olvidar al misterioso personaje oscuro que parece huir de la escena.

⁹⁰³ Xavier Moyssén, “Montenegro pintor contemporáneo”, *Roberto Montenegro (1885-1968)*, p. 16.

⁹⁰⁴ Arturo López Rodríguez, “La realidad imaginaria”, *El universo de Montenegro*, p. 60.

Para el año de la exposición surrealista, Montenegro elaboró el lienzo *Y así sucedió* (1940), en que como en los retratos que recuperan las maneras de las representaciones renacentistas como en las producciones elaborados por Siqueiros, de Chirico y artistas asociados al realismo mágico, aparece en un primer plano próximo, una figura agigantada que mira fijamente al espectador, mientras detrás de ella sucede, tras el vano de una ventana, una escena que va de lo fantástico a lo trágico, en tanto que entre dos casas sencillas en un paraje desértico, junto a un cuerpo yacente, corre una mujer con rebozo hacia otra persona que está por entrar a uno de los hogares. ¿Una persecución contra el asesino? ¿Una petición de auxilio? El misterio no queda aclarado, aunque sí denota un ambiente asociado a algún poblado de la provincia en México.



Roberto Montenegro, *Y así sucedió ...*, 1940.
Colección Alberto Misrachi.



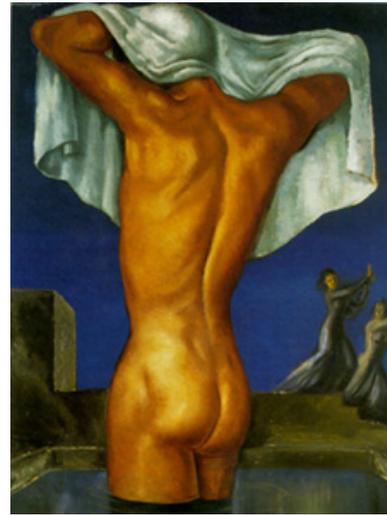
Roberto Montenegro, *Sin remedio*, 1941.
Colección particular.

Por otra parte, *Sin remedio*, presenta en un espacio y actitudes de índole teatral -cabe recordar la labor de Montenegro como escenógrafo- la tragedia de unos padres que en su dolor le dan la espalda al cadáver de su joven hijo, que extramamente se encuentra apoyado sobre una viga; la rústica y enigmática arquitectura no permite entender si es un interior o un exterior donde se desarrolla el drama, pues el espacio es invadido tanto por cortinas como por árboles, incluso parecería que la tragedia refiere a un incendio del cuál solo han quedado algunos restos de unas puertas, que remiten a las ruinas metafísicas que enmarcan ciertos fragmentos del firmamento, mientras que en primer plano una ensaladera con frutas recuerda a Cézanne.

De la misma época es *Ganado*, obra importante en la producción de Montenegro, pues si bien el tema de los caballos ya aparecía en su época *art nouveau*, a partir de este nuevo trabajo, el artista tapatió recuperó la figura equina como personaje principal de escenarios que generan angustia y desolación, tipo de composición que continuaría en la siguiente década. En este caso, un caballo negro azabache se presenta de costado en primer plano, mientras que detrás de él se ven una serie de formas naranjas amorfas en ruinas que enmarcan diversas partes del paisaje, entre las cuales aparece el cráneo de otro caballo, tratamiento como de putrefacción y conversión a otra materia, propio de Salvador Dalí en sus obras de los años treinta. Al fondo nuevamente un paraje vacío, con la única presencia de dos enigmáticas ruinas como de una civilización pretérita.



Roberto Montenegro, *Ganado*, ca. 1940.
Colección particular.



Roberto Montenegro, *Desnudo*, 1942, óleo sobre lienzo, 106x80 cm. Colección Salvador Novo.

En *Desnudo* al igual que hiciera Guillermo Meza, Montenegro recurrió a la iconografía de Magritte de misteriosos personajes con la cabeza cubierta por una tela, para presentar a un personaje masculino de espaldas que parece estar secándose de pie mientras se sitúa dentro de una especie de piscina, en tanto que al fondo del cuadro, sobre un muro, corren sin sentido dos figuras femeninas enigmáticas, que parecen alejarse de un peligro que no podemos percibir, con lo que transforman la sensación de un cuadro aparentemente centrado en la belleza del cuerpo, hacia otras sensaciones ligadas al misterio. Es un momento de clara apropiación de Montenegro de recursos tanto de Giorgio de Chirico como de los artistas veristas del Surrealismo, que se interesaron en la obra del italiano.

Del mismo año, *La primera dama*, Montenegro retrató a una mujer altiva con la mirada frontal, apoyada sobre una caja de madera que en su interior se percibe el busto de una niña sonriente, una

vez más la inclusión dechiriquiana de fragmentos escultóricos sin sentido claro. La mujer de largas extremidades que recuerdan las formas del *art nouveau*, se encuentra rodeada de objetos que marcan su status social y aficiones (cartera, espejo de mano, libro abierto, rosa y unas tijeras) en medio de un espacio pétreo y un tanto artificial que “parece que nos asomamos al escenario con una primera dama del teatro, más que a una primera dama de la política”⁹⁰⁵.



Roberto Montenegro, *La primera dama*, 1942, óleo sobre cartón, 27.3x36 cm. Colección Blaisten.

En contraste, la imagen que surge del ventanal desde el cual se asoma un paisaje montañoso dominado por un amplio cielo, en el cual se extienden más de una docena de nubes, una de las cuales es tomada por un campesino como si fuera parte de la utilería de una obra, mientras a lo lejos otro joven vuela una cometa y una vez más, una mujer carga en su rebozo azul a un bebé, a la par que “escudriña hacia el interior de la habitación, sonriendo a la mujer madura como si se divirtiera con la escena que observa”.⁹⁰⁶ Montenegro de nueva cuenta hace uso de un ambiente enigmático, con visos de incongruencia, pero que por su realismo posee más la apariencia de una función escénica que de una obra plenamente surrealista.

Un par de años después, Roberto Montenegro pintó *Homenaje a Chirico* que, aunque en apariencia tardía, demuestra la conciencia del pintor mexicano sobre la relevancia del maestro italiano en la pintura figurativa del siglo XX. Si bien la obra nuevamente se acerca más a un pastiche que a una verdadera apropiación y relectura de la metafísica, es innegable que se muestra plenamente

⁹⁰⁵ Courtney Gilbert, *Arte moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, (México: UNAM, 2005), p. 254.

⁹⁰⁶ *Ídem*.

contagiada por elementos estructurales de la plástica del italiano, los cuales no sólo se reducen a los del periodo metafísico, además de que Montenegro los mezcló con personajes típicos de la pintura mexicana moderna en un ambiente de amplia extrañeza, al borde de lo incongruente, muy próximo al Surrealismo:



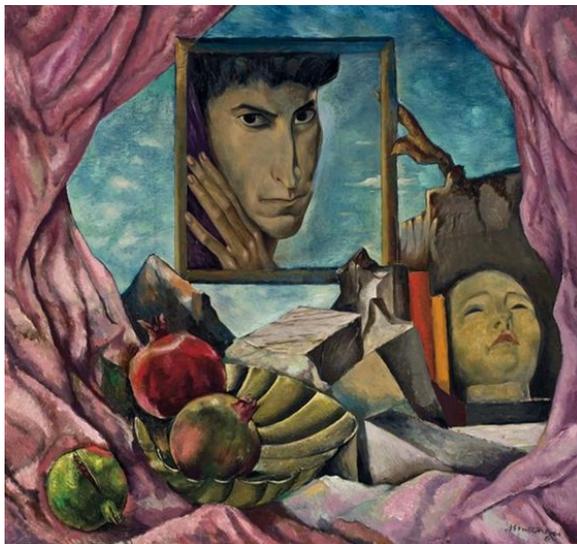
Roberto Montenegro, *Homenaje a Chirico*, 1944, óleo sobre lienzo, 70.5.3x59cm. Colección Blaisten.

En primer plano aparece un caballo que mira hacia el espectador, con cierto aire antropomorfo –como en los equinos de Giorgio de Chirico a partir de 1925- frente al cual yace un autómata, tal vez el jinete caído, que alude al maniquí metafísico, aunque sin parecerse en realidad a los pintados por el italo-griego, sino más apegado, a los muñecos articulados para la práctica del dibujo. Estos personajes están situados en un extraño peñasco que se eleva hacia el fondo en donde aparecen una serie de mujeres morenas enrebozadas, a la izquierda del cuadro un trío melancólico y a la derecha una figura aislada que por sus gestos parece huir de la escena. El resto del fondo lo compone una extraña arquitectura que entre arcos de medio punto enmarcan de forma misteriosa un cielo nublado, además de dividir de manera insólita el tranquilo mar azul en que navegan minúsculas fragatas en la parte baja del cuadro, del escenario sobre el peñasco, en que simulan estar como flotando los protagonistas del óleo que, como en los cuadros de Giorgio de Chirico, no queda claro que acciones o narración están plasmando, aunque nuevamente podemos asociarlas con las mujeres penitentes y enrebozadas ampliamente difundidas por Orozco.



Roberto Montenegro, *La máscara y el árbol*, 1944. Colección particular.

En contraste, del mismo 1944, uno de los cuadros más enigmáticos y de impecable factura de Montenegro, *La máscara y el árbol*, el cual se encuentra dentro del absurdo explotado por el Surrealismo, al presentar una careta que se ha mutado con un árbol como si fuera el rostro de éste, mientras un par de sus ramas toman formas de diminutos dedos con lo que terminan por parecer diversas manos que se extienden a través del tronco. La yuxtaposición de objetos y la arquitectura sintética recuerdan a cuadros de la metafísica, pero los tintes oníricos y la idea de deshechos parecen estar en mayor sintonía con la pintura de Dalí.



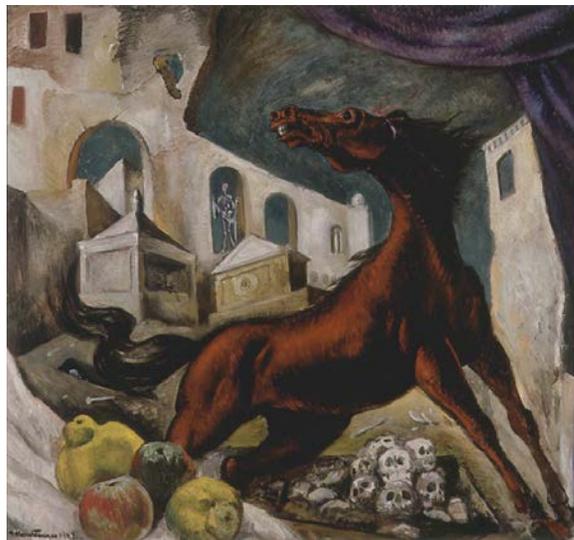
Roberto Montenegro, *Retrato de Jean Cocteau*, 1945.



Berenice Aboot, *Jean Cocteau con máscara*, 1927.
Philippe Halsman, *Cocteau con la actriz Ricli Soma y el bailarín Leo Coleman*, 1949.

Respecto a los realismos de posguerra, también es interesante que Montenegro haya pintado un *Retrato de Jean Cocteau*, que como se ha mencionado además de ser el teórico del retorno al orden, sus obras fueron traducidas por los Contemporáneos, en particular, fragmentos de su escrito sobre de Chirico, a lo que se suma que, en la estancia europea del pintor mexicano, específicamente en 1908, cuando Montenegro comenzó a trabajar en París para el periódico de Paul Iribe, *Le Temoin*, coincidió con Cocteau quien también dibujaba para este medio informativo.⁹⁰⁷

En la pintura, la imagen del literato francés aparece enmarcada, lo que alude al tratamiento de Giorgio de Chirico del cuadro dentro del cuadro y a la propia presencia del francés como artista plástico, cuya extraña presencia casi flotando, sólo sostenido por una rama y como si fuese una aparición ajena al resto de la escena, da apertura a otras realidades que se integran al cuadro que, en el primer plano, se asemeja a un escenario, al presentar un par de cortinas teatrales que se abren en un paraje rocoso y desolado como los de Giorgio de Chirico, los cuales también fueron utilizados por Cocteau en sus obras cinematográficas como el caso de *Orfeo*; entre los basamentos se ocultan dos libros -que aluden a su parte literaria- y una cabeza de un muñeco, que recuerda a la que acompañó a Cocteau en la serie fotográfica que le tomó en 1927 Berenice Aboot, pero también a los restos escultóricos en las pinturas de Giorgio de Chirico que parecen a punto de cobrar vida, elemento también retomado en la poética de Cocteau, por ejemplo en su película de 1930, *La sangre de un poeta*, en que una estatua comienza a hablar a un artista.



Roberto Montenegro, *Desesperación*, 1949, óleo sobre masonite, 60x65 cm. Colección Blaisten.

⁹⁰⁷ Emilio Abreu, “El pintor Roberto Montenegro”, *Forma*, #7, p. 28.

Para 1949, Montenegro retomó la figura del caballo emplazado en lugares enigmáticos con el cuadro *Desesperación*, en que en medio de un sitio ruinoso, los restos de una arquitectura virreinal, se alza sobre un montículo de cráneos, un caballo que emite un gesto de desolación –como el del *Guernica* de Picasso o el de *La crucifixión* de Renato Guttuso- ante la extraña presencia de una calavera con una guadaña en medio de un arco, de hecho, como en las telas de Giorgio de Chirico se muestran ventanas y arcos que sugieren un espacio más allá de lo visible. La escena adquiere tonos teatrales gracias a las recurrentes cortinas que utiliza Montenegro para dar apertura a sus imágenes fantásticas. Una vez más como en el retrato de Cocteau en una esquina, en primer plano, como referencia a Cézanne aparece un conjunto de frutas.



Roberto Montenegro, *Ruina de la tauromaquia*, 1961. Roberto Montenegro, *Homenaje a Balseca*, 1961. Colección particular.

Hacia el final de su carrera, aunque Roberto Montenegro se inclinó hacia la abstracción, para los años 60 continuó con su serie de equinos angustiados o perplejos ante escenarios caóticos, de formas amorfas con arcos y huecos que encierran misterios como en el caso de *Homenaje a Balseca* que por sus formas angulosas se asemejan a los escenarios del cine expresionista alemán; en la misma época también elaboró otra escena enigmática con una arquitectura inquietante, pero de corte más clásico, *Ruina de la tauromaquia*, en que justo se muestra tres restos arquitectónicos de lo que plausiblemente fue una gran construcción. En el hueco de un muro se ve la cabeza de un toro sobre un libro y frente a ellos tirados en el suelo se encuentran la muleta y la espada de un matador. Tanto el título, como la escena oscura y devastada sugieren un ambiente enrarecido que fue una de las apropiaciones que hicieron de la metafísica artistas de la posguerra para dar cuenta de estados de caos o postapocalípticos.

Tras este recuento de obras y episodios en el devenir de Montenegro es posible concluir que a la par de otras producciones, el artista tapatío mantuvo una relación constante con obras de tinte fantástico, entre las cuales, de forma temprana, puntualmente a partir de 1930, experimentó con los modos de lo que en México se difundió como el Surrealismo pictórico,⁹⁰⁸ el cual fue encabezado por Giorgio de Chirico, pese a que para estas fechas el artista italiano ya estuviera distanciado del grupo encabezado por Breton. Así en la lectura y resignificación que Montenegro realizó de lo que entendió por surreal, se combinaron sus propias experiencias previas con el simbolismo y el arte popular, a lo que se sumaron principalmente las formas ruinosas, misteriosas y extravagantes de Giorgio de Chirico y Dalí, una década antes de la llegada de la Exposición Surrealista y de la explosión de este estilo en nuestro país, del cual Montenegro fue un continuador, pese a sumergirse en el quehacer artístico predominante de la segunda mitad del siglo XX, la abstracción.

Cabe resaltar que frente a la postura de Tamayo que terminó por absorber referentes de la metafísica que casi son imperceptibles en su obra madura o en el caso de Lazo que aunque los motivos dechiriquianos son claros, mas su obra no se confunde ni con la del italiano ni con la de los surrealistas, en el caso de Montenegro, nos encontramos con un artista que en su deseo de mantenerse vigente y al día con los movimientos de la época, terminó por utilizar los recursos de otros artistas, que en algunas obras absorbió con gran calidad, mas en otras, son tan claras las referencias, por lo que nos invitan a pensar en unos pastiches o simplemente en un trabajo no tan logrado, pese a que al final, este periodo de lo fantástico a partir de los 30, sea uno de los más fecundos de su carrera.

JULIO CASTELLANOS. UN CLÁSICO MODERNO

Siempre insatisfecho, pues vuelvo a repetir, con mis escasos recursos, lógico es que no logré lo que muchos han logrado, realizar una obra de arte, y así amigo Gamboa he querido una vez más hacer poesía, otras veces me he planteado describir el tema, otras el uso del material⁹⁰⁹

⁹⁰⁸ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, p. 50.

⁹⁰⁹ Julio Castellanos, fragmento de una “Carta de Julio Castellanos a Fernando Gamboa”, Archivo Zita Basich.

Julio Castellanos fue uno de los artistas más respetados por su gremio en su época, reconocido como un gran dibujante y con una importante carrera como escenógrafo, su fortuna crítica empero, se ha visto empañada por su escasa producción, que no va más allá de 30 pinturas⁹¹⁰ y dos murales,⁹¹¹ a lo que se suma su escaso afecto por vender y deshacerse de sus cuadros, de los cuales consideraba que no tenían gran valor,⁹¹² en palabras de Olivier Debroise, nos enfrentamos “al más discreto de los pintores” del arte moderno mexicano;⁹¹³ todo ello ha derivado en la escasa atención por el desarrollo de estudios contemporáneos alrededor del trabajo de Castellanos, pese a que algunas de sus piezas se sitúan en prestigiosos recintos internacionales como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo de Arte de Filadelfia y el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

La obra de Julio Castellanos es de gran interés al mostrarse como una bisagra entre dos de las tendencias más reconocidas del quehacer artístico mexicano de los años 30 y 40, que aunque suelen considerarse como opuestas, se hermanan por el uso de recursos clasicistas: por un lado el nacionalismo histórico e indigenista con reminiscencias de la pintura renacentista, especialmente en la obra mural de los *tres grandes* y por otra parte, la llamada *contracorriente* que propuso una versión intimista de la mexicanidad, una visión más poética que épica, que se mantuvo en contacto con las vanguardias europeas de la posguerra, aquellas renovadoras de la figuración con tintes maravillosos como la Pintura Metafísica y el Surrealismo. Así, el cuidadoso y verista realismo de la obra de Castellanos se centra en una expresión lírica y a la vez fantástica del mundo indígena, tal como señalara Salvador Toscano, “Julio Castellanos fue un pintor fundamentalmente poético [...] capaz de transformar el mundo real”⁹¹⁴ o quizá con mayor precisión, darle otro rostro sin modificar su esencia, para poder expresar una imagen más profunda de los problemas y las características del ser mexicano.

Sus escenas, algunas veces con toques oníricos llenos de poesía, presentan una realidad auténtica y cotidiana; sus personajes íntimamente identificados con la

⁹¹⁰ Carlos Pellicer, “Opinión entre dos paisajes”, *Julio Castellanos*, (México: Editorial Netzahualcóyotl, 1952), p. 9.

⁹¹¹ Estos murales increíblemente no fueron considerados en el estudio de la pintura mural moderna mexicana del periodo de 1920 a 1940, coordinado por Ida Rodríguez Prampolini: *Muralismo mexicano 1920-1940* (México: FCE, 2012).

⁹¹² Inés Amor citada en Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, (México: UNAM, IEE, 2005), p. 53.

⁹¹³ Olivier Debroise, *Julio Castellanos 1905-1907*, (México: Banco Nacional de México, 1982), p. 7.

⁹¹⁴ Salvador Toscano, “Julio Castellanos”, *Julio Castellanos*, pp. 11-12.

realidad del país en su momento, no pueden inscribirse más que en el contexto mexicano.⁹¹⁵

Tanto su carácter como el de su obra, son “un ejemplo magnífico de solidez y soledad”,⁹¹⁶ aspectos relacionados precisamente con la pintura figurativa del llamado retorno al orden; si bien parece extraño el poder relacionarlo directamente con la Pintura Metafísica o incluso con el Surrealismo, Castellanos es un claro prototipo de las derivaciones y correspondencias de éstos en Latinoamérica, nombrados bajo el rubro de realismo mágico o como lo llamase Margarita Nelken, de un “realismo imaginativo”,⁹¹⁷ pues un “sentido trascendental, si se quiere metafísico, transhumano, campea en todas las obras de Castellanos”.⁹¹⁸ El destino de estas páginas es expresar cómo el quehacer de este pintor mexicano, al relacionarse con las figuraciones fantásticas, “supo trascender todas las influencias [y] hallar su propio y alto lenguaje pictórico, de un mexicanismo sin estridencias, esencialmente universal”.⁹¹⁹

Desde el campo hasta los “buenos aires”

No habita sus influencias, ni éstas le
llenar ni le pueblan o rebasan⁹²⁰

Al inicio de su carrera, compuesta principalmente por paisajes campiranos, Julio Castellanos se vio marcado por algunos de los precursores del nacionalismo en la pintura mexicana, cual Leandro Izaguirre y Saturnino Herrán, de quienes fue discípulo en la Academia de San Carlos en 1918, al igual que Agustín Lazo y Rufino Tamayo, con quienes Castellanos también compartió el hecho de que en sus primeras obras desarrollaron una versión estilística ligada a la pincelada impresionista. Entre 1920 y 1922 Julio Castellanos radicó en Estados Unidos, donde emprendió una carrera como escenógrafo de cine para la casa Pathé and Co., aunque en esa estancia tuvo que enfrentar condiciones de vida

⁹¹⁵ Manuel Carballo, *Julio Castellanos 1905-1907*, p. 5.

⁹¹⁶ Carlos Pellicer, “Opinión entre dos paisajes”, *Julio Castellanos*, p. 8.

⁹¹⁷ Margarita Nelken, “Realismo imaginativo”, *Excelsior*, 11 de enero de 1959.

⁹¹⁸ Justino Fernández, “La mirada de Julio Castellanos 1905-1947”, *Universidad de México*, #10, julio de 1947, p. 18.

⁹¹⁹ Salvador Novo, “Julio Castellanos”, *Novedades*, 18 de julio de 1947.

⁹²⁰ Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, p. 172.

precarias que le hicieron optar por regresar a México, donde comenzó a frecuentar las Escuelas de Pintura al Aire Libre y se reunió con sus antiguos compañeros, Lazo y Tamayo, para divulgar el método de dibujo de Adolfo Best Maugard, justo cuando éste comenzó a ser renovado con la llegada de Manuel Rodríguez Lozano a la dirección del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales.⁹²¹

Para 1924, Julio Castellanos retomó la pintura bajo el impulso de Rodríguez Lozano, como uno de sus más importantes discípulos, junto con Abraham Ángel. En el taller del maestro, Castellanos consolidó su maestría en el dibujo y su oficio como artista, además de absorber la ironía y amargura de las obras de Rodríguez Lozano, sentimientos que con los años tanto el mentor como el propio Castellanos refinaron,⁹²² al ponerse en contacto con la figuración europea pesimista surgida durante y tras la Primera Guerra Mundial.

Después de la inesperada y misteriosa muerte de Abraham Ángel, en 1925 Rodríguez Lozano y Julio Castellanos viajaron a Buenos Aires para presentar en la Asociación Amigos del Arte algunas de sus pinturas junto a una muestra de arte infantil bajo el influjo del método Best Maugard; como se mencionó, los pintores mexicanos fueron recibidos por los intelectuales argentinos de la revista *Martín Fierro* como Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo, con quienes aparecen fotografiados en uno de los banquetes mensuales que organizaba la publicación.⁹²³ Fue en este medio donde, en coincidencia con la presencia de Castellanos y Rodríguez Lozano, que se presentaron por primera vez en Latinoamérica, como también he señalado, información y reproducciones de la obra de Carlo Carrà por su paso del Futurismo a la Pintura Metafísica.

Castellanos presentó en la exhibición de Buenos Aires las obras *Chava* y *Gabucio*, (ambas desconocidas para quien esto escribe) además de *Paisaje* (que corresponde a sus vistas del campo) y un retrato de Manuel Rodríguez Lozano que, en algunas biografías de este pintor, se señala de paradero desconocido actualmente,⁹²⁴ sin embargo, podría coincidir con el *Retrato de un hombre*

⁹²¹ Olivier Debroise, *Julio Castellanos 1905-1907*, pp. 8-9.

⁹²² Arturo López Rodríguez, “Pensamiento y Pintura”, *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y Pintura 1922-1958*, (México: MUNAL-INBA, 2011), p. 167.

⁹²³ Olivier Debroise, *Figuras en el trópico*, p. 140.

⁹²⁴ Patricia M. Artundo, “Los círculos culturales de Argentina”, *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y Pintura 1922-1958*, p. 99.

ejecutado por Castellanos, que al parecer representa a su mentor con el barrio de la Boca como paisaje de fondo. Este retrato fue adquirido por la asociación Amigos del Arte y de inmediato donado al Museo Nacional de Bellas Artes de la capital porteña.



Julio Castellanos, *Retrato de un hombre*, 1925, óleo sobre lienzo, 120x120cm.
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Si bien el fondo de esta pintura, en particular la manera de estructurar las casas, es posible de relacionar con la figuración ingenua del método Best Maugard y con los propios paisajes urbanos de Rodríguez Lozano, el dibujo del personaje es de una elegancia y severidad que dan cuenta de la maduración del joven pintor mexicano –por entonces de 20 años- capaz de dotar de gran realismo al retratado, además de insertarle cierto dejo de melancolía. Actualmente este lienzo se encuentra colocado junto al retrato del músico José André, elaborado por el argentino Alfredo Guttero, quien tras pasar por París fue uno de los renovadores del lenguaje plástico rioplatense, afín a los realismos de posguerra. Ambos óleos se encuentran en la sala que corresponde a las obras figurativas asociadas a la Pintura Metafísica y al *Novecento* italiano, movimiento del que se presentó una muestra en 1930 en Buenos Aires, de la cual se adquirieron cuadros de Carrà y Sironi, que hoy conviven con el del mexicano.

Tras la estancia en la capital porteña, ambos pintores pasaron por España y se establecieron varios meses en la *Ciudad Luz* en donde presentaron nuevamente los trabajos infantiles. Pese a que no se tienen grandes datos sobre esta estancia, es muy probable que “en las galerías de París, Castellanos

pudo entrar en comunión prolongada e íntima con los grandes maestros [...] allí surgió en él el ideal de perfección que habría de acompañarle”.⁹²⁵

A partir de estos trayectos, este par de artistas evolucionaron de un estilo *naïf* ligado a personajes típicos mexicanos hacia una figuración marcada por un realismo cuidadoso, monumental y cargado de un carácter enigmático y melancólico. Se sabe que Castellanos por entonces, mostró interés por la revaloración del oficio y las técnicas artísticas, siguiendo la línea de Max Doerner, pintor que al igual que Böcklin y de Chirico, tras pasar por la Academia de Múnich, decidió viajar a Italia e interesarse por las técnicas de los viejos maestros, que reunió y publicó en su texto *The Materials of the Artist and their use in Painting*, manual que años después, Castellanos tradujo al español.⁹²⁶

su viaje a Europa, principalmente, y a Sud y Norteamérica, debió enriquecer su visión y llevarlo a la comprensión de lo que el arte es, pues de 1930 en adelante comienza la verdadera historia de Julio Castellanos, un hombre fino, sensible e inteligente que no sucumbió a lo fácil e inmediato⁹²⁷

Volúmenes misteriosos (1927-1936)

La unidad, el acento, de esta época y grupo de obras (1928-1936) reside en la preocupación por la profundidad táctil de las formas, en los volúmenes sensualmente sombreados y, asimismo en la redondez y pesantez romántica de las figuras – una personal conjunción de las influencias del Picasso del clasicismo y de Chirico⁹²⁸

⁹²⁵ Salvador Toscano, “Julio Castellanos”, *Julio Castellanos*, p. 13.

⁹²⁶ Esta información fue proporcionada por Olivier Debroise en su texto sobre Julio Castellanos, sin embargo, me ha sido imposible encontrar la versión traducida al español por Castellanos, aunque si existen otras versiones en castellano, no obstante, en la obra de José Antonio Gómez Rosas de 1946, *La tragedia griega*, que satiriza el Premio Nacional de las Artes de 1946, entre otros artistas, aparece Castellanos apretando contra su pecho un libro en el que se alcanza a leer el apellido del creador del libro de materiales de pintura: Doerner, lo que confirma el interés de Castellanos por esta publicación y la fama que tuvo entre el medio artístico nacional.

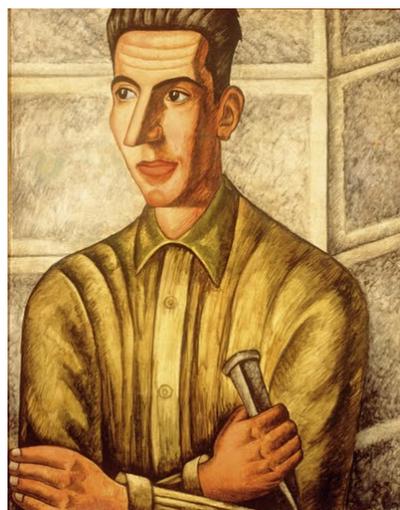
⁹²⁷ Justino Fernández, “La mirada de Julio Castellanos 1905-1947”, *Universidad de México*, #10, julio de 1947, p. 16.

⁹²⁸ Salvador Toscano, “Julio Castellanos”, *Julio Castellanos*, p. 15.

A su regreso a México entre 1926 y 1927, Julio Castellanos se dedicó primordialmente al retrato de sus conocidos como Bernabé Henestrosa, Raoul Fournier, Germán Cueto y Antonieta Rivas Mercado. Es posible advertir un cambio estilístico entre los retratados de 1926 en comparación con los del año siguiente. En el primer grupo aún presentan una figuración con ciertas deformaciones casi infantiles, al estilo de los personajes típicos de Rodríguez Lozano y los fondos apenas sugieren un espacio tridimensional. Las imágenes del 27 en cambio, aunque mantienen las alteraciones corporales para acentuar algunos rasgos, muestran ya una fina volumetría posible de relacionar con las relecturas de los viejos maestros italianos, que los hace parecer esculturas, además de que Castellanos situó a sus retratados en pequeños espacios cerrados que proyectan a los personajes fuera del cuadro,⁹²⁹ al colocarlos delante de esquinas o superposiciones de fondos elaborados a partir de muros de ladrillos como los utilizados por la Pintura Metafísica para insinuar un espacio misterioso al no poseer referencias precisas de su emplazamiento.



Julio Castellanos, *Bernabé Henestrosa*, 1926, temple y óleo sobre cartón, 72x49 cm. Colección particular.



Julio Castellanos, *Retrato de Germán Cueto*, 1927, temple sobre cartón, 135x82 cm. Paradero desconocido.

Para entonces, la obra de Castellanos obtuvo la atención del grupo sin grupo, a partir de una crítica de Xavier Villaurrutia aparecida en la revista *Ulises* en que destacó la precisión lineal y los volúmenes en el trabajo de Julio Castellanos, que hacían que pareciese “un italiano de ayer”,⁹³⁰ aunque al mismo tiempo, la quietud de sus personajes y del ambiente en que están situados, dan la impresión de que “nada se turba en estos cuadros en los que el aire parezca detenido”,⁹³¹ lo que permite justo

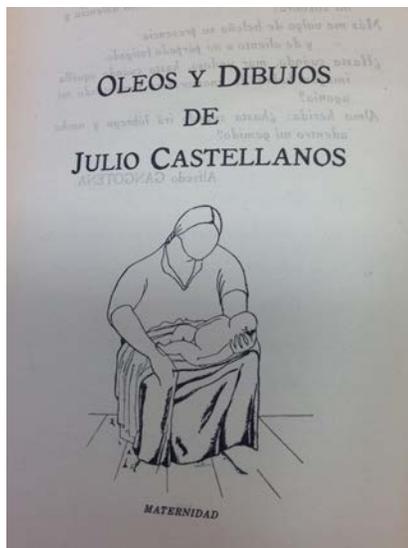
⁹²⁹ Olivier Debroise, *Julio Castellanos 1905-1907*, p. 8.

⁹³⁰ Xavier Villaurrutia, “Julio Castellanos”, *Ulises*, #2, junio de 1927.

⁹³¹ *Ídem*.

relacionarlos con los retratos elaborados por de Chirico -que Villaurrutia ya conocía- así como por los elaborados por los asiduos al *Novecento*.

Posteriormente aparecieron reproducidos en *Contemporáneos* una serie de óleos y dibujos de Castellanos, revista que auspició, en 1928, la Exposición de Pintura Actual que el propio Villaurrutia organizó con trabajos de Abraham Ángel, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Manuel Rodríguez Lozano y Castellanos, quien para Olivier Debroise, “aparece como el más ‘clásico’ de la muestra”.⁹³² Las 6 obras que Castellanos presentó, a consideración de Salvador Toscano, corresponden a “la primera de sus dos etapas artísticas, la que podríamos llamar la de los volúmenes”,⁹³³ en que tras su liga con el método Best Maugard, comenzó a desarrollar una apropiación velada de los (neo)clasicismos de la época, en especial, del trabajo de Orozco y de Rodríguez Lozano acentuado por la Pintura Metafísica y el Picasso clasicista.



Revista *Contemporáneos*, #9, febrero de 1929.



Julio Castellanos, *Maternidad*, 1928, óleo sobre cartón, 120x80 cm. Colección particular.

Castellanos que fue calificado por la prensa como un sólido constructor, de armónicos dibujos y sobrios colores,⁹³⁴ expuso las pinturas *Maternidad*, *Retrato*, *El baño*, *Cabeza*, *Las peinadoras* y *Desnudo*. En estas pinturas Julio Castellanos situó mujeres en silencio, confinadas a sus labores domésticas, que tienen de fondo una vez más paredes de azoteas o patios cercados, que proyectan los

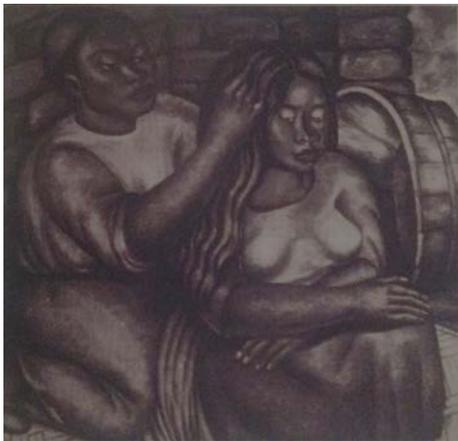
⁹³² Olivier Debroise, *Julio Castellanos 1905-1907*, p. 10.

⁹³³ Salvador Toscano, “Julio Castellanos”, *Julio Castellanos*, p. 14.

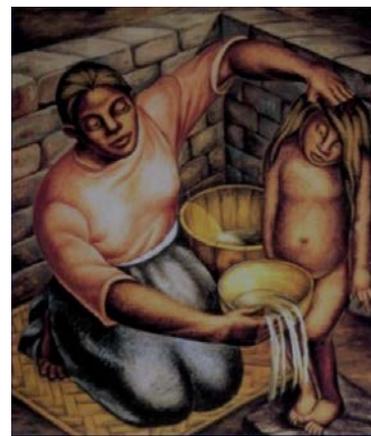
⁹³⁴ Anónimo, recorte de periódico. Archivo de Zita Basich.

cuerpos, ahora de amplios volúmenes, pero en perfecta proporción; en su trazo y en la ascendencia mestiza de los personajes, estos trabajos de Castellanos se muestran vinculados a la reivindicación indigenista de Diego Rivera, mas por el aspecto escultórico de los cuerpos que parecen ensanchar los espacios en que se sitúan, los pone en una sorprendente correspondencia con el trabajo de Siqueiros, derivado de su contacto con la pintura italiana de Carlo Carrà y Gino Severini.

Maternidad por ejemplo, muestra una actualización de la imagen cristiana de la *Madonna* cargando al niño Jesús, en este caso con rasgos mestizos –para indicar su mexicanidad- en un ambiente de tristeza, propio de la época en que fue pintada, justo en la línea que seguía Gino Severini, quien en los años de la guerra, comenzó a desarrollar su estilo figurativo de amplia volumetría como una renovada lectura de los primitivos toscanos, centrándose en personajes precisamente como la madre, en su caso italiana, que nutre a su infante como búsqueda y expresión de la italianidad; en ambos cuadros las mujeres se presentan carentes de la posibilidad de expresar emociones, cual parte de la amargura que retrataron los realismos de posguerra, en el caso de Castellanos, el silencio, desamparo y aislamiento de sus mujeres, surge como expresión lírica de la ruptura del “diálogo con el hombre”,⁹³⁵ temática tratada por el pintor mexicano a lo largo de su carrera.



Julio Castellanos, *Las peinadoras*, 1928, óleo sobre masonite, 90x 90 cm. Paradero desconocido.



Julio Castellanos, *El baño*, 1928, óleo sobre masonite, 113.5x110 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

Como otros artistas de entreguerras, Castellanos pintó mujeres, madres entregadas a sus quehaceres, cuyos cuerpos poseen un sentido clásico renovado –amplias masas controladas por una fina línea que

⁹³⁵ Olivier Debroise, *Julio Castellanos 1905-1907*, p. 11.

enmarca los contornos, semejante a Picasso- el cual se combina con un sentimiento melancólico que expresan a partir del espacio solitario y el ambiente callado que las rodea; ejemplo de ello *Las peinadoras* (1928) y *El baño* (1928) que pese a presentar parejas de mujeres que interactúan corporalmente, se mantienen con labios cerrados y las miradas sin encontrarse en medio de la introspección y la tristeza, la cual se agudiza por los escenarios rurales sin más aditamentos que unas bandejas para el agua y unos tapetes de mimbre sobre los que se colocan los personajes.



Julio Castellanos, *Adán y Eva*, 1929, óleo sobre lienzo, 100x50 cm. Colección particular.

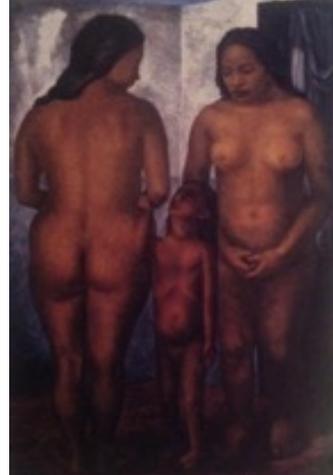
En la producción de Castellanos del año siguiente, es posible percibir su incursión en la estética de desnudos monumentales que por entonces desarrolló Manuel Rodríguez Lozano, como es el caso del cuadro *Adán y Eva*, que precisamente se ajusta a las teorías de la época sobre la figuración monumental empleada por diversos artistas franceses como Derain e italianos como los ligados al *Novecento*. Raúl Flores Guerrero describió esta escena como ligada a la figuración picassiana, pero carente de su sensualidad,⁹³⁶ ya que, pese al gesto amoroso de tomarse por el brazo, en realidad las miradas son duras y enigmáticas, mientras que la ventana entreabierta detrás de ellos sugiere la posibilidad de otro espacio oculto para el espectador, precisamente como en las obras de la *metafísica*, en que los vanos insinúan un segundo ambiente que no es posible de ver, tan sólo percibir.

⁹³⁶ Raúl Flores Guerrero, *5 pintores mexicanos: Frida Kahlo, Guillermo Meza, Juan O’Gorman, Julio Castellanos, Jesús Reyes Ferreira*, (México: UNAM, 1957), p. 111.

Las mujeres de Castellanos se muestran al cuidado de sus niños, como en el caso de *Tres desnudos* o *Las tías*, pero con la peculiaridad de que todos los personajes aparecen sin ropa, lo que causa una fractura con la cotidianidad del acto y los aproxima hacia expresiones idealizantes y de fantasía, algo que se suma al carácter silencioso y congelado de los representados. Para Justino Fernández, “en ese ambiente introdujo los tipos, la vida familiar del pueblo mexicano, pero desnudos, insisto, de oropeles policromos, revelándola en su más profunda interioridad”.⁹³⁷



Julio Castellanos, *Tres desnudos*, 1929, óleo sobre lienzo, 131.4x139.7 cm. Philadelphia Museum of Art.



Julio Castellanos, *Las tías*, 1933, óleo sobre lienzo, 154.6x123.8 cm. MoMA.



Julio Castellanos, *Dos desnudos*, 1929, óleo sobre lienzo, 110x90 cm. Instituto Nacional de Bellas Artes.

Una de las obras maestras de este periodo es quizá *Dos desnudos* que parece remitir al mismo personaje desde puntos de vista distintos; con un cierto giro una de las mujeres es presentada de frente

⁹³⁷ Justino Fernández, “La mirada de Julio Castellanos 1905-1947”, p. 17.

y otra de espaldas, con lo que “sus cuerpos redondos y fecundos quedan expuestos”⁹³⁸, mas nuevamente la falta de diálogo, su pasividad y el espacio nuevamente casi vacío de objetos, con la excepción de las sillas de madera y mimbre, nos sitúan en un “ambiente entre lo rural e idílico”,⁹³⁹ entre lo real y lo metafísico. Justo como las representaciones monumentales de Rodríguez Lozano, más que personajes del pueblo, parecen elevarse al nivel de seres míticos o símbolos de una mexicanidad atemporal, que resiste a ser olvidada por el avance industrial y los proyectos urbanos.

“En *Dos desnudos*, Castellanos brinda al espectador una puerta de acceso a las ensoñaciones románticas al situar el desnudo femenino de una manera tan abierta y expuesta, como un símbolo intemporal del México premoderno/rural.”⁹⁴⁰



Julio Castellanos, *Juegos de niños*, 1933, fresco. Actualmente Escuela “Héroes de Churubusco”.

Para 1933, Julio Castellanos incursionó en la pintura mural, al decorar la escalera de la escuela primaria “Melchor Ocampo” en Coyoacán, a partir de tres tableros contiguos, que para Cardoza y Aragón fueron los frescos “más hermosos pintados en México por la nueva generación”.⁹⁴¹ Representan una serie de juegos infantiles, con los cuales el pintor inauguró un prototipo de infante

⁹³⁸ Olivier Debroise, *Figuras en el trópico*, p. 147.

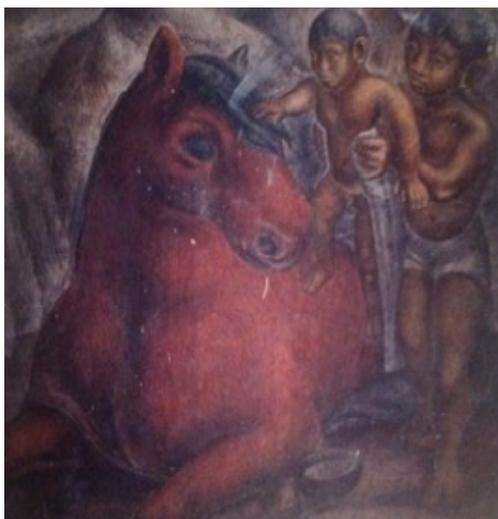
⁹³⁹ Adriana Zavala, “Las mujeres de Tamayo: Figuras de un arte moderno alternativo”, *Tamayo reinterpretado*, p. 225.

⁹⁴⁰ Olivier Debroise, *Figuras en el trópico*, p. 147.

⁹⁴¹ Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, p. 172.

calificados por Ida Rodríguez, de “niños que no saben sonreír y que abren sus hermosos ojos como si por medio de ellos pudieran tragarse y desentrañar así la realidad”.⁹⁴²

El motivo central muestra un conjunto de críos con overol o ropa de manta –como versiones menores e irónicas de la alianza del campesino y el obrero que pintara Rivera- que con sogas y una manta roja “amarran y ‘mantean’ a un cura que se desdobra en un tremendo demonio”;⁹⁴³ lo que pasa un tanto imperceptible en esta pieza, es el fondo que presenta una serie de tableros, prismas o paredes como de construcciones derruidas en un ambiente desolado, una tierra roja y yerma, cuyo ambiente hace recordar a los paisajes metafísicos particularmente a los de Carrà a partir de los años 20, pero también a los parajes yermos en que aparecen de niños desolados de Siqueiros justo en los años 30.



Julio Castellanos, *Juegos de niños*, 1933, fresco. Actualmente Escuela “Héroes de Churubusco”.

Otro de los tableros de la “Melchor Ocampo” presenta dos niños que se acercan a un caballo en una atmósfera idílica casi atemporal, posible de relacionar con las imágenes arcádicas de Giorgio de Chirico en los años 20, reproducidas en *Contemporáneos*, que son dominadas por equinos con actitudes antropomorfas. Para Justino Fernández, como años después para Ida Rodríguez Prampolini, fue con esta empresa mural que Castellanos comenzó a desplegar un mundo extraño⁹⁴⁴ con tintes de

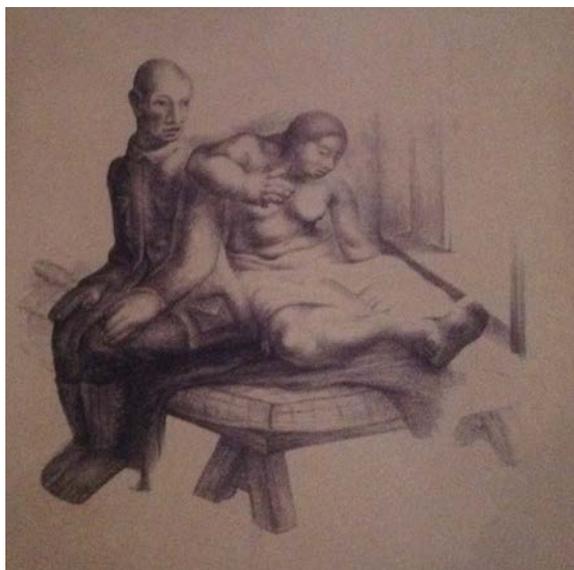
⁹⁴² Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, p. 50.

⁹⁴³ Justino Fernández, “La mirada de Julio Castellanos 1905-1947”, p. 17.

⁹⁴⁴ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, p. 50.

irrealidad, “mezcla de inocencia y expectación”⁹⁴⁵, el cual desarrolló con mayor intensidad en su siguiente época artística.

Hacia 1930 que se redujo el mecenazgo estatal de la pintura mural, a lo que se sumó el que no existía un consolidado mercado de arte a falta de galerías, un grupo de artistas ligados a los Contemporáneos, se sostuvo a través del impartir clases de dibujo e incursionar como escenógrafos teatrales. Inés Amor relató que para los años 30, la producción de Castellanos fue escasa debido a sus obligaciones laborales para el Departamento de Artes Plásticas, aunque también fue el momento, en que gracias al impulso de Castellanos, comenzó a establecerse un circuito de espacios para la exhibición y venta del arte, pues colaboró en el surgimiento de la Galería de la Universidad –junto a María Asúnsolo- y en el de la Galería de Arte Mexicano de la familia Amor, en cuya primera exposición Castellanos presentó una de sus más afamados trabajos: *El diálogo*.⁹⁴⁶



Julio Castellanos, *El diálogo*, 1935, grabado, 45.7x60.95 cm. Philadelphia Museum of Art.

El (des)encuentro entre la mujer y el soldado en *El diálogo* está impregnado de un “melancólico realismo”⁹⁴⁷ y de un profundo silencio expresados en la habitación vacía y las miradas desviadas, tras

⁹⁴⁵ Justino Fernández, “La mirada de Julio Castellanos 1905-1947”, p. 17.

⁹⁴⁶ Inés Amor citada en Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, p. 32.

⁹⁴⁷ Carlos Pellicer, “Opinión entre dos paisajes”, *Julio Castellanos*, p. 8.

el desigual encuentro “entre el soldado raso y su pareja, acaso ocasional e iniciadora”,⁹⁴⁸ una mujer que en su desnudez hace visible la culminación del acto carnal, en contraste con el joven miliciano que en su vestimenta da cuenta de la premura por marcharse. Es una de las escasas ocasiones en que Castellanos pintó al hombre maduro, mas únicamente para recalcar la comunicación interrumpida, de una unión que no va más allá del intercambio sexual y que recula en la condición solitaria de esa mujer de Castellanos, abandonada en espacios estrechos. Un “mundo extraño en que el sexo no aparece, sino como una misteriosa, imperceptible interrogación”.⁹⁴⁹

Si bien son claras las referencias a los clasicismos del siglo XX, con estas obras Julio Castellanos procuró hacerse de un estilo personal marcado en la fisonomía de sus personajes, “un arquetipo común, de ojos alargados y vidriosos y labios abultados”,⁹⁵⁰ “así como por la forma del cráneo”⁹⁵¹ abultado, qué habría de expandir en su serie de niños indígenas de la siguiente época.

Poesía indígena (1937-1947)

Además de los maestros renacentistas, percibimos en la obra de Castellanos su entusiasmo por Renoir, Picasso y Chirico. El pintor ideal formado con estos tres maestros, es el preferido por Castellanos⁹⁵²

Julio Castellanos comenzó una nueva etapa en que abandonó los colores sombríos y dio mayor acento a los contrastes lumínicos,⁹⁵³ a través de colores delicados y difuminados que hacen casi imperceptible la línea del dibujo de sus impactantes volúmenes, además de que Castellanos se presentó ajeno a cuestiones políticas en su trabajo, aunque su concepción de este periodo siguió centrándose en los indígenas y el campo concebidos “como el depósito de las mejores virtudes del mexicano, la raíz de

⁹⁴⁸ Fausto Ramírez, “Los saldos de la modernidad y de la revolución”, *Pintura y vida cotidiana en México (1650-1950)*, (México, Fondo Cultural Banamex, CONACULTA, 1999), p. 316.

⁹⁴⁹ Justino Fernández, “La mirada de Julio Castellanos 1905-1947”, p. 18.

⁹⁵⁰ Inés Amor citada en Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, p. 53.

⁹⁵¹ Carlos Pellicer, “Opinión entre dos paisajes”, *Julio Castellanos*, p. 9.

⁹⁵² Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, p. 173.

⁹⁵³ Salvador Toscano, “Julio Castellanos”, *Julio Castellanos*, p. 16.

su fuerza por la estrecha relación con la tierra, el apego a la tradiciones”,⁹⁵⁴ con lo que no se muestra ajeno a la temática nacionalista del muralismo, con la diferencia de que no presenta la mexicanidad como eventos históricos o como un destino por alcanzar, sino que en su obra lo que resalta es el acento poético y misterioso que le imprimió.

En su antología de pintores del arte mexicano moderno, *La nube y el reloj* (1940), Cardoza y Aragón calificó el trabajo de Castellanos de diáfano y transparente, falto de tragedia o de conflicto, sostenido por la perfección de su oficio, por su talento como dibujante de sabor clásico, que no cae en el sabor romántico y confuso frecuente en los neoclasicismos, ni en la impotencia inventiva de los académicos -justo como advirtiera de Chirico en su vuelta al oficio. El poeta guatemalteco destacó de Castellanos, las cualidades plásticas y el ascetismo de elementos que hacen destacar su obra, la cual es una pintura quieta, serena, llena de atmósferas, objetos y personajes impasibles que, al tratarlos poéticamente, lo aproximan a expresar la verdad de las cosas en sí.⁹⁵⁵ Qué cercano a las propias palabras de Giorgio de Chirico sobre la importancia del oficio y de la serenidad que permiten revelar el sentido profundo de los objetos:

La obra de arte metafísica es, en relación a su aspecto serena; pero da la impresión de que algo nuevo debe ocurrir en esa misma serenidad, y que otros signos, además de los ya evidentes, deben aparecer en el cuadro de la tela. Tal es el síntoma revelador de [...] lo desconocido que se oculta⁹⁵⁶

Justo como los pintores metafísicos, Castellanos se erguía como un poeta que tomaba elementos de “la realidad y la ennobecía con su pincel maravilloso”,⁹⁵⁷ sin embargo, más allá de la perfección y estilo que para este momento alcanzó y que volvió a sus obras inconfundibles, Castellanos dejó de firmar sus pinturas, al considerarlas sólo como ensayos. No obstante, su trabajo adquirió mayor coherencia y comunicación entre sus lienzos como es el caso de tres de los mejores: *El día de San*

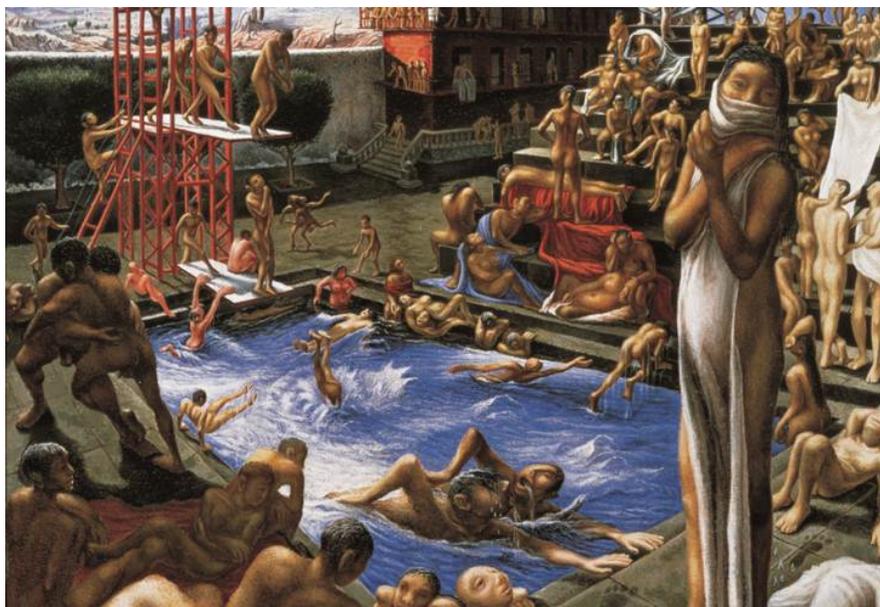
⁹⁵⁴ Fausto Ramírez, “Los saldos de la modernidad y de la revolución”, *Pintura y vida cotidiana en México (1650-1950)*, p. 259.

⁹⁵⁵ Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, pp. 163-173.

⁹⁵⁶ Giorgio de Chirico, “Sobre el arte metafísico”, *Valori Plastici*, #4 y 5, abril-mayo de 1919 en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico*, pp. 66-67.

⁹⁵⁷ Salvador Toscano, “Julio Castellanos”, *Julio Castellanos*, p. 16.

Juan, El bohío maya y La lluvia, en que Castellanos “rinde culto al agua, elemento vital y purificador”,⁹⁵⁸ de una realidad apremiante y empobrecida como la mexicana.



Julio Castellanos, *El día de San Juan*, 1939, óleo sobre lienzo, 40x50 cm. Banco Nacional de México.

Para el poeta Carlos Pellicer, *El día de San Juan* es “un festival de baño público lleno de incidentes plásticos”,⁹⁵⁹ empezando por la inusual profundidad de campo que utilizó Castellanos –a diferencia de sus anteriores producciones- en combinación con un juego de múltiples perspectivas para agrupar una inmensa cantidad de personajes que sugieren una composición monumental para un óleo que tan sólo mide 40 x 50 cm.⁹⁶⁰ Al igual que de Chirico, tomó las lecciones de perspectiva para alterarlas en pos de crear un espacio tridimensional creíble, pero que poco a poco va dejando ver su irrealidad.

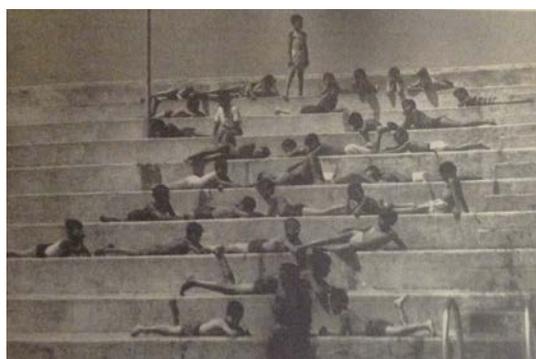
Al interior de una alberca aparecen trece cuerpos que nadan o se relajan dentro del agua, mientras otros dos se muestran en el acto de sumergirse y uno más abandona la piscina, situación nada extraña para una escena de balneario, excepto por el cambio abrupto en la escala de los cuerpos debido al inusual uso de la perspectiva.

⁹⁵⁸ Olivier Debroye, *Julio Castellanos 1905-1907*, p. 13.

⁹⁵⁹ Carlos Pellicer, “Opinión entre dos paisajes”, *Julio Castellanos*, p. 8.

⁹⁶⁰ Olivier Debroye, *Julio Castellanos 1905-1907*, p. 12.

El resto de los personajes situados alrededor de la alberca aparecen retozando, un par luchando, otros corriendo, muchos mirando desde las gradas, nueve más situados en los trampolines –curiosamente uno de ellos dormido- mientras el resto se alcanzan a ver en los balcones, escaleras y ventanas de una mansión que seguramente funge como los vestidores y baños del lugar. Nuevamente una escena en apariencia ordinaria, compuesta por 116 personajes, con la excepción de que la mayor parte de ellos se exhiben desnudos, por lo que la tela en general, adquiere tintes oníricos,⁹⁶¹ en buena medida porque esta imagen es una recreación fantástica de una escena real capturada por la lente de Lola Álvarez Bravo en *El día de San Juan*, en un balneario del Estado de Morelos,⁹⁶² en que aparecen 35 niños en calzoncillos, en su mayoría recostados, sobre una gradas próximas a una alberca.



Lola Álvarez Bravo, *El día de San Juan*, 1939. Fondo Fundación Televisa.

La mujer del primer plano del lienzo de Castellanos, contrasta con la modernidad del día en el balneario, al presentarse como una incólume figura cuya toalla pasa a formar una especie de manto que la presenta como una intemporal presencia clásica, además de que la caída de la tela genera un caracol que parece establecer una analogía con el nacimiento de Venus. La vestal de Castellanos, como la llamó Debroise,⁹⁶³ dirige su mirada fuera del cuadro, como único ser consciente de una realidad más allá del mundo imaginario creado por Castellanos, que su amigo Carlos Pellicer consideró “una ocurrencia fantástica de aire tropical”,⁹⁶⁴ con muchas figuras agrupadas maravillosamente. En su presencia, esta mujer acumula el misterio y las interrogantes que surgen de mirar con atención, cada uno de los maravillosos detalles de esta obra.

⁹⁶¹ Aunque actualmente pudiese asociarse esta escena con un espacio nudista, cabe recordar que este tipo de playas surgieron en México en los años 70's, mientras que los espacios privados son aún más recientes.

⁹⁶² Olivier Debroise, *Julio Castellanos 1905-1907*, p. 13. Castellanos y Álvarez Bravo guardaban estrecha amistad, de hecho, en 1931, junto Emilio Amero, ambos organizaron un cineclub en la Universidad Nacional de México. Según Debroise, al conocer la foto del balneario, Castellanos quedó impactado, tanto que inspiró la creación del cuadro.

⁹⁶³ Olivier Debroise, *Figuras en el trópico*, p. 147.

⁹⁶⁴ Carlos Pellicer, “Opinión entre dos paisajes”, *Julio Castellanos*, p. 8.

Con esta pintura, Castellanos elaboró una composición monumental a través de la yuxtaposición de diagonales que fugan el espacio por medio de perspectivas muy profundas, que se cruzan –las de la alberca y las gradas en contraposición con el sentido de la de los vestidos- con las que logra acumular diversos cuerpos, que mantienen la lógica de la composición gracias a diversos cambios de escala de los objetos; volúmenes en un espacio vertiginoso en donde de forma inusitada terminan por convivir diversas individualidades en “un mundo casi irreal, idílico y desprejudicial, asexuado, pero no desexualizado”.⁹⁶⁵ Al igual que de Chirico utiliza de forma heterogénea las claves de la representación espacial renacentista, con el fin de lograr un ambiente veraz, pero cargado de misterio fantasía e incertidumbre.

Para Ida Rodríguez, la llegada de Breton a México coincide con este mundo fantástico y a la vez de gran concreción realista que desplegó Castellanos en esta segunda época, mas la misma investigadora distinguió que “la extraña atmósfera ahí encerrada es capaz de sugerir un *surrealismo* más profundo y auténtico, por ser menos cerebral, que el de muchos pintores europeos que se habían ligado al movimiento bretoniano”.⁹⁶⁶ Ante ello habría que considerar el hecho de que desde los años 30, ya Castellanos venía manejando una pintura verista con dejos de misterio y fantasía, que decidió magnificar para la década de los 40, para exaltar una imagen poética del pueblo mexicano.

En su pintura existe ese misterio que impregnaba su personalidad: como en su cuadro *El bohío maya*. Un tema tan usual y conocido de Yucatán, en ese cuadro tiene una atmósfera totalmente distinta.⁹⁶⁷

Salvador Toscano relató que en un viaje con Castellanos a Yucatán como parte de la “brigada cultural” del Departamento de Bellas Artes,⁹⁶⁸ advirtieron en la boca de un cenote maya un centenar de mariposas amarillas que revoloteaban; una vez más partiendo de un hecho concreto,⁹⁶⁹ Julio Castellanos le imprimió su poética para presentar *El bohío maya* en que, en una choza cuyo techo semiesférico engloba a los personajes, aparecen una serie de diez mujeres indígenas cubiertas con

⁹⁶⁵ Olivier Debroyse, *Figuras en el trópico*, p. 146.

⁹⁶⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, p. 50.

⁹⁶⁷ Inés Amor citada en Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, p. 52.

⁹⁶⁸ La comitiva estaba conformada por Toscano, Castellanos, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer y Lola Álvarez Bravo.

⁹⁶⁹ Salvador Toscano, “Julio Castellanos”, *Julio Castellanos*, p. 17.

livianos vestidos blancos y con la fisionomía mongoloide y amarillenta con que Castellanos caracterizaba a sus personajes; las damas se encuentran rodeadas de catorce niños –que como en los cuadros del aduanero Rousseau- se entremezclan y se confunden con las damas, la choza y las ramas de un colorín.



Julio Castellanos, *El bohío maya*, 1942, óleo sobre lienzo, 56x71 cm. MAM.

La mayor parte de los personajes se agrupa del lado izquierdo del cuadro, mientras que en el flanco opuesto aparece una inusitada barda blanca por encima de la cual se asoman tres infantes, uno de ellos estirándose sobre una rama para alcanzar una mariposa, similar a otro niño que posee agua en su mano izquierda de un cántaro que parece que ha derramado; con el líquido que cae de su extremidad empapa a una mariposa azul que es parte de un grupo de estos insectos de un tamaño agigantado, que realza el carácter maravilloso de la pintura, mientras el resto de mujeres lo mira con “la indiferencia y lasitud de la gente del trópico”.⁹⁷⁰ Para Fausto Ramírez, *El bohío maya* es una traducción poética y enigmática de “la frecuente orfandad o ausencia del padre y la excesiva del dependencia de la madre”,⁹⁷¹ como en otro de sus célebres cuadros:

Los ángeles robachicos es una obra singular en la producción de Castellanos, de un “sentido metafísico, extrañamente trascendental”,⁹⁷² la cual fue adquirida por Alfred Barr en la exposición

⁹⁷⁰ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, p. 51.

⁹⁷¹ Fausto Ramírez, “Los saldos de la modernidad y de la revolución”, *Pintura y vida cotidiana en México (1650-1950)*, p. 323.

⁹⁷² Justino Fernández, “La mirada de Julio Castellanos 1905-1947”, *Universidad de México*, #10, julio de 1947, p. 18.

Mexican Art Today en Filadelfia en 1943 a través de la Galería de Arte Mexicano,⁹⁷³ y que actualmente reside en el MoMA de Nueva York. Es una pintura que podría considerarse doblemente onírica, al presentar una escena fantástica en que una pareja duerme desnuda y desprevenida, el sueño de la pobreza, en una cama con cabecera tubular, mientras se ve a un par de seres alados que huyen de la alcoba tras hurtar de su cuna miserable a un infante.



Julio Castellanos, *Los ángeles robachicos*, 1943, óleo sobre lienzo, 57.5x95 cm. MoMA.

Como en los cuadros metafísicos, una ventana sirve de división entre una escena ordinaria y una de tono maravilloso,⁹⁷⁴ una suerte de bisagra que separa el humilde cuarto, de techo y suelo de vigas de madera, que además del lecho no tiene otros muebles mas que una cajonera con un florero, una banca de mimbre y una tela que cuelga para separar otra estancia (quizá el baño o la cocina), mientras que fuera del lugar, donde se ve a un ángel erguido, surge un ambiente rocoso, desértico y abandonado, el cual se antoja extraño para habitar. Para Fausto Ramírez, con el delito celestial de *Los ángeles robachicos*, Castellanos “logró traducir a términos pictóricos y con una sorprendente intensidad poética la terrible realidad de las altas tasas de mortalidad infantil asociadas con la penuria”.⁹⁷⁵ La apropiación de Castellanos de la vanguardia clásica de tintes fantásticos de la primera mitad del siglo XX, es una de las más finas y personales que llegó a lograr un artista, a pesar del olvido en que ha

⁹⁷³ Inés Amor citada en Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, p. 53.

⁹⁷⁴ Piénsese en el retrato de Savinio hecho por de Chirico, en donde en la ventana se percibe un minotauro.

⁹⁷⁵ Fausto Ramírez, “Los saldos de la modernidad y de la revolución”, *Pintura y vida cotidiana en México (1650-1950)*, p. 323.

caído, de ahí la necesidad de recuperarlo, por su bella y poética manera de pensar plásticamente la mexicanidad:

El día de San Juan, Los ángeles robachicos y El bohío maya forman una suerte de trilogía en la que Castellanos expresa su particular visión del mundo mexicano. A diferencia de numerosos pintores de su época [...] no le interesa pintar indígenas en trajes regionales ni jícaras adornadas; tampoco pinta exuberantes vegetaciones tropicales para situar a sus personajes en un medio ambiente exótico obvio [...] No obstante, en toda la obra de Castellanos se nota una inconfundible ‘manera de ver’ mexicana.⁹⁷⁶



Julio Castellanos, *La lluvia*, 1946, óleo sobre masonite entelado, 105x63.7 cm. Colección particular.

Otra magnífica obra de Castellanos es *La lluvia*, por la que fue galardonado con el Premio Educación Pública en el ramo de pintura en 1946;⁹⁷⁷ en ella retrató frente a un portón entreabierto de madera verde, a una mujer indígena, nuevamente una madre protectora, que se cubre con un rebozo azul la mayor parte de su cuerpo excepto su rostro, mientras delante de ella aparecen cinco niños que observan maravillados el fenómeno pluvial con esos ojos oblicuos, labios carnosos y nariz gruesa,

⁹⁷⁶ Olivier Debroyse, *Julio Castellanos 1905-1907*, p. 15.

⁹⁷⁷ En 1946 a José Clemente le fue entregado el Premio Nacional a las Artes, a la par de que se entregaron los Premios Educación Pública en los campos de arquitectura, escultura, grabado y pintura y dibujo, ramo en el cual fueron premiados Francisco Goitia, el *Dr. Atl* fue por el cuadro titulado *Valle*, Frida Kahlo por *Núcleo solar* y *El venadito*, y Julio Castellanos por *La lluvia*.

que caracterizan a los personajes infantiles de Castellanos, los cuales en este caso se cubren con una manta rosácea. Como los metafísicos, Castellanos vuelve nuestra mirada hacia un evento en apariencia ordinario, pero que posee una profundidad enigmática y poética. Es sin duda el artista mexicano, en que mejor se fundan la relectura del clasicismo y la impronta fantástica, a tal grado que su obra es de tal originalidad, capaz de distinguirse de cualquier otra pintura verista y enigmática.

ALFONSO MICHEL. EL GÓNGORA DE LOS ALEJANDRINOS METAFÍSICOS

En su más larga estancia europea, entre 1922 y 1930, absorbe para sus adentros la vanguardia “atemperada” de esos años de entreguerras, especialmente del cubismo sintético y de ciertos aspectos del surrealismo y la pintura metafísica de De Chirico.⁹⁷⁸

Alfonso Michel es un artista que no suele considerarse en los grandes relatos del arte mexicano moderno, de hecho, los pocos historiadores que han tratado su obra –en particular Olivier Debrouse y Jorge Alberto Manrique- consideraron que vivió un voluntario alejamiento en las primeras décadas del siglo XX, en buena parte, por los largos viajes de aprendizaje que Michel realizó principalmente en Europa, los cuales lo hicieron navegar en soledad, mientras en los años 20 y 30 se consolidaba en nuestro país la llamada “Escuela Mexicana de Pintura”.

Su obra más fecunda y estudiada corre a partir de los años 40, por lo que se designa que Alfonso Michel vivió un desfase generacional al afirmarse tardíamente como pintor;⁹⁷⁹ no obstante, se le considera como parte del grupo de “artistas que se alejaron o tomaron en alguna forma distancia frente a lo que fue la corriente principal de la pintura mexicana”,⁹⁸⁰ es decir, Michel vendría a ser coetáneo

⁹⁷⁸ Jorge Alberto Manrique, “Michel: poeta que pinta con sangre”, *Alfonso Michel. Emoción plástica*, (México: Universidad de Colima, 1996), p. 19.

⁹⁷⁹ Luis Rius, “Alfonso Michel. Fortuna crítica”, *Alfonso Michel. Emoción plástica*, p. 23.

⁹⁸⁰ Jorge Alberto Manrique, “Michel: poeta que pinta con sangre”, *Alfonso Michel. Emoción plástica*, p. 17.

y en estrecha relación pictórica (y en algunos casos de amistad) con Rufino Tamayo, Agustín Lazo, Roberto Montenegro, Julio Castellanos y María Izquierdo, a quienes se le suele asociar con la defensa de “un arte sin anécdota, intimista, desinteresado y atento sólo a sus propios imperativos, entre los que destacaban las búsquedas formales novedosas”,⁹⁸¹ como el acercamiento a los realismos no narrativos de la posguerra europea, particularmente, de interés para esta investigación, su lectura de la obra de Giorgio de Chirico.

Precisamente estas páginas pretenden revisar las relaciones de Alfonso Michel con la *metafísica italiana* y comprobar que si bien por temporalidad, podría inscribirse el trabajo mayormente difundido de este pintor en la órbita de los artistas mexicanos que desarrollaron una gramática fantástica impulsada por la llegada de André Breton y la exposición surrealista en México, en realidad, este creador de origen colimense, habría de relacionarse con la estética próxima a lo surreal, hacia el final de los años 20, como la mayor parte de los mencionados artistas locales con que se relacionan y que fueron asiduos al grupo de los Contemporáneos y a sus publicaciones relativas al arte europeo figurativo de los años 20, entre cuyos críticos literarios, Xavier Villaurrutia, consideró a Michel, al que creyó perteneciente a una época posterior, como uno de los pintores más importantes de su generación.⁹⁸²

En apariencia, la obra de Alfonso Michel podría catalogarse de sencilla por la reiteración en sus temas, en especial, los bodegones, sin embargo, al mirarla con detenimiento, comienzan a ser perceptibles “signos, obsesiones, complejidades, mensajes cifrados nunca clarificados”,⁹⁸³ que se ajustan al tipo de imágenes herméticas y enigmáticas con que este estudio pretende relacionarlas, es decir, las de aquellos artistas europeos que optaron por continuar con un estilo figurativo, mas sin fines narrativos y con un complejo sentido alegórico, que fue apropiado por los señalados pintores mexicanos con los que se vincula a Michel. Como bien indicara el maestro Jorge Alberto Manrique, en una tardía retrospectiva de la obra de Alfonso Michel en los años 90, cada lienzo de este pintor “es un problema a resolver que lleva [...] una gran cantidad de fuentes diversas, asimiladas a su propio mundo, usadas según su sensibilidad”,⁹⁸⁴ pero que en su acumulación de referencias, generan una sensación de

⁹⁸¹ Luis Rius, “Alfonso Michel. Fortuna crítica”, *Alfonso Michel. Emoción plástica*, p. 24.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 24.

⁹⁸³ Jorge Alberto Manrique, “Alfonso Michel”, *Alfonso Michel (1897-1957)*, (México: Museo de Arte Moderno, 1991), p. 5.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 6.

saturamiento, que provocaron que la galerista Inés Amor, que conoció al creador hacia 1935, rememorara estos cuadros como demasiado *busy*;⁹⁸⁵ por ese carácter recargado es en buena medida que se imposibilita su fácil entendimiento, lo que provoca que se nos presenten como un enigma en que los espectadores podemos tener la sensación de no ser los únicos carentes de las claves para su desciframiento, sino que pareciese que tampoco su autor las hubiera poseído.⁹⁸⁶

Con el trabajo de artistas modernos centrados principalmente en la creación de inquietantes naturalezas muertas como Morandi, a los que se pueden sumar los cuadros de los años 30 de Tamayo e Izquierdo, así como los lienzos de Alfonso Michel, se puede escribir una historia alterna del realismo en la primera mitad del siglo XX, en torno a las transformaciones poéticas y el afán de explayarse en el oficio pictórico, a partir de un tema tan aparentemente sencillo y recurrente como son los bodegones,⁹⁸⁷ en tanto que cada uno de los objetos dispuestos por estos autores, en la aparente inconexión entre cada cosa pintada, provocan que el cuadro nos remita, sin excepción, a asuntos que están más allá de lo presente en el lienzo,⁹⁸⁸ aquello que los creadores italianos reunidos en 1917 en Ferrara alrededor de la obra de Giorgio de Chirico, comenzaron a denominar como metafísico.

Son obras que partiendo de bienes materiales concretos, se abren hacia lecturas de diversos sentidos o en los que simplemente impera el escepticismo del observador ante la imaginación dispuesta.⁹⁸⁹ Este abigarramiento de objetos y de posibles, pero inverificables significados, provocó que Alfonso Michel recibiera una desafortunada crítica por parte del historiador español Pablo Fernández Márquez, el 17 de febrero de 1957, tan sólo un día antes del deceso del pintor, al que se le imputó de manejarse como “el Góngora de la metáfora plástica”.⁹⁹⁰

Por más extraños que nos puedan parecen los lienzos de Michel, sus referencias aparentemente desconectadas, provienen tanto de sus orígenes “en el campo de Occidente de México, pero también

⁹⁸⁵ Inés Amor citada en Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, (México: UNAM, IEE, 2005), p. 56.

⁹⁸⁶ Jorge Alberto Manrique, “Alfonso Michel”, *Alfonso Michel (1897-1957)*, p. 7.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁸⁸ *Ídem.*

⁹⁸⁹ Alberto Híjar, “Cuerpo, cosas y entorno”, *Alfonso Michel. Emoción plástica*, p. 15.

⁹⁹⁰ Bastante similar a la ya mencionada acusación en 1919 del crítico Roberto Longhi a Giorgio de Chirico de ser “la cloaca máxima del esnobismo alejandrino de París”, precisamente por lo recargado de sus cuadros.

de sus vivencias europeas y por supuesto⁹⁹¹ el océano que los separa y que tanto le obsesionara a Michel como le escribiera en una carta a Inés Amor, sobre esa “lucha por desprenderse del mar y su nostalgia por el arte”,⁹⁹² ese por el cual al final se decidió, según las memorias de la galerista, al establecerse por fin en la Ciudad de México hacia los años 40, sólo tras conocer gran parte del arte de su época y quizá sentirse con todo este conocimiento, en la posibilidad de ser considerado un “pintor de pintores”,⁹⁹³ como Irene Herner lo calificó en este siglo, al destacar su amplia cultura plástica entre todos los creadores de la actual colección Blaisten, designación que coincide con la idea de Jorge Alberto Manrique de que “toda buena pintura de alguna manera contiene la historia de la pintura. En el caso de Michel [...] ¡qué resumen de la pintura actual”.⁹⁹⁴

Ahora bien, antes de adentrarnos a sus telas, es importante aclarar que lo realizado por Michel no fue un *collage* de referencias sin sentido, ni su intención fue la de pregonar una amplia erudición para jactarse de estar al día con el arte promovido por las galerías, a las cuales concurría cada dos o tres días en la Ciudad de México -según Inés Amor-⁹⁹⁵ sino que Michel tuvo un claro y respetable modo de asimilar sus fuentes,⁹⁹⁶ incluso algunas en apariencia tan contradictorias como la conjunción entre las formas radicales de algunas vanguardias con las acusadas de conservadoras como las del *retorno al orden*, lo que dio como resultado, gracias a su capacidad de entendimiento y síntesis, que el mexicano produjera un trabajo “profundamente personal, insólito y enigmático”,⁹⁹⁷ con visos de universalidad.

Vivió su trópico, su bohemia, su cultura europea hasta conseguir una asombrosa dialéctica entre los constructivismos europeos, las influencias compañeras, lo mismo de Tamayo que de Picasso y los colores terrosos rurales con la luminosidad del tropical.⁹⁹⁸

⁹⁹¹ Alberto Híjar, “Cuerpo, cosas y entorno”, *Alfonso Michel. Emoción plástica*, p. 9.

⁹⁹² Inés Amor citada en Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, p. 56.

⁹⁹³ Irene Herner, “Una visita al museo virtual Andrés Blaisten”, *Nexos*, año 28, vol. XXVIII, #342, junio 2006.

⁹⁹⁴ Jorge Alberto Manrique, “Alfonso Michel”, *Alfonso Michel (1897-1957)*, p. 7.

⁹⁹⁵ Inés Amor citada en Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, p. 57.

⁹⁹⁶ Jorge Alberto Manrique, “Alfonso Michel”, *Alfonso Michel (1897-1957)*, pp. 5-6.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁹⁹⁸ Alberto Híjar, “Cuerpo, cosas y entorno”, *Alfonso Michel. Emoción plástica*, p. 14.

Naturalezas metafísicas

yo estaba en mi patria, porque mi patria es París, Berlín, Roma. Yo estaba bautizado en Florencia, tengo de padrinos a los Médicis [...] Estoy aquí porque soy de todos los tiempos, de antes y seré después.⁹⁹⁹

“Nací un año que no quiero acordarme”,¹⁰⁰⁰ llegó a decir Alfonso Michel, pues similar a Frida Kahlo, falseaba la fecha de su nacimiento para en su caso poder restarse edad acorde a la imagen que aparentaba; Michel señaló que su llegada al mundo había sido en 1906, cuando en realidad los documentos registran su alumbramiento el 14 de enero de 1897.¹⁰⁰¹ Junto con el sentido enigmático de sus cuadros y la falta de certezas en las fechas de sus viajes, su edad fue otro gran misterio para quienes lo conocieron, debido al acicalamiento y las cirugías plásticas que se practicó, que lo hacían aparentar mayor juventud de la que en verdad tenía.

Michel comenzó a dibujar a temprana edad, posteriormente gracias a la fortuna familiar,¹⁰⁰² perfeccionó su técnica en escuelas del extranjero, primero en San Francisco y luego en París, aunque no se le conoce un corpus de obra amplio hasta después de 1936 “y no se confirmó como un artista consistente sino a partir de su primera importante exposición en la Galería de Arte Mexicano, de Inés Amor, en 1945”,¹⁰⁰³ a los 48 años.

A los 19 conoció Europa, en un viaje con sus hermanos, pero tras la muerte de su padre acaecida en 1918, Alfonso Michel decidió trasladarse en solitario a Estados Unidos; en primera instancia se detuvo en San Francisco para estudiar con Mark Hopkins, para luego instalarse en la metrópoli neoyorquina con Octavio G. Barreda y Luis Enrique Erro hacia 1919, en dónde por entonces, se había

⁹⁹⁹ Alfonso Michel en Alberto Híjar, “Cuerpo, cosas y entorno”, *Alfonso Michel. Emoción plástica*, p. 14.

¹⁰⁰⁰ Olivier Debrouse, *Alfonso Michel. El desconocido*, (México: CONACULTA, Ediciones ERA, 1992), p. 7.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁰² La familia era dueña de haciendas dedicadas al cultivo de palmas copreras; pese a que Alfonso fue el único que se dedicó a labores artísticas, parte del resto de su familia se involucró con el medio cultural nacional: su hermana María fue amiga de las hermanas Marín de Guadalajara y del escritor Pedro Henríquez Ureña, además de haber posado para Diego Rivera en el mural de *La Creación* (1922); otra de las hermanas de Alfonso, Amalia, fue cercana a los literatos y artistas del Centro Bohemio, entre los cuales mantuvo un romance con Amado de la Cueva, a la par de que una hermana más, Rosa, se casó con el pintor jalisciense Joaquín Vidrio.

¹⁰⁰³ Jorge Alberto Manrique, “Michel: poeta que pinta con sangre”, *Alfonso Michel. Emoción plástica*, p. 17.

afianzado la exhibición del arte europeo moderno gracias a la gestión de creadores como el artista mexicano Marius de Zayas.

Posteriormente, Michel viajó a Buenos Aires para visitar a su hermana Laura y de ahí partió hacia Europa, en donde los datos que se poseen comienzan a perder claridad, pues el propio Michel afirmó haber estado por entonces tanto en Florencia como en su natal Tecomán, antes de asentarse en París, alternar con Berlín y veranear tanto en el Mar del Norte como posteriormente en Montecarlo y Niza.

Para 1924, Alfonso Michel era un bohemio más de Montparnasse, que acudió a academias privadas que por entonces –tras el *boom* vanguardista- decidieron optar por un retorno a la figuración con énfasis en la “vuelta al oficio” dibujístico; en el caso de Michel asistió a las de los retratistas Lucien Simon y a la de Vassili Ivanovitch. En 1926 se registra el breve, mas considerable momento en que Michel compartió su taller con Agustín Lazo quien, desde la *Ciudad Luz*, dio cuenta para México, a través de un reportero de *El Universal*, del avance del movimiento surrealista en París del que destacó por encima del resto de los artistas, el trabajo de Giorgio de Chirico.

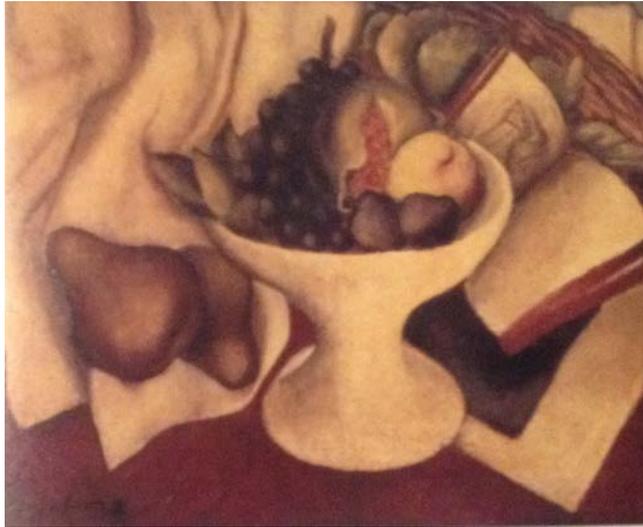
En uno de los primeros estudios biográficos sobre Michel -también de los años 90's- Olivier Debroise consideró que esta convivencia entre los pintores mexicanos en Francia no dejó huellas,¹⁰⁰⁴ probablemente porque en sus cartas de aquellos años, Michel mencionó extrañas admiraciones, al menos en consideración del arte que marcó su obra posterior y de lo que sucedía por aquel entonces en Europa: destacó la doraduría Pelladini situada en el centro de la Ciudad de México, a Xavier Guerrero y del viejo continente mostró interés por artistas fallecidos como Edgar Degas y la pintora costumbrista Marie Bashkirtseff.¹⁰⁰⁵

No obstante, la aseveración de Debroise quizá pueda en parte ser refutable por medio de la única obra de Michel que se conoce de esa época y que corresponde a una *Naturaleza muerta* (1927) que, aunque en apariencia no manifiesta mayor complejidad, puede desglosarse en sus elementos que permiten

¹⁰⁰⁴ Olivier Debroise, *Alfonso Michel. El desconocido*, p. 14.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 21. También le interesaba el trabajo literario de esta artista.

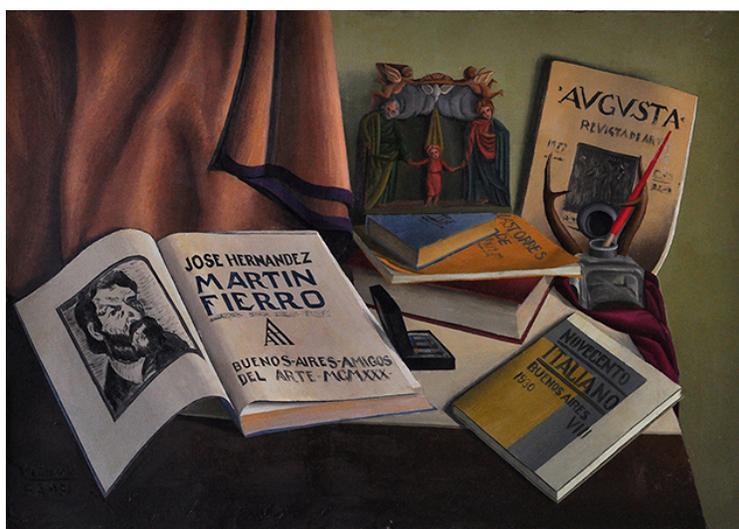
discernir un cuadro de un tono inquietante y en cierto modo enigmático, como las obras que también comenzó a desarrollar Lazo hacia esos años.



Alfonso Michel, *Naturaleza muerta*, 1927, óleo sobre lienzo, 43.5x54 cm. Colección particular.

En un extremo de la pintura aparece corrida una espesa cortina blanca con tintes amarillentos, del mismo aspecto que un frutero en el que están colocados un ramo de uvas, una granada abierta, lo que parecen ser dos higos, un durazno y cuatro frutas verdes (¿membrillos?) que en menor tamaño guardan similitud con un par de peras colocadas de forma inestable sobre la cortina, como en los bodegones de Cézanne; debajo de la base del frutero, se percibe una lámina con la marialuisa blanca y el espacio de la figura totalmente oscuro, quizá como un guiño al *Cuadro negro sobre fondo blanco* (1915) de Malévich; sobre ésta aparece un libro abierto en el cuál tan sólo se ve una ilustración de tonos grises que, por sus líneas curvas quizá aludan a un grabado expresionista; detrás de ellos unas ramas y unas espigas de trigo, tras las cuales se alcanza a ver un trozo de cielo y dos prismas rectangulares que se infieren son dos edificaciones sin decoraciones y cuyo tono blanco hace pensar en las incorporaciones de tintes clasicistas de estos años, así como su extraña aparición remite a la incertidumbre sobre el adentro y afuera del escenario planteado. Esta obra vendría a ser el primer ejemplo de acumulación de referencias pictóricas de lo que Michel se ocupaba de aprender en Europa, aunque en este caso, más como homenajes, que cual trabajadas como apropiaciones.

Este bodegón de Michel por su selección de elementos que incluyen referencias a otras imágenes artísticas, me hace recordar un cuadro de 1931 del argentino Víctor Cúnsolo, que como se señaló en el primer capítulo, tras la exposición del *Novecento* en Buenos Aires, pasó de la representación del folclor del barrio de la Boca hacia una obra en que desaparece la cotidianidad del puerto, en pos de imágenes inquietantes y provistas de una atmósfera irreal. En *Tradición* (1931), Cúnsolo pintó una naturaleza muerta que funge como un manifiesto de la modernidad artística argentina, pero que puede extrapolarse precisamente a esos retornos hacia lo clásico con visos a las vanguardias figurativas europeas, ajenas a lo narrativo, que se trasladaron a Latinoamérica, como sería el caso de las naturalezas muertas de Michel.



Víctor Cúnsolo, *Tradicición*, 1931, óleo sobre lienzo, 91.5x122 cm.
Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, La Plata.

En la pintura de Víctor Cúnsolo aparecen descubiertos por una cortina¹⁰⁰⁶ -como en la tela de Michel- una mesa declinada “a lo Cézanne”, la edición del poema *Martín Fierro* ilustrado por Adolfo Bellocq del grupo Boedo, junto al catálogo de la exposición del *Novecento*, ambas ediciones coordinadas por la Asociación Amigos del Arte, el foro cultural más importante de la vida porteña en las décadas de los 20 y 30; también están representados un retablo popular que remite a la herencia renacentista y colonial, así como un ejemplar de la revista de arte *Atlántida* en dónde Emilio Pettoruti anunció en 1923 su deseo de regresar a Argentina tras relacionarse con artistas que viraron del futurismo al retorno al orden cual Carlo Carrà. Esta pintura es expresión y compendio de una nueva *Tradicición* forjada por elementos europeos tanto antiguos como modernos, a la par de las propias expresiones

¹⁰⁰⁶ En varias obras de los realismos del siglo XX, la cortina alude a la revelación de un espacio fantástico como sucede en los autorretratos de Giorgio de Chirico o de Frida Kahlo.

artísticas argentinas que se dividían entre el grupo de la revista *Martín Fierro* que perseguía una nueva sensibilidad abierta a las vanguardias y el grupo *Boedo* comprometido con la reivindicación de sectores populares, al estar formado por intelectuales relacionados con el anarquismo y representados en artes plásticas por el grupo de los *cinco artistas del pueblo* entre los que se incluye Bellocq.¹⁰⁰⁷

A la larga estancia de Michel fuera de México, de la que sólo restan mención otros cuadros en su correspondencia, además del señalamiento de haber laborado como “dibujante para revistas de moda en París,”¹⁰⁰⁸ se le sumarán con los años nuevos viajes, que al parecer poseen otro motivo además del *aggiornamento* artístico: “Se murmura que Alfonso fue desterrado de Colima por su homosexualidad, de la misma manera que, años más tarde, Jesús Reyes Ferreira será expulsado ominosamente de Guadalajara”;¹⁰⁰⁹ así la vida de Alfonso Michel –como permiten intuir los diversos elementos aparentemente inconexos que colocó en sus cuadros- se habría debatido entre la nostalgia por el lugar en que no era aceptado frente a las experiencias que asimilaba de la modernidad artística y los misterios de sus desapariciones en su exilio allende el mar; como el propio Michel lo expresara en una carta “París o el desierto”.¹⁰¹⁰

Tras un regreso a su país natal en 1926, Michel enfrentó un tiempo de vaivenes frente a la pintura; para 1928 decidió abandonarla para forjarse una carrera como director de cine, sin embargo, un año después se dispuso viajar a España para retomar el ejercicio plástico y poder exponer en Barcelona, aunque tras una temporada en Murcia volvió a Colima en 1930, estancia en que al parecer no tomó los pinceles hasta que viajó a Guadalajara en donde recibió el apoyo de Roberto Montenegro y José Guadalupe Zuno, tomó clases con Antonio Rodríguez Caracalla, además de hacerse cercano a la joven generación de artistas jaliscienses, a los que la crítica asoció como coetáneos de Michel: Ricardo Martínez, Jesús Guerrero Galván¹⁰¹¹ y Juan Soriano,¹⁰¹² considerados como los pintores de lo fantástico marcados por la expansión del Surrealismo.

¹⁰⁰⁷ Diana Wechsler, “Impactos y matices de una modernidad en los márgenes” en *Nueva Historia Argentina: Arte, sociedad y política*, vol. 2, (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), p. 272.

¹⁰⁰⁸ Olivier Debrouse, *Alfonso Michel. El desconocido*, p. 15.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 12.

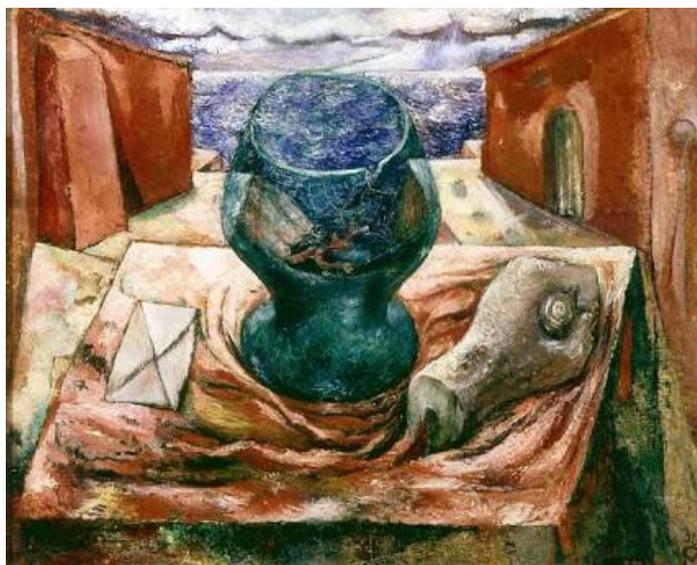
¹⁰¹⁰ Alfonso Michel, fragmento de carta, París, 6 de enero de 1924, Archivo Cenidiap.

¹⁰¹¹ Al parecer en 1932 pintaron Michel y Guerrero Galván un mural en el Salón de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara, aunque no queda registro.

¹⁰¹² Olivier Debrouse, *Alfonso Michel. El desconocido*, p. 15.

Alfonso Michel hubo de continuar con sus virajes frente a la pintura al participar en 1931 como extra en *La mujer del puerto* de Arcady Boytler, mas un año después se encontraba nuevamente en las haciendas de Tecomán, tiempo en el que parece alejarse nuevamente del oficio pictórico hasta 1935 en que se relacionó con Inés Amor, aunque al poco tiempo volvió a Colima.

De sus años por Europa, ni de su estancia de los 30 en Guadalajara se tienen grandes datos y menos obras que registren su desarrollo artístico, por lo que Teresa del Conde, que recuperó en 1984 el trabajo de Michel para una exposición de siete artistas mexicanos desconocidos, consideró que pintores como el colimense o los casos de Emilio Baz Viaud y Manuel González Serrano, en realidad se prestan a ser considerados como diletantes, en tanto que nunca ejercieron la pintura como una profesión constante, ya que no requerían de ella para hacerse de recursos económicos para subsistir,¹⁰¹³ pues salvo escasas situaciones, Michel no se dedicó a vender su obra, ya que vivía gracias a la pensión familiar que le enviaba su hermano mayor. Dicha situación también había sido señalada por Juan Soriano, en la semblanza que realizó sobre su amigo creador en 1958, a un año de la muerte de Michel, del que indicó que “para él la pintura no era lo principal en su vida, que prefería viajar y enamorarse”.¹⁰¹⁴



Alfonso Michel, *La carta*, 1936, óleo sobre lienzo, 46x53 cm. Colección Blaisten.

¹⁰¹³ Teresa del Conde, “Hacia la revaloración de siete artistas poco conocidos”, *Siete pintores. La otra cara de la Escuela Mexicana de Pintura*, (México: INBA, 1984), p. 7.

¹⁰¹⁴ Juan Soriano, “Semblanza de Alfonso Michel”, *Homenaje a Alfonso Michel*, (México: Galería Universitaria Aristos, 1958).

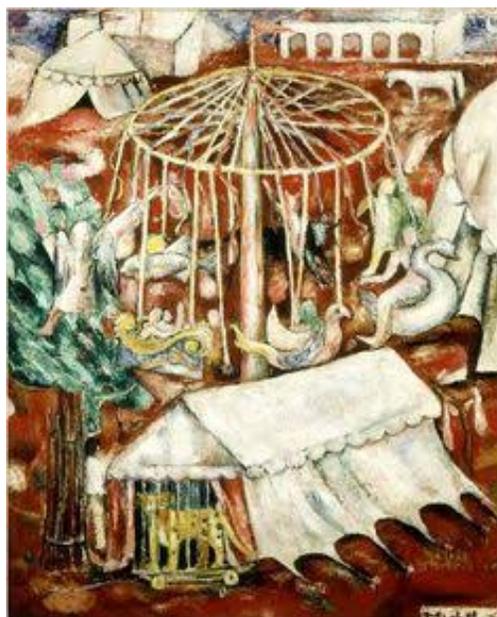
A pesar de la falta de consistencia en la producción de Michel, de este periodo hasta ahora reseñado, resta un trabajo que puede considerarse como una de sus obras maestras y que es gran síntesis del tipo de obra enigmática que desarrolló en los siguientes años: *La carta* que presenta una de las obsesiones centrales de las extraordinarias naturalezas muertas de Michel, recipientes que pueden ser floreros, jarrones o vasos a través de los cuales se traslucen o vislumbran fragmentos de paisajes en que con frecuencia aparece el mar, recurrente obsesión al crecer frente a una costa y exacerbada por sus viajes. Con la imagen del mar penetrando los recipientes se altera una vez más el sentido del adentro y el afuera, de lo próximo y lo lejano, de lo que se “alcanza” a ver al enmarcar un “recuadro” de lo que en realidad es inaprensible, procurando así, una sensación de extrañamiento a la obra.

La imagen es acotada a los lados por dos formas arquitectónicas marrón de reminiscencias clásicas, que para Manrique fungen como “evocación a la pintura metafísica”,¹⁰¹⁵ en particular el lado izquierdo que posee una puerta similar a las arcadas de las viejas ciudades italianas, pero que en el trabajo de Michel (como también hiciera por aquel tiempo el argentino Antonio Berni) suelen remitir también a los poblados de la provincia (latinoamericana), urbanizados desde la colonia con estructuras prismáticas no tan suntuosas, particularmente en su falta de detalles; dichos edificios se extienden en diagonal, hacia un punto de fuga que culmina en una especie de embarcadero, tras el cual surge el mar azulado con cierta agitación y un cielo poblado de nubes stratocumulus.

Entre los objetos pintados al centro, se encuentra un prisma rectangular pétreo a modo de mesa (de sacrificio o culto primitivo), cubierto con una tela rosácea arrugada que aporta cierto movimiento, sobre la cual aparece un sobre –que alude al nombre del cuadro- y que al mostrarse cerrado remite a un primer misterio con el que se confronta el espectador. También es visible dentro del vaso de vidrio verde, un fragmento de coral que refuerza la ambigüedad entre lo que se muestra en el plano más próximo y lo que realmente se encuentra en el mar; por último, se manifiesta en otro eco de la *metafísica*, una mano de yeso o mármol, como perteneciente a un maniquí, ya que la parte central de la muñeca posee un orificio como para embonarlo con otro fragmento del brazo, sin embargo, de este hueco corre sangre como si fuera un miembro cercenado de un ser vivo, sin duda, otra presencia cargada de extrañamiento. Pese a que el cuadro se muestra con una luz cálida, la quietud y soledad de la escena, hacen emerger una sensación de tristeza.

¹⁰¹⁵ Jorge Alberto Manrique, “Michel: poeta que pinta con sangre”, *Alfonso Michel. Emoción plástica*, p. 19.

Es a partir de esta obra de 1936 que Michel comenzó a desarrollar una compleja y críptica simbología;¹⁰¹⁶ a pesar de que en apariencia sus bodegones (y el resto de sus trabajos) parezcan mostrarse como sencillas reuniones de objetos, la falta de relación entre los elementos provoca que su sentido se altere, a la par de que los escenarios se presentan como misteriosos y ambiguos, dando la impresión de que extrañas situaciones están por acontecer, tal como la propia vida de Michel. En 1942, recostado en una playa le tomaron una fotografía que el mismo marcó con la frase *L'Inconnu* (el desconocido), justo en esta fecha, a sus 45 años, Alfonso Michel decidió por fin establecerse en la Ciudad de México, con lo que comenzó su reconocimiento como artista y su periodo más fecundo.



Alfonso Michel, *La feria*, 1945, óleo sobre lienzo, 62x52 cm. Colección Blaisten.

Para 1945, Alfonso Michel presentó 17 cuadros en la Galería de Arte Mexicano,¹⁰¹⁷ de los cuales Olivier Debroise refiere a “once escenas pueblerinas situadas en una plaza característica de la provincia mexicana, con sus edificios bajos y sus arcadas que recuerdan ciertas composiciones similares de María Izquierdo”,¹⁰¹⁸ quien por entonces desarrollaba imágenes realistas impregnadas de misterio, particularmente por la disposición de elementos arquitectónicos abandonados en parajes yermos. Dentro de esta referencia se sitúa *La feria* de Michel, cuyo elemento central es un carrusel

¹⁰¹⁶ Aunque el tipo de figuración se relaciona con las obras de Braque y Picasso tanto del cubismo como de sus trabajos posteriores.

¹⁰¹⁷ Algunas de estas obras fueron presentadas en noviembre del mismo 1945, en la muestra colectiva *Mexican painting* en la Galería Knoedler de Nueva York.

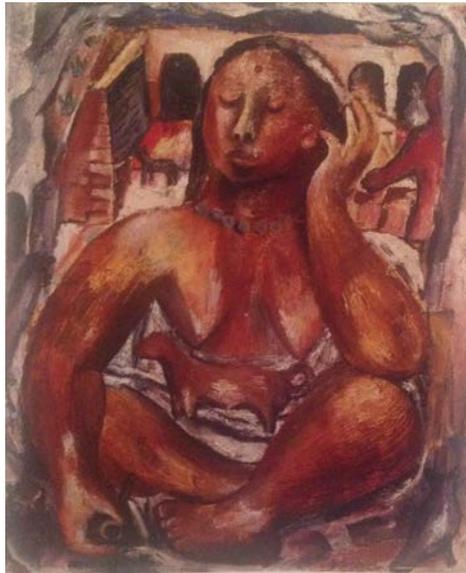
¹⁰¹⁸ Olivier Debroise, *Alfonso Michel. El desconocido*, p. 23.

primitivo, es decir, sin plataforma, sino a partir de cestas suspendidas amarradas a un poste, que provocan el vuelo circular de diversas figuras de animales, entre ellos un pez, un pájaro y un cisne. Como parte de las atracciones también son visibles tres carpas en una de las cuales aparece un jaguar enjaulado que mira de frente al espectador.

La identidad de los participantes del evento resulta enigmática, ya que uno se muestra con alas cual ángel trepado en un árbol y otro presumiblemente femenino, por la falta de claridad en la separación de las piernas, tiene la apariencia de una sirena mientras está montada en la cesta con forma de cisne; puede pensarse que la respuesta refiere a que podrían llevar disfraces, mas la pastosidad de la pintura, así como la indefinición en el dibujo, sobre todo de los rostros, dotan de un carácter fantástico a los personajes y con ello al resto de la escena, la que de por sí posee un ambiente de extrañamiento por el desértico paisaje, ya que fuera de los elementos de la feria, sólo aparecen dos lejanos y abandonados edificios, cual si el espectáculo nómada hubiera decidido acampar y montarse en un pueblo fantasma o al menos abandonado; una de las construcciones muestra las citadas arcadas dechiriquianas, delante de las cuales es posible ver un caballo blanco que por la distancia y la actitud que toma parece ajeno a la festividad; la cabeza baja del equino podría hacernos creer que se encuentra en un estado de introspección. Otro elemento extraño es que, a pesar de la luminosidad del cuadro, en un resquicio al fondo alcanza a verse la presencia de una luna menguante.

De nueva cuenta la referencia a las arcadas como sitios distantes y sin presencia humana en medio de un extraño paisaje, en este caso sin más flora que cuatro cactáceas debajo de un enrarecido cielo grisáceo, aparece en *La sibila*, en donde este ambiente fantástico –exacerbado por la pincelada– probablemente responde a una ilusión producida por el elemento central del cuadro, que justo es la profetisa que se encuentra con los ojos cerrados, en estado de trance, quizá tras fumar alguna hierba alucinógena en la pipa que posee en su mano derecha; sus rasgos y el color bronceado de su piel hacen pensar que no proviene de la tradición grecolatina, sino de la hindú por el *bindi* que posee entre sus cejas, que alude a un tercer ojo clarividente, además de que su posición al meditar responde al acomodo corporal del laborar de los “zapateros hindúes” (como es nombrada la postura por la disciplina del yoga), no obstante, entre sus piernas, la sibila cuenta con una figura de barro rojo de Colima, de las que aluden a esculturas de perros xoloitcuintles que enterraban en las tumbas de tiro como guías para el trayecto al inframundo, quizá en este caso, como conductor de la vidente en su acto de clarividencia; estos elementos podrían sugerir que Michel decidió realizar una combinación

de motivos provenientes de diversos credos sobre lo metafísico para la conformación de este ente “iluminado”.¹⁰¹⁹



Alfonso Michel, *La sibila*, 1945, óleo sobre lienzo, 60x49 cm. Colección Blaisten.

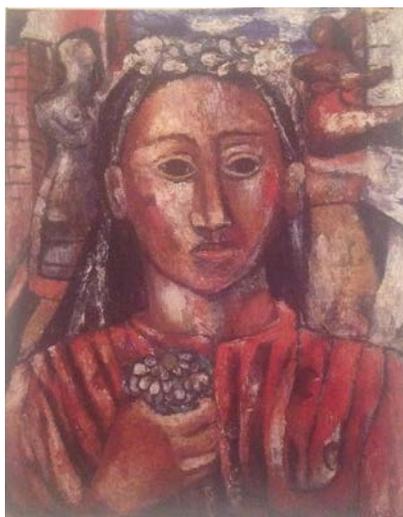
En el cuadro aparecen otras figuras que sin embargo, no es sencillo determinar si poseen vida, por ejemplo, detrás de la mujer es posible de advertir la mitad del cuerpo de otra escultura roja, pero en este caso alude a un personaje moderno –con saco- que alza su mano, como los monumentos de personajes históricos que se colocan en las plazas públicas, pero que son hechos de bronce o mármol, extrañamiento al que se suma el que estatua se muestre semioculta -como en algunas pinturas tempranas de Giorgio de Chirico, como *El enigma del oráculo*; además, al fondo hay otro perro que por su color negro parece remitir a un *xolo* vivo, aunque se muestra inmóvil frente a un barda; junto al canino delante de una arcada oscura es observable, con cierta dificultad, una presencia antropomorfa grisácea, espectral. A los costados de la profetisa se encuentran un búho y un gato negro, animales que se les asocia con la magia y el mundo de la noche.

Tanto los rasgos de la sibila, así como por sus diversas tonalidades, la hacen asemejarse a una escultura precolombina, tal como las figuras enigmáticas de los años treinta de Tamayo y a “la época neoclásica de Picasso que importaran a México Agustín Lazo y Manuel Rodríguez Lozano”;¹⁰²⁰ la

¹⁰¹⁹ A partir de 1917, Giorgio de Chirico comenzó a combinar distintos elementos religiosos como la figura de un ángel judío o la referencia a Mercurio en el cuadro *El sueño de Tobías*.

¹⁰²⁰ Olivier Debrouse, “Alfonso Michel el desconocido”, p. 25.

misma estructura esta figura aparece en *La novia* de Michel en que la presencia femenina que agarra el ramo floral con su mano derecha, posee un rostro similar a una máscara prehispánica, aparentemente de barro con toques blancos como de despigmentación. Al fondo surge una especie de sirena con guitarra, que en buena medida recuerda a los personajes flotantes de Tamayo de cuadros como *Musas de la pintura* (1931) y de su mural *Canto y música* (1933); al otro extremo hay una especie de maniquí femenino pétreo, con falda, que en este caso parece una apropiación de la tenista de Carrà de *La musa metafísica* (1919). Como en otras representaciones de Michel, la novia sugiere monumentalidad al estar en un primer plano muy próximo, que sólo permite observar de su busto hacia la cabeza, mientras el espacio a su espalda se muestra estrecho y enigmático, pues uno de los lados sugiere que la escena sucede en un cuarto con paredes de ladrillos, en tanto que del otro costado, el sitio se extiende rumbo a un paisaje montañoso azulado; de nueva cuenta la indeterminación entre lo próximo y lo lejano, entre lo que ingresa y lo que permanece afuera, entre lo cerrado y lo abierto.



Alfonso Michel, *La novia*, 1945, óleo sobre lienzo, 50.5x40 cm. Colección Blaisten.

De especial interés son las seis naturalezas muertas que Michel presentó en la Galería de Arte Mexicano, en particular *Eco del mar*, que se emplaza en una especie de balcón con suelo de duela de madera, con una perspectiva alzada, y que culmina en un barandal de herrería tras el cual se extiende la inmensidad de un mar azul “otra vez como fondo y bajo un cielo nublado, como elemento fundamental de una atmósfera entre *metafísica* y *surrealista* que, al abrirse al exterior, lo hace testigo de este gran enigma”.¹⁰²¹

¹⁰²¹ Antonio Espinoza, “Alfonso Michel: entre el arte y el mar”, *Alfonso Michel (1897-1957)*, p. 11.



Alfonso Michel, *El eco del mar*, 1945, óleo sobre lienzo, 68x66 cm. Colección Blaisten.

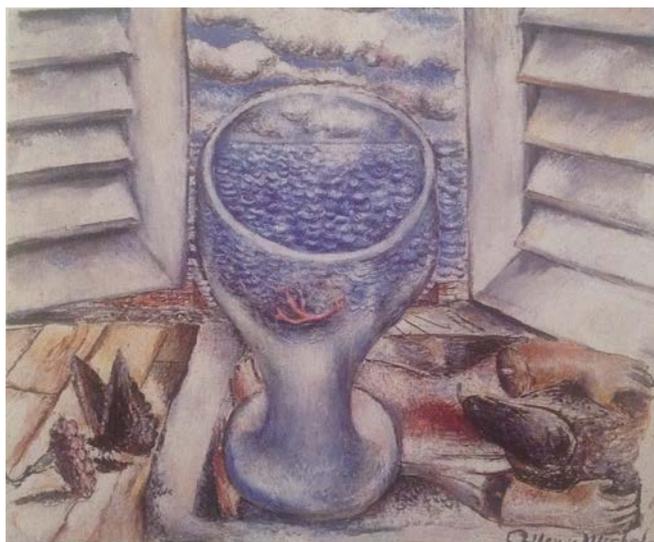
Es un espacio que contiene diversos elementos tan disímbolos que pueblan de extrañamiento a la escena; al centro aparece una mesa redonda cubierta con un mantel o carpeta verde con ribete de flecos dorados, con una serie de arrugas que le dan un dinamismo giratorio, a la par de que la tabla también se muestra en una perspectiva alzada que permite observar desde lo alto los diversos objetos colocados sobre este mueble; de nueva cuenta un libro abierto con ilustraciones de una obra de arte que contiene formas geométricas, pero que no queda clara su referencia (¿Kandinsky?), también un pétalo azul al filo de la mesa, además de la extraña presencia de un escarabajo verde muerto –con las patas para arriba– encima de una especie de carta de la que tampoco se puede acceder a su contenido. Debajo de todos estos enigmas, es posible advertir un tapete rojo con diversos motivos negros que, por la perspectiva manejada, casi se observa como si estuviera en posición vertical.

El elemento focal es un florero opaco de amplias proporciones, probablemente de cerámica, que se muestra roto y que “permite ver tanto lo que sobresale de él como lo que está dentro: una especie de grandes *nomeolvides* azules con hojas de otra planta”.¹⁰²² A un lado hay un buró con cajonera sobre el cual se asienta un prisma ladeado en el cual se observa el suelo de duela, una enorme vasija con agarradera y una ventana por la cual fantasiosamente se filtra una nube; podría considerarse que la imagen refracta parte del sitio, lo cual haría pensar en un espejo –aunque por su carácter ilusorio

¹⁰²² Jorge Alberto Manrique, “Alfonso Michel”, *Alfonso Michel (1897-1957)*, p. 7.

también puede remitir a la idea de un cuadro dentro de otro. Junto a esta pieza hay una estatua o maniquí de una mujer con la toga descubierta del torso, descabezada, con el brazo cercenado, las vísceras del abdomen expuestas y “con una cortada cosida a la altura del corazón (como el dios *mexica* Xipe-Totec)”.¹⁰²³

Al otro lado –donde debería haber una pared o una ventana que de cierre al cuarto- se encuentra un biombo decorado con una figura masculina, que es una tabla anatómica cuyo panel (mitad del cuerpo) visible muestra el sistema circulatorio en un brazo -como también hiciera de Chirico en *Los juegos del científico* (1917); tras esta mampara se oculta una mujer de espaldas que alza su brazo izquierdo sobre su cabellera negra, sin darnos mayor razón de su identidad. Sin duda “es un cuadro tan complejo que va más allá del tema de un florero”¹⁰²⁴ y en el que es posible advertir diversas relaciones con otros artistas, por ejemplo, en el modo de delinear y colorear las figuras se advierte un contacto con la pintura de Georges Rouault, mientras que la pastosidad y la acumulación de objetos “parece ser una lectura personal del Tamayo de los años 30”;¹⁰²⁵ en cuanto el tema del balcón parece remitir a composiciones de Matisse, en tanto que la perspectiva anticanónica está conectada con Braque como con de Chirico, del cual también nos trae a la mente el ambiente enigmático, así como su enrarecido tratamiento del adentro y el afuera, apropiado por el Surrealismo.



Alfonso Michel, *Copa en la ventana*, 1944, óleo sobre lienzo, 50x60 cm. Colección Patricio Reynaud.

¹⁰²³ Jorge Alberto Manrique, *Arte moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, p. 286.

¹⁰²⁴ Jorge Alberto Manrique, “Alfonso Michel”, *Alfonso Michel (1897-1957)*, p. 7.

¹⁰²⁵ *Ídem.*

Un año antes Michel pintó una obra similar, pero sin tanto abigarramiento: *Copa en la ventana*, en donde volvió al tema del recipiente central, a través del cual se trasluce el mar, que se percibe a partir de una ventana de madera abierta y tras ella un muelle; un fragmento de coral (como en *La carta*) nuevamente queda en la incógnita de en dónde se sitúa. El recipiente de vidrio está colocado sobre una lámina que muestra la imagen de una mujer recostada de espaldas con los brazos alzados, como si ella fuera aplastada por la copa y que presumiblemente es un estudio de una de los personajes del lienzo *Tres mujeres* (1945), aunque en realidad parece que Michel establece un extraordinario diálogo entre las pinturas, pues la chica de la *Copa en la ventana* tiene los antebrazos y las manos zafadas del cuerpo como si fueran los de un maniquí, al grado que dan la impresión de que incluso no pertenecen a la lámina, sino que son elementos escultóricos colocados encima de la imagen bidimensional, lo que nos lleva a la muchacha que se le asemeja en *Tres mujeres*, la cual también presenta unas enrarecidas extremidades superiores alzadas, pues éstas sólo están delineadas en su contorno como si desaparecieran a diferencia de la solidez corporal del resto de los personajes. Es decir, la misma mujer, en ambos trabajos, posee brazos y a la vez no.



Alfonso Michel, *Tres mujeres*, 1945, óleo sobre lienzo, 60x48 cm. Colección Blaisten.

El adiós es una de las obras más complejas de Alfonso Michel por la acumulación y amontonamiento de objetos que dan como resultado un extraño entramado simbólico que en esta ocasión no posee un claro punto central, aunque destaca una forma cilíndrica blanca, un tanto amorfa, que en su parte superior parece tener un agujero, sobre el que inexplicablemente reposa una hoja lobulada,

probablemente este elemento tubular sea un poste de amarre, debido a que nuevamente el mar ocupa el paisaje de fondo, lo que nos hace pensar que los objetos del plano más próximo se ubican en un muelle, lo que a su vez permite intuir que el título del cuadro no sólo responde a la palabra adiós que se encuentra entre los objetos, sino también a una despedida de lo que Michel dejaría atrás al partir hacia el océano, en donde se observa un pequeño velero, que “preconiza una despedida melancólica y poética”.¹⁰²⁶



Alfonso Michel, *El adiós*, 1944, óleo sobre lienzo, 51.5x62.5 cm. Colección Blaisten.

Tal vez de lo que daba cuenta Michel era del fin de un ciclo en Europa, cual otoño como el que simbolizan las hojas caídas que rodean a los otros componentes del cuadro, entre los que se hayan claras reminiscencias al Viejo Continente, por ejemplo, al mundo clásico a partir de los muros blancos y especialmente la arcada -como en la metafísica- que en su interior posee pilastras que enmarcan una parte del agua sobre la que cae una luz blanca; también están las referencias al ambiente parisino a través de los documentos o periódicos que contienen frases en francés como *Sur la mer* y *Vistes l'aler*, “que parecen encontrar su correspondencia con la poesía francesa de la década de los años cuarenta del siglo XX que aludía al hipnotismo que ejercía el mar”.¹⁰²⁷ El listón azul y el antifaz quizá remitan al carnaval de Venecia, mientras que el libro abierto parece ser nuevamente una referencia a Kandinsky o algún artista abstracto; el resto de los objetos son aún más difíciles de determinar por la indefinición del dibujo y la saturación de colores, que aumentan el hermetismo de la imagen.

¹⁰²⁶ Dafne Cruz Porchini, *Arte moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, p. 192.

¹⁰²⁷ *Ídem*.



Alfonso Michel, *Agonía*, 1949, óleo sobre lienzo, 56.5x65cm. Colección Blaisten.

En *Agonía* al centro y en primer plano, sobre un montículo circular cubierto con una tela violeta, se encuentra un caballo blanco que parece reiterar en el tema del circo por un par de carpas que lo acompañan al fondo, sin embargo, en este caso el equino se muestra en un rictus de dolor que sugiere el que yace en soledad en un desértico paraje, de hecho, esta obra tiene como referente, según Olivier Debroise, a “una dama excéntrica de la alta sociedad neoyorquina que administraba un refugio para caballos abandonados y que comisionó al artista para pintar un mural (que no se realizó) en Long Island” en 1945.¹⁰²⁸ Michel partió de esta historia para crear una atmósfera fantástica, en donde el caballo levanta su cabeza y tuerce con angustia su cuello en un gesto de impotencia que recuerda al *Guernica* (1937), mientras tres de sus patas se encuentran mutiladas, no completamente, pues aun se perciben unidas por una especie de resortes, como si se tratara de un maniquí, como en casos anteriores, por lo que la imagen nos confunde sobre la verdadera naturaleza de este animal.

A partir de *La carta* puede establecerse una primera etapa del trabajo de Michel que se desarrolló hasta 1949, justo con trabajos como *Agonía*. En los lienzos de este periodo, aunque hay “un acercamiento con la temática de la pintura mexicana”¹⁰²⁹ sobre todo por las imágenes de poblados,

¹⁰²⁸ Olivier Debroise, *Alfonso Michel, el desconocido*, p. 26.

¹⁰²⁹ Jorge Alberto Manrique, “Michel: poeta que pinta con sangre”, *Alfonso Michel. Emoción plástica*, p. 20.

ferias, así como el color bronceo de la piel de buena parte de las mujeres que pintó, no obstante, en sus composiciones abigarradas y su tipo de pincelada pastosa, “siempre se impone sobre la temática el aspecto reflexivo y evocador, el tono ‘poético’”,¹⁰³⁰ que lo hace tan cercano a los artistas asiduos a los Contemporáneos y su deseo de establecer otro tipo de pintura mexicana, cercana a las vanguardias europeas de posguerra, como el caso de la metafísica italiana.

Desnudos monumentales

Las horas se adelgazan; de una salen diez.

Es el Trópico, prodigioso y funesto.

Nadie sabe qué hora es.¹⁰³¹

Hacia 1949, Alfonso Michel decidió regresar a Europa en donde permaneció dos años en los cuales convivió con Tamayo, además de que tuvo una exposición en la Galería *Art Pictorial* de Montparnasse; al volver a México su estilo manifestaba un cambio, pues si bien sus composiciones seguían estructurándose a partir de un eje central, ahora los objetos se mostraban más sólidos, en un estilo derivado del cubismo, pero ahora más geometrizado, que aún combina la estructura de la estatuaria prehispánica; son obras en que predomina la figura femenina y una paleta de colores con tendencia a los ocre, sepia y grises, en que se reduce el enigma de los objetos, pero aún imperan los escenarios misteriosos.

Tal es el caso de *Desnudo*, en que en primer plano surge una mujer que cubre parte de su cuerpo con una tela como en las esculturas grecorromanas o en las bañistas de la pintura europea, con la excepción de que sus rasgos parecen remitir a las figuras precolombinas, semejante a las piezas sedentes de Colima, particularmente por sus brazos que simulan carecer de estructura ósea; justo a través del espacio entre sus extremidades y el cuerpo, además de un extraño hueco en su antebrazo, se enmarcan fragmentos del mar que se encuentra detrás de ella, simulando su proximidad –como ya hiciese con los vasos y floreros. La mujer se encuentra apoyada sobre un taburete y al fondo una enigmática ventana abierta, que al mismo tiempo parecen ser dos muros de ladrillos, mientras que a

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰³¹ Carlos Pellicer, “Estudios”, *Yo que de Tabasco voy*, (México: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2005), p. 38.

la mitad del espacio acuático un extraño pilote de madera es acompañado en lo más lejano por una especie de balsa, que al mismo tiempo asemeja a una construcción flotando.



Alfonso Michel, *Desnudo*, 1950, óleo sobre lienzo, 85x65 cm. Colección Blaisten.

Michel mantuvo estos escenarios enrarecidos en que sólo se avistan solitarias formas geométricas que aluden a edificios como abandonados, tal es el caso de *La furia de los dioses* (1954), *La barricada* (1956) –ambas como una lectura de la obra de finales de los años 20 de Orozco- y *La red* (1953) en aparece una mujer rescatada o aprisionada por un pescador, mientras al fondo en las esquinas del mar, Michel colocó dos estructuras, ahora trapezoidales, que por la oscuridad de la escena no queda claro si flotan o se encuentran en tierra, pero enmarcan un lejano y enrarecido paisaje como en las pinturas de la metafísica.

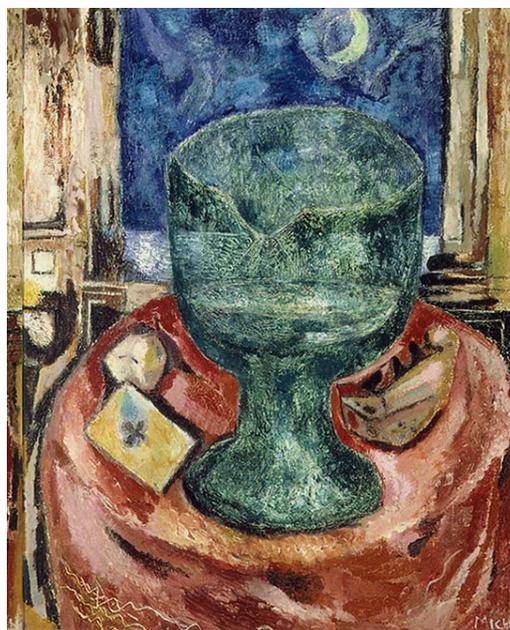


Alfonso Michel, *La red*, 1953, óleo sobre lino, 69x132 cm. Colección Blaisten.

Otra mujer yace solitaria, abandonada en la arena, incapaz de moverse, en un trabajo en que Michel volvió al tema de las esculturas mutiladas que parecen tener vida en *La mujer de lata*, cuadro en que a mitad de una playa se sitúa el torso de una “estatua inconclusa” (nombre con que fue exhibido por primera vez) plausiblemente una sirena, ya que a su lado se sitúa una cola de pez de la misma textura grisácea. Su brazo izquierdo está cercenado con un agujero en medio, como en sus otros trabajos, en que parece ser una figura para embonar, mientras su extremidad derecha está levantada, apoyada sobre su frente, cual si expresara una pena, angustia y melancolía. El carácter mitológico-fantástico de la sirena se exagera con la pincelada y dibujo con que pintó el resto del lienzo, en especial el mar trazado con líneas curvas que lo tornan irreal, así como las nubes que de hecho parecen emanaciones de chimeneas de una fábrica.



Alfonso Michel, *La mujer de lata (estatua inconclusa)*, 1953, óleo sobre lienzo, 68x58 cm. Colección Blaisten.



Alfonso Michel, *As de trébol*, 1953, óleo sobre lienzo, 61x51 cm. Colección Blaisten.

Justo en 1953, Michel presentó estas obras en una segunda exposición individual en la Galería de Arte Mexicano, en que llamó la atención una nueva naturaleza muerta que parece ser una reiteración de *La carta* (1936) y de todas aquellas imágenes de este artista en que en un recipiente es posible ver un fragmento del mar como si éste estuviera eminentemente dentro del objeto de cristal; el caso es *As de trébol*, en que a través de una copa verde traslúcida se mira un mar apacible y parte de una noche en cuya zona alta se observa una luna en cuarto menguante. Al contenedor cristalino, dispuesto en una mesa circular cubierta con una tela roja, lo acompaña una tarjeta de la baraja de naipes francesa, que da el nombre al cuadro -cuyo símbolo se asocia a la suerte, mientras que en la cartomancia remite

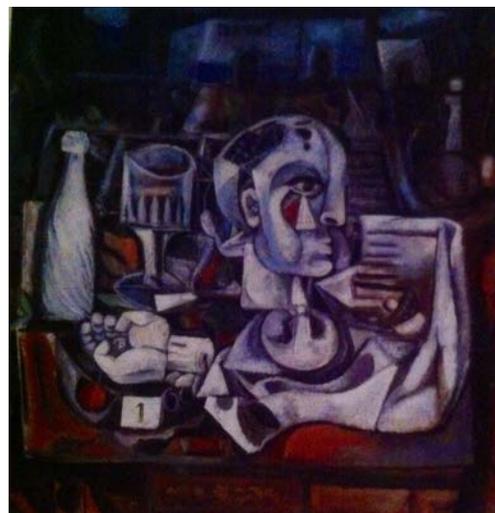
a la guerra- además de lo que parece ser de nueva cuenta un insecto con las patas hacia arriba y una especie de piedra, mas la pastosidad y la falta de claridad en el dibujo en estos objetos impide una percepción nítida.

En el resto de sus cuadros antes de fallecer en 1957, Michel elaboró otras naturalezas muertas sin gran misterio, en que semejante a Tamayo o Morandi, parece preocuparse en ese momento más por valores plásticos o cuestiones formales, en algunas la textura de la pintura, en otras el juego geométrico en objetos cristalinos, en lo cuales aún suelen aparecer fragmentos de esculturas, en especial dos en que el enigma se presenta por última ocasión:

Cáliz, precisamente muestra este objeto de vidrio, pero ahora desplazado del centro de la composición, en un espacio naranja, acompañado de un ramo de hojas, un dado amorfo (como hiciera Tamayo) y una mano cercenada, como de una figura para ensamblar; frente a ellos está colocado lo que vendría a ser un espejo con marco dorado, mas la imagen reflejada es inquietante, pues de los objetos dispuestos en la mesa únicamente se refracta el resto corporal que ahora se percibe negro y además se alcanza a ver la totalidad de la habitación que, por estar dispuesta a través de una perspectiva profunda, parece ser inmensa y culminar en una puerta de la que entra una fuente de luz, además de otra misteriosa irradiación que proviene de un costado; lo enrarecido del espacio hace pensar en los interiores metafísicos creados en Ferrara por de Chirico y Carrà.



Alfonso Michel, *Cáliz*, 1955, óleo sobre lienzo, 55x67 cm. Colección Carolina Amor.



Alfonso Michel, *Naturaleza muerta no. 1*, 1956, óleo sobre lienzo, 122x122 cm. Colección Teresa Campero.

La otra pintura es *Naturaleza muerta no. 1*, en que están colocados con cierto desorden una serie de elementos grisáceos sobre un escritorio que extrañamente se encuentra en un exterior, como si fuera parte de un mercado ambulante de antigüedades, aunque la escena es nocturna. Cual, si fueran objetos marmóreos o todos pintados del mismo tono, aparecen una cabeza de perfil, una mano con un dado, una tela que por el color parece pesada, así como una botella y un vaso. Detrás hay una escalera que culmina en una construcción azul con el rótulo *La fe*. Ninguno de los objetos permite intuir un tema o localización de la escena, una vez más el enigma golpea al espectador. El recurrente uso del montaje por parte de Michel hace que sus naturalezas muertas vayan de lo simple hacia lo complejo, creando uno de los corpus de obras más extraños y fantásticos de la pintura mexicana.

A pesar de la falta de continuidad en su trabajo, así como el aparente desfase de su generación, el trabajo de Alfonso Michel comprueba una vez más, que el impacto y la resignificación de la obra de Giorgio de Chirico y del resto de los artistas vinculados de algún modo con la metafísica italiana, no fue una situación ocasional ni aislada en México, sino que ejerció su impacto en un colectivo de artistas quizá no tan cohesionado, como lo fueron los Contemporáneos, pero que a través de su quehacer artístico, es innegable su lectura (personal) del trabajo artístico de varios creadores europeos, en especial del Surrealismo, aunque de Chirico no se considerara parte del movimiento francés como tampoco las artistas mexicanas que llegaron a ser designadas como surrealistas, tema en el que ahora ahondaremos.

MUJERES MÁS ALLÁ DEL SURREALISMO

En el arte mexicano moderno se presentan dos casos de mujeres artistas que fueron relacionadas con el Surrealismo hacia el final de los años 30, Frida Kahlo y María Izquierdo. Fue justo por la presencia de un par de literatos franceses partícipes de este movimiento, Antonin Artaud¹⁰³² y André Breton que arribaron a México en 1936 y 1938, respectivamente, que los surrealistas fijaron su atención en el arte latinoamericano como una manifestación "natural" del Surrealismo, al considerar este lado del planeta como ajeno al racionalismo instrumental que había llevado a Europa a la guerra y al alza de

¹⁰³² Para esta fecha Artaud había roto con el ala del movimiento encabezada por Breton, aunque tiempo después reanudarían sus relaciones.

gobiernos dictatoriales;¹⁰³³ por ende, aunque para Breton los creadores mexicanos no estaban al tanto de los mecanismos y las actividades surrealistas, su gran inventiva y originalidad los aproximaba a las tendencias postuladas por el movimiento francés.¹⁰³⁴

Sin embargo, como hemos visto, los artistas latinoamericanos como Lazo, Berni o Michel, estuvieron expuestos y experimentaron con el Surrealismo en París, mientras la prensa nacional, por cuestiones lingüísticas, lo denominaba, casi a la par de la aparición de esta tendencia artística, como Superrealismo o Suprarrealismo. Por ello, es innegable que algunos artistas mexicanos dieron continuidad y un tono local a las experimentaciones surrealistas en esta región del orbe, al sumar al tema del sueño y a los escenarios enigmáticos -de clara influencia dechiriquiana- las extrañas y hasta entonces consideradas monstruosas formas de la escultura prehispánica, así como las ingenuas, coloridas y fantásticas construcciones populares como las de los exvotos o los Judas de la cartonería.

No obstante, desde la llegada de Breton y Artaud hasta los notables textos de Rodríguez Prampolini y Schneider,¹⁰³⁵ el resto de la historiografía del arte nacional, consideró que la pintura fantástica en México tenía sus raíces en las tradiciones locales y por ende ajenas al movimiento francés. De hecho, tanto Frida Kahlo como María Izquierdo, a pesar de recibir el apoyo de sus “descubridores vanguardistas” para exponer sus obras en París, declararon el ser ajenas al movimiento encabezado por Breton, aunque con la reflexión que nos permite el paso del tiempo, podemos dar cuenta, como propondremos en la siguiente líneas, que ambas artistas se apropiaron de estrategias compositivas y conceptuales de la vanguardia surrealista antes de la llegada de los literatos franceses, en especial, del tipo de figuración enigmática, que tiene como origen a la pintura de Giorgio de Chirico, más allá de que al final, ambas artistas le hayan impreso a su obra un carácter mexicano.¹⁰³⁶

¹⁰³³ Michel Greet, *Transatlantic encounters*, p. 219.

¹⁰³⁴ Adriana Zavala, “El sueño de ser pintora”, *Un nuevo arte. El aporte de María Izquierdo*, (México: UNAM, 2008), p. 15.

¹⁰³⁵ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México* (1969) y Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo 1925-1950* (1978).

¹⁰³⁶ Adriana Zavala, “El sueño de ser pintora”, *Un nuevo arte. El aporte de María Izquierdo*, p. 17.

La condición *sui generis* de Izquierdo y Kahlo como mujeres, que llegaron al arte por caminos tortuosos,¹⁰³⁷ casi de forma autodidacta, en un país excéntrico a las grandes revoluciones artísticas de las vanguardias, les permitió crear personalísimas ficciones plásticas en donde interpelaban sus recuerdos traumáticos de forma fantástica, lo que para Breton y Artaud confirmaba su noción de primitivismo, asociado a esquemas mentales con reductos mágicos y fuerzas anímicas que imperan en los objetos provenientes de culturas consideradas tribales.¹⁰³⁸ No obstante, tanto Izquierdo como Kahlo de forma más literal, trabajaron a partir de sus memorias, de su cotidianidad y de su particular noción de mexicanidad, transformando así poéticamente su propia realidad y no a partir de fuentes oníricas o de la magia de una cultura primitiva, lo cual en este trabajo, sin duda, nos recuerda a las diferencias establecidas por de Chirico y Savinio, entre el uso de la memoria órfica, es decir, la remembranza poética por parte de la Pintura Metafísica y la apelación al sueño por el Surrealismo. El caso de Izquierdo es el que mejor se puede seguir y documentar en su cercanía con la Pintura Metafísica.

Justo con la idea de encontrar un reducto de magia perteneciente a una civilización primitiva y al mismo tiempo escapar del fallido racionalismo y de la decadencia en que caía la cultura europea, Antonin Artaud llegó primero a México, en febrero de 1936, con una beca para estudiar a los tarahumaras como un nuevo Gauguin viajando a su Tahití en apariencia aún no contaminado por la civilización occidental. Entre las primeras manifestaciones de Artaud al entrar en contacto con los intelectuales y los artistas del medio nacional, fue el negar la existencia de un verdadero arte mexicano moderno, por considerar que tenía una fuerte dependencia de las modas estilísticas europeas, con la única excepción de María Izquierdo a quien encontró “sincera, espontánea, primitiva e inquietante.”¹⁰³⁹

Principalmente el trazo “tosco” y las texturas de acabado pastoso de María Izquierdo, se juzgaron como ajenas a cualquier principio estético idealista, provocando que su intuición estética fuera fácil de clasificar como primitiva, encasillando su obra, como también le sucediese en un inicio a Tamayo, cual producto de una cultura ancestral ajena a los principios occidentales. No obstante, como llegó a

¹⁰³⁷ Frida Kahlo asumió el quehacer pictórico a partir de una larga convalecencia, mientras que María Izquierdo recurrió a la pintura como escape a una familia que se le impuso a corta edad.

¹⁰³⁸ Adriana Zavala, “El sueño de ser pintora”, *Un nuevo arte. El aporte de María Izquierdo*, p. 17.

¹⁰³⁹ Luis-Martín Lozano, *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, (México: Landucci, Océano, 2002), pp. 30-31 y Michel Greet, *Transatlantic encounters*, p. 219.

sugerir Olivier Debroise, la obra de María Izquierdo en realidad, responde a un sofisticado expresionismo que apunta con total libertad creativa,¹⁰⁴⁰ a la apropiación de diversas fuentes de la vanguardia europea, que al estudiarla se suelen obviar, como si al mencionarlas se le restara mexicanidad a su obra.

Los orígenes de una misteriosa pintura

La obra de María Izquierdo se presenta como una compleja reiteración plástica de objetos, pasiones y asuntos sencillos, trabajados con uso magistral del color y con una alta sensibilidad poética, que con el paso del tiempo se volvieron en oscuras atmósferas, así como en perturbadoras y enigmáticas alegorías dentro de sus cuadros, procurando como ella misma señaló, el huir de la anécdota, en pos de construir con su pintura una ventana abierta a la imaginación,¹⁰⁴¹ pero que, al mismo tiempo, se revelaban como escenas marcadas por los recuerdos de la infancia y de la cultura popular con la que creció.

María Cenobia Izquierdo nació en San Juan de los Lagos, Jalisco, el 30 de octubre de 1902; tierra agropecuaria y de la cual también era originario Mariano Azuela, lugar que además se distingue por su ferviente catolicismo y por sus festejos paganos,¹⁰⁴² cual las ferias pueblerinas de las que extrajo Izquierdo buena parte del material poético que inundó sus pinturas,¹⁰⁴³ aunque en sus trabajos no narrara explícitamente sus vivencias, sino que las documentó cual metáforas de su estado anímico.¹⁰⁴⁴ Se distinguen particularmente sus escenas de circo, como revelaciones de un mundo fantástico, lleno de personajes capaces de las hazañas más increíbles como los equilibristas, trapeceistas y caballistas, cosmos al cual María Izquierdo accedió en su niñez y del que rememoró dos episodios que hasta en su relato, parecen estar envueltos de características sobrenaturales: por un lado el que saliera ilesa al ser atropellada por una manada de caballos salvajes y la otra, el casi haber sido entre adoptada y secuestrada por un grupo de cirqueros ambulantes.¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴⁰ Olivier Debroise, “María Izquierdo”, *María Izquierdo*, (México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1988), p. 50.

¹⁰⁴¹ María Izquierdo citada en *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, p. 5.

¹⁰⁴² Olivier Debroise, “María Izquierdo”, *María Izquierdo*, p. 27 y Fernando Gamboa, “María Izquierdo Recuerdos”, *María Izquierdo*, p. 9.

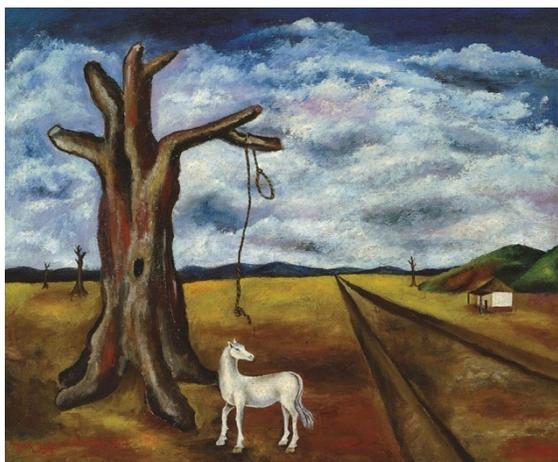
¹⁰⁴³ Lourdes Andrade, “María Izquierdo: Entre la magia y la conciencia artística”, *María Izquierdo*, p. 114.

¹⁰⁴⁴ Luis-Martín Lozano, *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, p. 12.

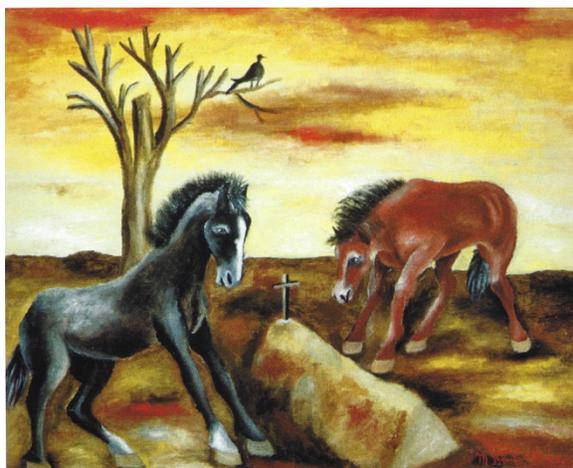
¹⁰⁴⁵ Sylvia Navarrete, “María Izquierdo”, *María Izquierdo*, p. 60.

Esta relación con el mundo de las ferias provocó que la presencia del equino se volviera central en el quehacer artístico de Izquierdo, desde su aparición en sus escenas circenses que presentó en 1931, pasando por sus enigmáticas acuarelas en el tiempo de estancia de Artaud, así como en sus paisajes desolados de los 40, sin olvidar su acomodo en los altares que pintó en sus últimos años.

Si bien el origen de este animal en su pintura está en el recuerdo que le dejó la impresión infantil de casi ser aplastada por un caballo, las actitudes antropomorfas y la presencia de los corceles en ambientes ruinosos, sin duda aluden al universo metafísico y de corte clásico de los *Cavalli antichi* que Giorgio de Chirico pintó a partir de 1925 y que un par de ellos, como se ha señalado, aparecieron reproducidos en el tercer número de la revista mexicana *Contemporáneos*, con lo que se reafirma lo postulado al inicio: el trabajo de Izquierdo es una obra que sintetiza sus experiencias rurales, incluso el impacto de la pintura popular del siglo XIX, con un talentoso acercamiento a los movimientos europeos, en particular una refinada, personalísima y constante lectura del trabajo metafísico del maestro italiano, pese a ser un referente común para el grupo de artistas que hemos tratado en este capítulo.¹⁰⁴⁶ Tal es el caso de *Zapata* cuyo entierro presenta la aflicción de sus caballos azabache y marrón, mientras que en casos como *La sogá*, pareciera que el siniestro lazo y los árboles podados sugieren al caballo aproximarse a un suicidio.



María Izquierdo, *La sogá*, 1947, óleo sobre lienzo, óleo sobre lienzo, 43x51 cm. Colección Blaisten.



María Izquierdo, *Zapata*, 1945, óleos sobre lienzo, 41x51 cm. Colección Blaisten.

¹⁰⁴⁶ Luis-Martín Lozano, *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, pp. 23-26.

Los primeros años de María Izquierdo fueron azarosos y marcados por el machismo predominante en México, ya que, tras crecer en un ambiente provinciano, además de emigrar a Aguascalientes, hubo de casarse en Torreón con tan sólo 14 años con un hombre mayor que era Coronel del Ejército, Cándido Posadas, con quien tuvo tres hijos, el primero de los cuales, nacido en Guadalajara, aunque posteriormente se desplazaron en 1923 a la Ciudad de México donde Posadas obtuvo un empleo como periodista en *El Universal*.¹⁰⁴⁷ La capital del país despertó en ella inquietudes que la llevaron a imaginar una vida más allá del de una ama de casa, decidiendo ingresar en enero de 1928 a la Academia de San Carlos, en donde pasó a ser discípula de German Gedovius, quien por su condición de madre, le permitía trabajar en casa, no obstante, María sólo duro un año en buena medida por el ambiente conservador que encontró en este recinto.¹⁰⁴⁸

Como bien sugiere Adriana Zavala, la condición extraordinaria de los estudios de Izquierdo, tal vez la hubiera llevado a decantarse por las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL), pobladas por mujeres, niños y obreros, aunque su elección por San Carlos da cuenta de su ambición por convertirse en una artista profesional; no obstante, sus primeras obras centradas en retratos de su entorno familiar, por el carácter *naïve* de sus composiciones, se muestran cercanas a las obras de los estudiantes de las EPAL y al método de dibujo de Best Maugard, aunque parece que más que por elección, el estilo de sus trabajos responden a los recursos, la emotividad y a la intuición artística que por entonces poseía Izquierdo y que con el paso del tiempo fue refinando.¹⁰⁴⁹

Este tipo quehacer artístico habría de ser admirado por Diego Rivera cuando fue nombrado director de la que pasó entonces a ser llamada Escuela Central de Artes Plásticas. La ruptura de Izquierdo frente al manejo tradicional de los volúmenes y de la perspectiva, así como su potencia cromática, llamó la atención del muralista en una exposición de los alumnos, ante la cual no encontró mayor mérito artístico, con la excepción de Izquierdo que le pareció que era “lo único” que valía la pena. Esta situación trajo la indignación del resto de los aprendices, quienes decidieron descargar su coraje contra María Izquierdo, quien optó por dejar los estudios, al mismo tiempo que se separó de su marido, no sin antes recibir el apoyo de Rivera, quien elogió su talento en artículos para *El Universal*

¹⁰⁴⁷ Fernando Gamboa, “María Izquierdo Recuerdos”, p. 9, Luis-Martín Lozano, *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, p. 17 y Olivier Debroise, “María Izquierdo”, p. 27.

¹⁰⁴⁸ Sylvia Navarrete, “María Izquierdo”, p. 61, Sari Bermúdez en *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, p. 7 y Luis-Martín Lozano, *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, p. 18.

¹⁰⁴⁹ Adriana Zavala, “El sueño de ser pintora”, *Un nuevo arte. El aporte de María Izquierdo*, pp. 21-22.

y para la revista *Mexican life*, además de escribir para el prefacio del catálogo de la primera exposición de Izquierdo en noviembre de 1929, en la ya antes mencionada Galería de Arte Moderno, localizada en el entonces conocido Teatro Nacional, en la que Diego Rivera destacó la libertad y originalidad de sus recursos pictóricos.¹⁰⁵⁰

No hay en el trabajo de María, ni el halago fácil de la improvisación graciosa, ni el pintoresco de buen gusto; tampoco la desviación literaria capaz de atraer simpatías extrañas a la plástica.¹⁰⁵¹

A pesar del poco tiempo que duraron sus estudios, Izquierdo conoció en las aulas a Rufino Tamayo quien por entonces impartía clases tras su regreso de sus primeras experiencias en Nueva York frente al arte de vanguardia. Entre ellos habría de forjarse una relación afectiva y al mismo tiempo de camaradería artística, al grado que surgieron profundas semejanzas creativas y compositivas en sus lienzos, principalmente de interiores, a inicios de los años 30, pese a que cada quien potenció su propia voz a través de estas obras.¹⁰⁵²

Si bien hubo un proceso de retroalimentación es posible advertir que además de que Tamayo la introdujo en el uso de la acuarela, también Izquierdo comenzó a procurar mayor atención a la tridimensionalidad de sus creaciones, a la par de disponer cierto grado de ironía y hermetismo en sus objetos y personajes representados, como también hacía Tamayo, así como la presentación de una materia pictórica más espesa y en el caso de ambos pintores, su paleta pasó de colores vivos hacia una gama de grises y ocre, aunado a que comenzaron a invadir sus pinturas con el mismo tipo de objetos cargados de misterio como esculturas que aparentaban vida, columnas rotas o fragmentos de árboles que marcaban la profundidad del cuadro, enigmáticos paisajes semi industrializados, desérticos poblados en ruinas o claustrofóbicos cuartos, a los que se suman objetos modernos engrandecidos de forma inverosímil o telones que parecían abrir el lugar como un proscenio escénico,

¹⁰⁵⁰ Olivier Debrouse, “María Izquierdo”, p. 28, Luis-Martín Lozano, *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, p. 18 y Adriana Zavala, “El sueño de ser pintora”, p. 29.

¹⁰⁵¹ Diego Rivera, Presentación de la exposición de María Izquierdo en la Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional, 1929.

¹⁰⁵² Olivier Debrouse, “María Izquierdo”, *María Izquierdo*, p. 32.

aunado a la presentación de elementos propios de la bohemia nocturna, en que departían con sus amistades, como lo fueron piezas alusivas a juegos de azar o la presencia de tabaco liado.¹⁰⁵³

Si nos remontamos al texto cedido a Tamayo, es posible recordar que en este periodo su obra se vio marcada por arreglos de objetos heterogéneos, sin intenciones narrativas, en espacios de una marcada teatralidad que respondían a su lectura y absorción del realismo enigmático que encontró en de Chirico. Misma situación podemos dar cuenta en los cuadros de Izquierdo vinculados también a la metafísica italiana cual es el caso de *La raqueta* (1938), en el que se muestra un cuarto de muros ruinosos, que expresa cierto abandono, con una ventana elevada y pequeña que sugiere un espacio imperceptible, mientras en un plano más próximo aparece un extraño arreglo de elementos, asociados a entretenimientos modernos y que parecen animados, como es el caso de los dedos de un guante que simula doblarse para sostener un cigarro, como si aún “conservan el volumen de las manos que los habitaron”.¹⁰⁵⁴



María Izquierdo, *La raqueta*, 1938, óleo sobre lienzo, 70x50 cm. Colección Blaisten.

Se muestra además, la presencia inquietante de un piano vertical en un aparente espacio de clase media, que refuerza la idea de una puesta en escena teatral, en que desconcierta tanto el silencio y la

¹⁰⁵³ Sylvia Navarrete, “María Izquierdo”, *María Izquierdo*, p. 80 y Olivier Debroise, “María Izquierdo”, *María Izquierdo*, pp. 37-38.

¹⁰⁵⁴ Teresa del Conde, “Melancólica nostalgia”, *María Izquierdo*, (Chicago: Mexican Fine Arts Center Museum, 1996), p. 11 y Adriana Zavala, “El sueño de ser pintora”, pp. 17-18.

precariedad del sitio, como la extraordinaria reunión de una máscara de carnaval, con un cepillo, cigarros, una corneta y la raqueta que da nombre al lienzo. De hecho, cuando en 1948 María Izquierdo la expuso, decidió acentuar el sentido onírico y maravilloso de su cuadro al presentarlo con el título *Sueño de una doncella*, además de acrecentar su incongruencia entre los elementos representativos del divertimento de la aludida joven burguesa, en contraste con las rústicas paredes y el espacio claustrofóbico.¹⁰⁵⁵

El acercamiento a de Chirico puede rastrearse en Izquierdo justo cuando en 1930, gracias a la gestión de Frances Flynn Paine, celebró su primera exposición individual en Nueva York, en donde exhibió catorce óleos en el *Arts Center Gallery*, además de que durante el mismo tiempo la *American Federation of Arts* presentó en el Metropolitan Museum of Art, una exposición de arte popular y pintura mexicana moderna, seleccionada por Rene d'Harnoncourt, que le permitió a la pintora encontrarse con Tamayo. Así Izquierdo fue guiada por el maestro oaxaqueño a través de la experiencia con el arte de vanguardia, conociendo la obra de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Braque, Picasso y seguramente en la galería *Demotte*, la exposición de Giorgio de Chirico, aquel “joven” pintor que había impresionado a Tamayo.¹⁰⁵⁶

La convivencia con Rufino Tamayo también redundó en el acercamiento de María Izquierdo al colectivo de artistas e intelectuales que encabezaban la revista *Contemporáneos*, lo que también la puso en mayor contacto con el arte de vanguardia que este medio difundía, así como con los pintores nacionales que optaron por una figuración de corte poético, además de que dicho vínculo dio pie a que las siguientes exposiciones de María Izquierdo fueran reseñadas por las plumas de este grupo, cual Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta que la asociaron al surrealismo¹⁰⁵⁷ y José Gorostiza,¹⁰⁵⁸ quien describió su trabajo en términos de un realismo misterioso y perturbador:

¹⁰⁵⁵ Adriana Zavala, “El sueño de ser pintora”, p. 68.

¹⁰⁵⁶ Olivier Debroyse, “María Izquierdo”, p. 28, Luis-Martín Lozano, *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, p. 22 y Sylvia Navarrete, “María Izquierdo”, p. 61.

¹⁰⁵⁷ Jorge Cuesta, catálogo de la exposición *17 acuarelas de María Izquierdo*, febrero de 1933.

¹⁰⁵⁸ Luis-Martín Lozano, *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, p. 26 y Olivier Debroyse, “María Izquierdo”, *María Izquierdo*, p. 34.

la investigación de María Izquierdo [...] se dirige ahora hacia los rincones oscuros del alma. Las acuarelas de María Izquierdo parecen responder a preguntas que ella misma no conoce, a inquietudes, sobresaltos, movimientos psíquicos tan inciertos, que no llegan siquiera a condensarse en preguntas.¹⁰⁵⁹

Como sugiere Luis-Martin Lozano, después del viaje a Nueva York, la obra de María Izquierdo comenzó a plantear contenidos más complejos. Tras presentar sus acuarelas de escenas circenses en 1931, la obra de Izquierdo comenzó a apropiarse de las estrategias compositivas de Giorgio de Chirico -a través del filtro de Tamayo- relacionadas con ciertas tendencias hacia lo fantástico y lo irreal propugnadas por el Surrealismo. Ello dio como resultado una serie de acuarelas y gouaches que inician en 1932, pobladas por figuras femeninas desnudas, dolientes, introspectivas, postradas de rodillas o atadas con grilletes, insertas en paisajes nocturnos envueltos en ambientes enrarecidos y atemporales, rodeados por extraños elementos, algunos de ellos fáciles de asociar a de Chirico, como bustos y torsos de esculturas, maniqués, arcos, caballos con actitudes antropomorfas, columnas y arcadas, que en conjunto dieron como resultado, extraños y herméticos cuadros¹⁰⁶⁰ como los de Tamayo del mismo periodo, sin olvidar su vínculo con los de la metafísica italiana.

Para Luis-Martín Lozano, la angustia y el pesar que expresan cuadros tales como *Mujer y columna* (1932), *Mujer de espaldas con tres columnas y un arco* (1932), *Dos mujeres, dos caballos y columnas* (1932), así como *Tristeza* (1934), fueron la manera en “pudo exorcizar los dolorosos recuerdos del amor perdido”,¹⁰⁶¹ luego de concluir su relación con Tamayo. En especial destaca *Mujer con espejo* que, si bien dialoga con *La Venus del espejo* del Velázquez, más que resaltar la belleza de la dama, ésta se compara con el maniquí, como un deseo cosificado, lo que deja claro que si bien remite a la iconografía de Giorgio de Chirico, en realidad, retoma la reinterpretación y reducción surrealista del modelo de madera, como un ente alienado.¹⁰⁶²

¹⁰⁵⁹ José Gorostiza, “La pintura de María Izquierdo”, texto de presentación en el catálogo de la exposición *Acuarelas y óleos de María Izquierdo* en el Salón rojo del Pasaje Borda, del 24 de noviembre al 2 de diciembre de 1933.

¹⁰⁶⁰ Olivier Debrouse, “María Izquierdo”, p. 41 y Luis-Martín Lozano, *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, pp. 26-27.

¹⁰⁶¹ Luis-Martín Lozano, *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, p. 28.

¹⁰⁶² Adriana Zavala, “El sueño de ser pintora”, p. 26.



María Izquierdo, *Prisioneras*, 1936, gouache sobre papel, 21x27 cm. Colección particular.



María Izquierdo, *Mujer ante el espejo*, 1934, gouache, 20.6x27.3 cm. Colección particular.



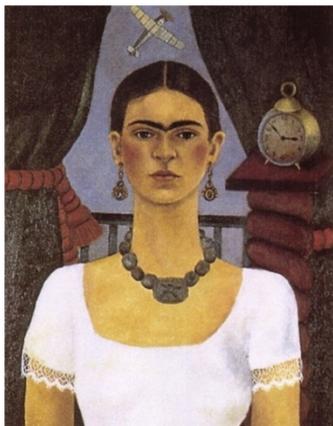
María Izquierdo, *Mujer de espaldas, tres columnas y un arco*, 1932, acuarela. Paradero desconocido.



María Izquierdo, *Arquitectura*, 1933, acuarela. Paradero desconocido.

También destacan por entonces sus extrañas y silenciosas naturalezas muertas, como *El teléfono* y *La raqueta* que parecen ser un relato críptico de la vida urbana, tiempo en el cual también Frida Kahlo inició una serie de composiciones rodeadas de extraños objetos, de hermético significado, como en su *Autorretrato el tiempo vuela* (1929) quizá influida por la admiración que Diego Rivera por entonces expresaba por María Izquierdo; para Luis-Martín Lozano además, el viaje de Kahlo a los Estados Unidos entre 1930 a 1934, la expuso a la figuración de carácter misterioso tanto del realismo fantástico alemán e incluso de la metafísica de Giorgio de Chirico, como lo sugiere *Aparador en una calle de Detroit*, por la inquietante presencia de un equino blanco de utilería y la apenas perceptible

zona que remite a la geografía mexicana en un mapa estadounidense, que ha sido considerada como expresión plástica de la añoranza que sufría Frida Kahlo por su tierra y su gente en el extranjero.¹⁰⁶³



Frida Kahlo, *Autorretrato El tiempo vuela*, óleo sobre fibra dura, 77.5x61 cm. Colección de Antony Bryan.



Frida Kahlo, *Aparador en una calle de Detroit*, 1931, óleo sobre lienzo, 30.3x38.2 cm. Colección particular.

En el caso de los lienzos de Izquierdo que en apariencia tienen pocas conexiones con la temática mexicana extendida por el muralismo, más allá de la referencia a los circos o que los arcos en sus paisajes remitan a los que se encuentran en las entradas de las rancherías, en realidad, la arquitectura en ruinas en su obra, se centra en las dudas o la posición pesimista frente a la modernización y la añoranza por el mundo rural, por lo que como en el caso del resto de los artistas ligados a los Contemporáneos, María Izquierdo no omite su personalidad mexicana, pero más allá de una visión folclórica o de entusiasmo posrevolucionario, en cierto modo cuestiona sus logros, al ponerse además en contacto con la cultura plástica europea en boga, pues más allá de la separación con Tamayo, Izquierdo continuó asimilando y reconfigurando las lecciones de Picasso y de Chirico, principalmente.¹⁰⁶⁴

Claro ejemplo de ello es su *Autorretrato* de 1933 en donde un caballo blanco salta alegremente una barda, que contrasta con la figura en primer plano de María Izquierdo, cuya expresión transita entre la tristeza y la indiferencia, considerado por Debroise como expresión latente de la aflicción que vivía la pintora con la ruptura,¹⁰⁶⁵ aunque curiosamente guarda estrecha relación con el *Hombre y el caballo*

¹⁰⁶³ Luis-Martín Lozano, “Frida Kahlo. Una relectura para conocer el universo estético de la pintora”, *Frida Kahlo*, (México: Océano, Landucci, 2007), p. 71.

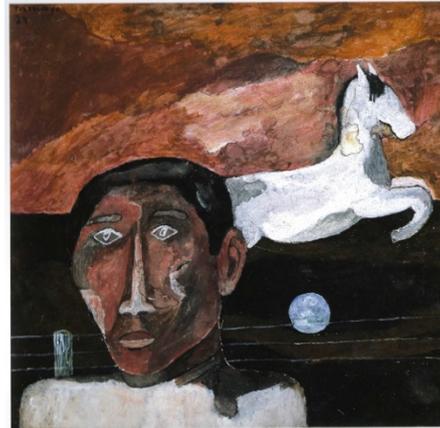
¹⁰⁶⁴ Sylvia Navarrete, “María Izquierdo”, p. 71.

¹⁰⁶⁵ Olivier Debroise, “María Izquierdo”, p. 42.

de un año después de Tamayo, lo que únicamente confirma que cada uno continuó su estudio particular de los paisajes y equinos misteriosos de Giorgio de Chirico, pero pintados con personajes que aluden a la fisonomía local y a la pintura pastosa y de oscuro cromatismo que ambos experimentaron.



María Izquierdo, *Autorretrato*, 1933, óleo sobre lienzo, Colección particular.



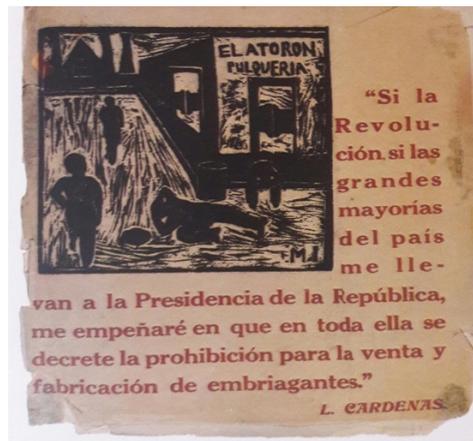
Rufino Tamayo, *Hombre con caballo*, 1934, gouache sobre papel. Colección particular.

Más allá de no optar por un mexicanismo vernáculo, María Izquierdo decidió justo en 1933, ingresar a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), aunque tampoco desde ahí se inclinó por promover un proselitismo nacionalista. En 1935, María Izquierdo dirigió la exposición itinerante *Carteles Revolucionarios*, para la cual exhibió la xilografía *Pulquería El Atorón*, que sirvió de propaganda a uno de los puntos de la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas, su postura en contra del alcoholismo.¹⁰⁶⁶

Para esta obra, Izquierdo aprovechó la perspectiva muy profunda empleada por de Chirico para criticar el consumo de bebidas embriagantes por parte de los jóvenes, al representar una pulquería que extiende de forma exagerada alejando a los jóvenes de una fábrica con chimeneas, que representa el trabajo, sin embargo, Izquierdo realmente no hizo una clara alusión a alguna militancia, caso contrario a la argentina Raquel Forner, quien en el periodo de la Guerra Civil en España, optó por utilizar la sintaxis y los elementos dechiriquianos, en favor de la República, para plantear paisajes ruinosos, yermos y angustiantes, con restos de fragmentos escultóricos, que simbolizan la mutilación de la cultura por parte de la barbarie belicosa y en que aparecen mujeres angustiadas y melancólicas,

¹⁰⁶⁶ Sylvia Navarrete, "María Izquierdo", p. 69.

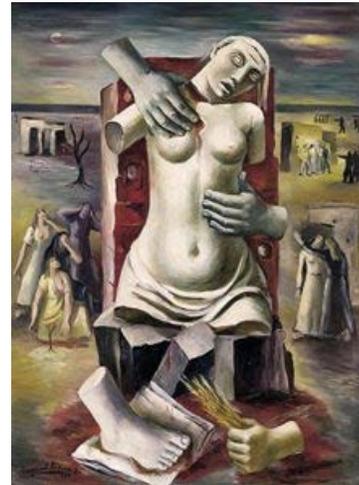
cual seres míticos golpeados por brutalidad humana, cuestión en que se asemejan a la siguiente serie -de tintes surrealistas- de María Izquierdo.



María Izquierdo, *El Atorón*, 1934, xilografía, 34.2x24 cm. Colección Aurora Posadas Izquierdo de López.



Raquel Forner, *El drama*, 1942, óleo sobre lienzo, 126x174 cm. Museo Nacional de Arte, Argentina.



Raquel Forner, *La Victoria*, 1939, óleo sobre lienzo, 140x103 cm. Fundación Forner-Bigatti.

Surrealismo Izquierdo

Gracias a las reproducciones de las obras de los surrealistas, principalmente en la revista *Contemporáneos*, María Izquierdo estuvo al tanto de este movimiento, sin embargo, antes de conocer a Artaud, no generó contactos formales con los artistas del grupo, ni se suscribió a sus teorías,¹⁰⁶⁷ tal como lo permiten apreciar las acuarelas que creó a partir de 1936, tras la llegada del dramaturgo

¹⁰⁶⁷ Michele Greet, *Transatlantic encounters*, p. 219.

francés, en que proyectó un universo ajeno a lo cotidiano, sumamente onírico y compuesto de extrañas y herméticas alegorías.¹⁰⁶⁸

Al conocer el trabajo de Izquierdo, Antonin Artaud, que venía anunciando el fin de la civilización europea, consideró que había encontrado un arte que no imitaba del todo al del Viejo Continente, sino que estaba en comunicación con las verdaderas fuerzas del alma india, que le permitía interpretar la realidad no visible.¹⁰⁶⁹ Precisamente con la intención de evocar este México arquetípico, Izquierdo pintó una serie de acuarelas inspiradas en las ideas esotéricas de Artaud,¹⁰⁷⁰ entre las que destacan su drama titulado *La conquista de México* que plantea “el triunfo de una sociedad tecnificada, deshumanizada, sobre una cultura con fundamentos espirituales esenciales”,¹⁰⁷¹ así como su novela pseudo histórica *Heliogábalo o el anarquista coronado*, en que los sacerdotes del pueblo Emesis guardan una especial veneración a la fuerza sexual que poseen los astros.

En sintonía con ello, María Izquierdo pintó algunas de sus obras más perturbadoras y de tintes míticos, que mantiene los ambientes de extrañeza sugeridos por las obras de Giorgio de Chirico, como es el caso de *Alegoría del trabajo*, que parece expresar una culpa o temor femenino, en tanto que la protagonista cubre su cara de una entidad amenazante, representada por un incongruente par de piernas musculosas, carente de tronco, mas que una esfera que encierra lunas y estrellas, que parece aludir a un principio masculino; en un tomo similar se encuentra *Alegoría de la libertad* que en apariencia hace referencia al antiguo sacrificio humano de la cosmovisión prehispánica, a través de cinco cabezas decapitadas de mujeres, que son sostenidas por el cuero cabelludo por una figura angelical que atraviesa el firmamento sosteniendo una antorcha, cual extraña representación que da nombre al cuadro; a pesar de su relación con un culto antiguo, hay una serie de contrastes, como en la metafísica italiana, por la presencia de una chimenea humeante que negrece el cielo, así como la expresión de tranquilidad que emana de los rostros de las degolladas, como si con la muerte alcanzaran la libertad.¹⁰⁷²

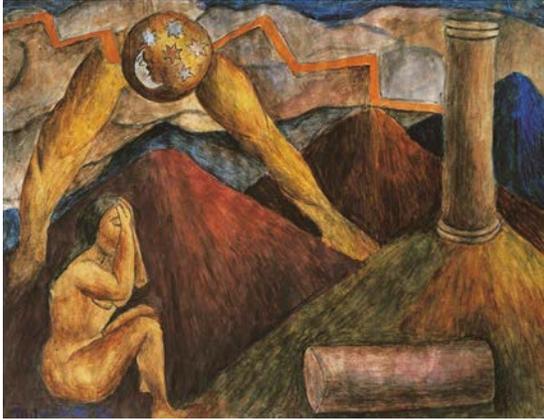
¹⁰⁶⁸ Adriana Zavala, “El sueño de ser pintora”, p. 31.

¹⁰⁶⁹ Antonin Artaud, “La pintura de María Izquierdo: comentario y posdata”, *Revista de Revistas*, agosto de 1936.

¹⁰⁷⁰ Adriana Zavala, “El sueño de ser pintora”, p. 27.

¹⁰⁷¹ Lourdes Andrade, “María Izquierdo: Entre la magia y la conciencia artística”, *María Izquierdo*, p. 112.

¹⁰⁷² Adriana Zavala, “El sueño de ser pintora”, p. 27.



María Izquierdo, *Alegoría del trabajo*, 1937, acuarela y temple sobre papel, 21x27.5 cm. Colección Blaisten.



María Izquierdo, *Alegoría de la libertad*, 1937, acuarela sobre papel, 21x26.5 cm. Colección Blaisten.

Para Artaud, a pesar de la herencia mestiza de Izquierdo, consideraba que en ella corría la tradición tarasca de una manera tan pura, que su imaginación era ilimitada como el de una mente primitiva, de ahí que en estas obras Izquierdo planteara nuevamente paisajes nocturnos de tintes apocalípticos, pero en cuyo cielo deambulan astros enloquecidos como soles rojos, cometas, lunas, estrellas que irradian su energía, de clara índole sexual a abandonadas, torturas y decapitadas mujeres que parecen fungir como sacerdotisas de este extraño e inverosímil culto astral, que más que un mundo mexicano arquetípico, sintetiza el absurdo surrealista y el realismo poético de Giorgio de Chirico.

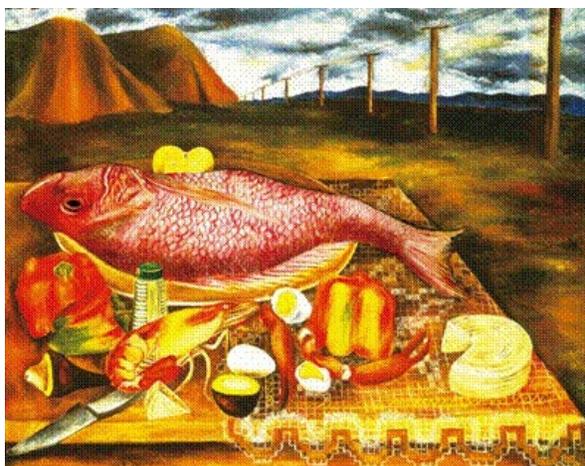
Al regresar a Francia, Artaud se llevó consigo unos gouaches de María Izquierdo para exponerlos en la galería *Van den Berg* de Montparnasse entre los días 12 y 30 de enero de 1937, como también habría de hacer André Breton al mostrar en la exhibición *Mexique* piezas de Frida Kahlo en marzo de 1939 en la galería *Renou et Colle*.¹⁰⁷³

Para entonces Izquierdo inició una relación con el artista chileno, Raúl Uribe, que habría de darle otro giro contundente a su carrera. Por mediación de Uribe, Izquierdo comenzó a frecuentar a políticos y diplomáticos que se volvieron en sus clientes asiduos, mientras su obra empezó a perder complejidad e imaginación en sus composiciones, provocando que el tono poético, así como los misterios, fantasías y ensoñaciones hasta entonces presentes en sus lienzos, comenzaran a desaparecer salvo

¹⁰⁷³ Sylvia Navarrete, "María Izquierdo", pp. 76-83.

algunas excepciones;¹⁰⁷⁴ particularmente una serie de vistas panorámicas carente de anécdotas o historias, elaboradas entre 1946 y 1947, en que detrás de algunas escenas costumbristas y otras naturalezas muertas pobladas por enormes guachinangos, calabazas, caracoles y sandías, aparecen extraños paisajes tropicales desolados y marcados por una abismal y enigmática profundidad.¹⁰⁷⁵

Estas características son posibles de apreciar en cuadros como *Huachinango*, *El idilio*, *Naturaleza viva con huachinango*, *Naturaleza viva*, *Calabazas con pan de muerto* y *Naturaleza muerta con calabaza*, en las que además se percibe una ruptura tanto estructural como cromática entre el primer plano y el fondo, que como sugiere de Chirico al hablar de sus propios horizontes, parecen emprender un segundo drama, pues mientras las imágenes más próximas sugieren abundancia, contrastan con la soledad y muerte que aparentan sus perspectivas lejanas, semejantes a los paisajes desoladores sobre la Revolución de José Clemente Orozco.¹⁰⁷⁶



María Izquierdo, *Naturaleza viva con huachinango*, 1946, óleo sobre lienzo, 60x75 cm.
Colección particular



María Izquierdo, *Naturaleza muerta*, 1946, óleo sobre lienzo, 59x71 cm. Colección particular.

La obra más destacada del periodo es *Sueño y presentimiento*, un autorretrato en que María Izquierdo aparece en el vano de una ventana de una extraña construcción, una pesada masa que se extiende de forma inconmensurable como la arquitectura de Giorgio de Chirico o de Rufino Tamayo (*Músicas dormidas*). Izquierdo que porta una blusa rosa posee una expresión sombría, mientras balancea con

¹⁰⁷⁴ Olivier Debroise, “María Izquierdo”, p. 52.

¹⁰⁷⁵ Olivier Debroise, “María Izquierdo”, p. 52 y Luis-Martín Lozano, *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, pp. 51-52.

¹⁰⁷⁶ Adriana Zavala, “El sueño de ser pintora”, p. 76.

su brazo derecho su propia cabeza cercenada, la cual derrama lágrimas que pareciesen transformarse en hojas que caen en una extraña maceta, con forma de una balsa pequeña, rellena de tierra, sobre la cual se alza una cruz azul.



María Izquierdo, Sueño y Presentimiento, 1947, óleo sobre lienzo, 45x60 cm. Colección particular-

Parece que Izquierdo ofreciera su cabeza a un grupo de cuerpos mutilados, quizá su propia fisionomía desintegrándose y corriendo hacia el infinito, mientras que, de la cabeza decapitada, sus cabellos se extienden hasta enredarse en un par de árboles que flotan fuera de una ventana lateral y de cuyas ramas cuelgan unos rostros, que en realidad pudiesen ser unas máscaras pintadas. La composición fantástica e incongruente responde a una serie de premoniciones que María Izquierdo tuvo una noche en que era incapaz de dormir y que la impulsaron a desarrollar este trabajo, lleno de desolación y aflicción especialmente por el ambiente tétrico generado por un cielo oscuro e intenso, además de árboles secos y truncos. Al final el cuadro sí terminó por ser un presagio -me viene a la mente el retrato de Apollinaire- de la recaída que sufrió Izquierdo en febrero de 1948, cuando sufrió un primer ataque de hemiplejía que la dejó paralizada del lado derecho y, de hecho, Izquierdo habría de fallecer en diciembre de 1955 tras una cuarta embolia.¹⁰⁷⁷

Además de la enfermedad, los últimos años de María Izquierdo estuvieron marcados por desavenencias con otros artistas, de las cuales se suele recordar con mayor fuerza, los obstáculos que le pusieron Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros para que cumpliera la encomienda de realizar

¹⁰⁷⁷ Adriana Zavala, “El sueño de ser pintora”, p. 76 y Olivier Debroise, “María Izquierdo”, pp. 53-56.

pinturas murales en 1945 para las paredes y plafones correspondientes a la escalera central del Palacio del Departamento del Distrito Federal.¹⁰⁷⁸ Sin embargo, de lo que no se suele hablar demasiado, fueron sus conflictos por su estética cercana a de Chirico y al Surrealismo. Si recordamos la hemerografía enumerada en la introducción de este trabajo, acerca de los artículos en la prensa mexicana en que se señalaba a de Chirico, en 1942, Diego Rivera acusó a la generación de los artistas cercanos a la revista *Contemporáneos* de ser “imitadores de artistas europeos de fama: Picasso, Chirico y Miró”,¹⁰⁷⁹ afirmación de la cual renegó María Izquierdo:

A Miró lo miro porque no me gusta. ¿Picassitis? ¿Ha encontrado usted, ahora que vio mis cuadros, algún arlequín flaco? [...] Vio usted cubos salpicados de manchas multicolores? [...] ¿O descubrió quizá algún desnudo monumental, hinchado de los pies o de las manos? [...] Y me parece que tampoco encontrará usted por ahí telas surrealistas¹⁰⁸⁰

En el caso de los españoles, María Izquierdo fue muy clara, cuestión que no sucede con de Chirico, a quien comprendemos que alude al referir al Surrealismo, mas no lo ataca directamente, tan sólo reniega una vez más de su filiación al grupo de Breton, aunque como hemos visto, la obra de Izquierdo a partir de 1932, indudablemente posee ligas y una lectura personal del trabajo del maestro italiano.

Justo en este momento en que la obra de Giorgio de Chirico obtenía un mayor reconocimiento en los medios locales, principalmente al ser introducida como parte del espíritu surrealista, María Izquierdo presentó en 1940, algunos lienzos en la exposición *Modern Mexican Art* de la *Albright Knox Art Gallery*, en Búfalo, Nueva York, que incluyó a otros pintores marcados también por de Chirico, como veremos al final de este trabajo, específicamente los casos de Carlos Orozco Romero y Emilio Rosenblueth.

¹⁰⁷⁸ Luis-Martín Lozano, *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, p. 9.

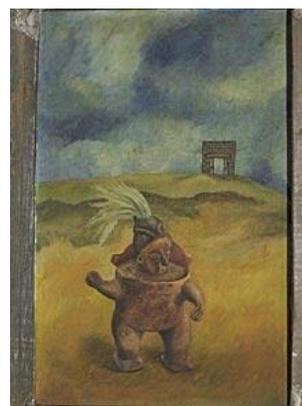
¹⁰⁷⁹ Diego Rivera, “La pintura mexicana”, *Excélsior*, 18 de marzo de 1942, p. 32.

¹⁰⁸⁰ María Izquierdo en “María Izquierdo refuta a Diego Rivera”, sin fecha. Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno, INBAL.

No obstante, a pesar de los tintes fantásticos que venía desarrollando Izquierdo en sus óleos, parece extraña su exclusión de la Exposición Internacional de Surrealismo en México en la Galería de Arte Mexicano (GAM) dirigida por Inés Amor y en la cual en cambio, Frida Kahlo fue considerada como parte de la sección internacional tras impactar a Breton con su cuadro relativo a una visión de sus recuerdos en una bañera, *Lo que al agua me dio* (1938), sin olvidar que por entonces, Frida también realizó algunos paisajes desolados y desérticos, de perspectiva profunda y en el que el tiempo parece detenido, únicamente con la presencia de algunos extraños seres convocados sin un sentido claro, como si tratara de una suerte de relato fantástico.



Frida Kahlo, *Cuatro habitantes de la Ciudad de México*, 1938, óleo sobre metal, 32.4x47.6 cm. Colección particular, Palo Alto, California.



Frida Kahlo, *Sobreviviente*, óleo sobre metal, 17x12 cm. Colección particular.

De entrada, podría pensarse que el vínculo de María Izquierdo con Artaud o de su obra con los motivos compositivos de Giorgio de Chirico, ambos disidentes del Surrealismo, habría de llevar a su no inclusión en la exposición de la GAM, aunque en realidad, la respuesta parece provenir de una discusión con la dueña de la galería, Inés Amor, a quien Izquierdo imputara la pérdida de unos cuadros suyos enviados por la GAM a la *1st. International Fair* de Nueva York en 1939¹⁰⁸¹. Al hacer Izquierdo público su disgusto, provocó, como señalara en los años 40 el periodista Rubén Salazar Mallén, el que “Inés cobró un odio africano a la pareja Uribe-Izquierdo.”¹⁰⁸²

Además de la ausencia de María Izquierdo, habría de considerarse también la de la obra de Tamayo de los años 30 o el preguntarse el motivo por el cuál artistas que sí se vieron ligados al Surrealismo

¹⁰⁸¹ Sylvia Navarrete, “María Izquierdo”, *María Izquierdo*, p. 85.

¹⁰⁸² Rubén Salazar Mallén, “¡Esta metrópoli!”, *Excélsior*, 1944, citado en Sylvia Navarrete, “María Izquierdo”, *María Izquierdo*, p. 85.

desde los años 30 como Montenegro, Rodríguez Lozano, pero sobre todo Lazo que, a diferencia de Kahlo, no renegó sus relaciones el movimiento parisino, terminaron por ser relegados a la sección local dentro de la exposición surrealista, cuestión que abordaremos en las consideraciones finales.

De lo que no hay duda al dar cierre a este capítulo, es de los diversos diálogos y apropiaciones que se hicieron de la obra de Giorgio de Chirico y sus seguidores europeos en el arte mexicano, principalmente en la década de los 30 por parte de los llamados Contemporáneos; desde la utilización de Izquierdo y Lazo de las perspectivas profundas, en las que cabe incluir a artistas como Berni, Cúnsolo y Kahlo, pasando por la construcción de ambientes ruinosos e inmersos en silencio y extrañeza por parte de Michel, Rodríguez Lozano o Montenegro, sin olvidar la representación de escenas rurales desoladas por parte de Castellanos, Izquierdo y Rodríguez Lozano, así como el desplazamiento de los objetos de su contexto habitual en extraños bodegones por parte de Tamayo, Izquierdo, Michel y Montenegro, además de los ambientes misteriosos cargados de fantasía en el trabajo de Lazo y Castellanos.

APROXIMACIONES FINALES:

EL LEGADO DE GIORGIO DE CHIRICO Y EL SITIO DEL ARTE MODERNO MEXICANO

Con frecuencia, el propio artista no sabría reconocer por qué caminos llegaron hasta su sensibilidad tales o cuales ecos, depositados, a modo de estratos, en la pre-figuración de su personalidad.”¹⁰⁸³

En esta reflexión sobre el devenir del arte moderno en la primera mitad del siglo XX, buena parte del sentido de este escrito fue el reconsiderar y poner en su justo lugar, la repercusión que tuvieron los paisajes solitarios y las herméticas composiciones de Giorgio de Chirico como puntuales en el retorno

¹⁰⁸³ Margarita Nelken, “Advertencia preliminar”, (México: Promotora Cultural, 1949), pp. 4-5.

a una figuración de corte clasicista, que se extendió al inicio de los años veinte, proceso en el que además era necesario considerar como copartícipe al muralismo mexicano y a una buena parte de la Escuela Mexicana de Pintura, la que justo mantuvo diálogos con la obra de Giorgio de Chirico y con la de otros artistas ligados a la sintaxis de la metafísica italiana.

Al inicio de la segunda década del siglo XX, con tan sólo 23 años, desde París, de Chirico “puso en marcha una de las grandes revoluciones del arte y del pensamiento del siglo XX”,¹⁰⁸⁴ en el que la agrupación de objetos disímiles en escenarios plenos de misterio, otorgó un papel central al papel de la memoria, no como un recuento convencional, sino como la capacidad artística de encadenar de forma poética un amplio bagaje cultural proveniente de distintas temporalidades, dislocados de su contexto original, que al reunir referentes pasados y modernos, logra dotarlos de un nuevo rostro y al mismo tiempo en su estricto realismo, mantienen su conexión con la tradición, dando cuenta que lo clásico se expande también a concepciones de tipo filosófico.

La meditación de Giorgio de Chirico sobre lo antiguo en conexión con lo contemporáneo, provocó que su trabajo intentara ser emulado o más bien apropiado, tras las crisis provocada por la guerra, desde París, Milán, Berlín hasta las costas de Nueva York, Buenos Aires e incluso la Ciudad de México, en donde precisamente la reconexión con un pasado remoto, el prehispánico, y a la vez, la idea de mantenerse en contacto con el presente del arte europeo, provocó que la pintura mexicana encontrara en las herméticas composiciones de Giorgio de Chirico, una manera de reencontrarse con ese pasado, sin recurrir a narraciones historicistas o exaltaciones folclóricas, ni tampoco erigirse como seguidores ciegos de un estilo forjado en otra tierra, de el que al final, de Chirico siempre se pronunció como el único portador, tal como lo sugirió en sus memorias e incluso en su novela *Hebdomeros*. Al final los artistas mexicanos, en especial los Contemporáneos, tan sólo aprovecharon el eco de las estructuras poéticas de De Chirico, dando cuenta como señalara Mieke Bal, que los conceptos pueden ser viajeros, flexibles y proclives a ser reinterpretados en otros periodos y en otros lugares.¹⁰⁸⁵

¹⁰⁸⁴ Mariastella Margozi y Katherine Robinson, “Sueño o realidad, todo estaba allí, todo”, *Sueño o realidad. El mundo de Giorgio de Chirico*, p. 19.

¹⁰⁸⁵ Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*, (Murcia: Cendeac, 2009).

Hebdomeros se sentó encima de un tronco que estaba caído en el suelo y sus amigos lo imitaron. Y como todos tenían muchas ganas de oírlo hablar, le suplicaron efusivamente que les contase una de aquellas historias que parecían perfectamente lógicas y que en realidad eran puramente metafísicas, y de las que él tenía el secreto y el monopolio.¹⁰⁸⁶

Pese al repudio surrealista, la crítica hostil en Italia y al distanciamiento del propio de Chirico de las vanguardias, para los años 40, era “ya un artista universalmente conocido”.¹⁰⁸⁷ Ello es comprobable en el caso mexicano, ya que a pesar de que su obra había sido difundida por los Contemporáneos al final de los años 20, debió esperar para tener un mayor impacto hasta casi concluida la década de los 30: en septiembre de 1937, nuevamente se le dio un espacio en la prensa local, cuando la revista de la *Universidad* presentó un fragmento del artículo de Emilia Prieto titulado “Chirico el inventor” y un año más tarde apareció el citado texto de Agustín Lazo acerca del Sobrerrealismo, en que dio prioridad al trabajo del maestro italiano.

En cuanto a la exposición del quehacer artístico de Giorgio de Chirico en México, fue hasta 1939 cuando sus lienzos se presentaron por primera vez, en el Palacio de Bellas Artes, junto a obras de Picasso, Rouault, Léger, Miró, Matisse y Derain, en la *Exposición de Pintura Francesa Contemporánea*, en la que se exhibieron dos obras postmetafísicas, *Gladiadores* y *Apolo fulminante*.¹⁰⁸⁸ En enero de 1940, la pintura de Giorgio de Chirico volvió a mostrarse en nuestro país, ahora en el contexto de la *Exposición Internacional del Surrealismo* en México;¹⁰⁸⁹ de las tres obras exhibidas, una sí correspondía a su periodo metafísico. En el prólogo del catálogo para esta muestra, escrito por César Moro, el poeta peruano destacó la importancia para el arte moderno, particularmente para el estallido de toda una corriente fantástica, el impacto que tuvo el trabajo de Picasso, de Chirico y Duchamp.

¹⁰⁸⁶ Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, (México: Vanilla Planifolia, 2012), p. 15.

¹⁰⁸⁷ María Dolores Jiménez-Blanco, “La sincera nostalgia de Giorgio de Chirico”, *Sueño o realidad. El mundo de Giorgio de Chirico*, p. 42.

¹⁰⁸⁸ Justino Fernández, “Las exposiciones, conferencias, publicaciones y otros eventos relacionados con el arte, durante el año de 1939”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, #5, 1940, p. 98.

¹⁰⁸⁹ Justino Fernández, “Catálogo de exposiciones 1940”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1941, #7, p. 91.

Dicha exposición fue organizada por Wolfgang Paalen y César Moro, único latinoamericano que participó de lleno con el círculo más íntimo del surrealismo en su estancia parisina entre 1925 y 1935; en México, Moro se reencontró con Agustín Lazo quien de inmediato lo puso en contacto con Xavier Villaurrutia y el resto del grupo de los Contemporáneos, quienes lo invitaron a participar en diversos proyectos, el primero de ellos una “Antología del Surrealismo” publicada en el número 27 de *Letras de México* en 1938.

Por ello, es muy probable que fueran tanto Moro, como Inés Amor en su intención de incluir al grupo de artistas que representaba, quienes decidieran que la sección mexicana de la exposición surrealista estuviera formada en su mayoría por pintores asiduos a los Contemporáneos, aunque para Breton, que incluso convivió con ellos, en realidad no le parecieron tan cercanos al espíritu surrealista, justo por no ser ni ese “excepcional punto de intersección entre la línea política y la línea artística”¹⁰⁹⁰ que buscaba desde su unión al Partido Comunista, ni tampoco eran embajadores del pensamiento primitivo que sí creyó encontrar en Frida Kahlo, Diego Rivera y Manuel Álvarez Bravo -como también pensara Artaud que estaba depositado en María Izquierdo. El caso es que los Contemporáneos nunca se identificaron oficialmente como partícipes del Surrealismo, pese a su admiración y profundo conocimiento de este movimiento, a la par de que tampoco pretendieron hacer una revolución social como por entonces buscaba Breton, particularmente al viajar a México para tener su encuentro con León Trotsky, aunque la libertad creativa y la libre elección de sus temas que promulgaba el manifiesto que redactaron en común, estaba en plena sintonía con la obra ajena a los compromisos políticos que desarrollaban los Contemporáneos, a diferencia de los muralistas o de los asiduos a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.

Posteriormente en enero de 1945, en la revista *El hijo pródigo*, nuevamente César Moro se interesó por difundir la obra del maestro italiano en México, al traducir y presentar una "Pequeña antología de Giorgio de Chirico", que reunía algunos de sus textos parisinos de 1911 a 1913, que estaban en posesión de los surrealistas. También por estos años, el escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, ofreció en la Universidad Nacional, algunas charlas a estudiantes y maestros en los que los adentró

¹⁰⁹⁰ André Breton, presentación para el catálogo *Mexique*, París, 1939.

en la “pintura de Picasso, Matisse, Léger, de Chirico, Dalí, Ernst, Kandinsky, Braque, Klee, Miró y de quién sabe quiénes más”.¹⁰⁹¹

La llegada de estos extranjeros que habían habitado en París, no implicó el arribo del Surrealismo a México, como hasta ahora buena parte de la historiografía de este movimiento nos ha hecho pensar, sino que sólo terminaron por reafirmar la asimilación directa o indirecta de las vanguardias europeas de tipo figurativo, que los mexicanos iniciaron en los años 20, pero que concretaron en los 30 y que les permitió apropiarse de los aportes de las tendencias de raíz fantástica, como la Pintura Metafísica, pero reformulados con la propia predisposición hacia lo irreal y lo maravilloso del arte popular mexicano y de la herencia prehispánica. Precisamente, para Luis Carlos Emerich, los artistas modernos mexicanos encontraron por ejemplo en la pintura de Giorgio de Chirico, “la posibilidad de interpretar en un lenguaje vanguardista el pensamiento mágico popular mexicano”,¹⁰⁹² aunque ello se dio como un proceso que se fue “cociendo a fuego lento”, desde la introducción de la metafísica por parte de Siqueiros a partir de 1921, su consolidación con artistas como Tamayo y Lazo durante los años treinta y la confirmación de su presencia por parte de los europeos al llegar a México, cual fue el caso del español José Moreno Villa quien, desde su exilio en nuestro país, señaló en 1953 que el maestro italiano se había establecido como un referente para el arte moderno mundial desde las primeras décadas del siglo XX:

Hubo un tiempo en que la personalidad de Giorgio de Chirico irradiaba desde París sobre el campo del arte con un fulgor tan grande casi como el de Picasso. Eran los años del diez al treinta.¹⁰⁹³

No obstante, parte de la confusión o más bien de la falta de reconocimiento al temprano diálogo mexicano con la obra de Giorgio de Chirico, se debió en buena parte, por la negativa de los muralistas al contacto con las vanguardias, pese a que, en el caso de Siqueiros y Rivera, es incuestionable su

¹⁰⁹¹ Luis Cardoza y Aragón, *El río*, p. 376.

¹⁰⁹² Luis Carlos Emerich, “Francisco Gutiérrez. A sesenta años de su muerte”, *Francisco Gutiérrez 1906-1945*, (México: Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Museo Nacional de Arte, 2005), p. 45.

¹⁰⁹³ José Moreno Villa, “En el mundo insólito de Chirico”, *México en la cultura*, 13 de diciembre de 1953, p. 5.

temprano vínculo con las tendencias europeas, tal como lo expresó Villaurrutia sobre Diego Rivera, cuando éste justo acusaba a otros de “picassitis y quiritis”:

Si Diego Rivera fuese consecuente consigo mismo, en vez de atacarlas hubiera incitado a los más jóvenes a buscar y a encontrar influencias, a probar y a enriquecer su personalidad con ellas. Tal vez pensó que atacándolas iba a ocultar las que hicieron posible su obra. Es más: ¿Queréis una explicación de esta obra? Buscadla en la historia de sus influencias: viajes, escuelas y obras de otros pintores antiguos y modernos”.¹⁰⁹⁴

En esta situación, también está el tardío reconocimiento internacional del vínculo con la Pintura Metafísica, que terminó por darse hasta la llegada del exilio europeo a México, encabezado por artistas como Remedios Varo o Paalen, cuya obra juvenil también había estado marcada por de Chirico. Así comenzó a crearse una historia del arte mexicano en que aparentemente no hubo un contrapeso al muralismo hasta la llegada de los surrealistas europeos y el posterior afincamiento del abstraccionismo como respuesta a la llamada “cortina del nopal”.

Por ejemplo, fue hacia los años cuarenta, que la división de relaciones culturales del gobierno norteamericano alentó el patrocinio de exposiciones y el coleccionismo de arte latinoamericano, con el fin de bloquear la influencia del Eje en el hemisferio occidental. Para este proceso el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York fue un socio indispensable. Mientras Alfred H. Barr, en el verano de 1942, se encargó de realizar conexiones con Cuba y México, en buena medida, a través de la Galería de Arte Mexicano (GAM) de Inés Amor, por otra parte, Lincoln Kirstein entre 1941 y 1942, realizó dos viajes a Sudamérica, de los cuales extrajo extensas notas sobre obras, artistas y colecciones; ambos viajes dieron como resultado la adquisición de 141 trabajos para el museo neoyorquino y con este acervo, la puesta en escena de la exposición *La Colección Latinoamericana* del MoMA en 1943.¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹⁴ Xavier Villaurrutia, “Reflexiones en torno a nuestra pintura”, *El Universal*, 18 de abril de 1933, pp. 3-6.

¹⁰⁹⁵ Michele Greet, “Looking south: Lincoln Kirstein and Latin American Art”, *Post. Notes on modern & contemporary art around the globe*, 15 de abril de 2019. Dirección URL: https://post.at.moma.org/content_items/1261-looking-south-lincoln-kirstein-and-latin-american-art.

Una situación similar fue el acopio que realizara a través de la GAM, para el Museo de Filadelfia, Henry Clifford, centrado principalmente en la pintura de caballete que privilegiaba la galería de Inés Amor, derivado de una de las más importantes exposiciones de nuestro arte moderno en Estados Unidos, *Mexican Art Today*, justo en el mismo 1943, muestra en la que se alejó la atención de los muralistas, para dar centralidad a obras de artistas como Tamayo, Lazo, Soriano, Antonio Ruiz, Ricardo Martínez, Federico Cantú y Frida Kahlo.¹⁰⁹⁶

En las notas sudamericanas de Kirstein, a pesar de sus énfasis en recolectar el arte local, independiente de las expresiones europeas, es posible advertir el reconocimiento que dio a la conexión del arte latinoamericano con la Pintura Metafísica, a través del vínculo que Kirstein manifestó que poseía la obra de Spilimbergo, Berni y Forner con de Chirico y el Surrealismo, lo cual también da cuenta del arte que privilegió en su elección, puesto que con el fin de promover la solidaridad panamericana - obviamente encabezada por Estados Unidos- dio preferencia particularmente, a los realismos sociales que reivindicaban a los pueblos nativos o a la gente de extractos sociales de bajo perfil, pero exentos de crítica política o de un manifiesto apoyo hacia el comunismo.

La estrategia política de relegar la estética indigenista vinculada a algún activismo social, criticada por ser pintoresca, dio como resultado la predilección por formas figurativas en que se traducía la realidad latinoamericana como mágica, optando así por trabajos de corte surrealizante, aunque como hemos visto, más conectados con el realismo enigmático de Giorgio de Chirico, que con las alusiones sexuales e incongruentes del Surrealismo. De hecho, Berni esperaba que su obra al estar en el MoMA entraría en contacto con el realismo norteamericano,¹⁰⁹⁷ que también tiene eco de la metafísica italiana como se arguyó en el primer capítulo, sin embargo, con el fin de la Segunda Guerra Mundial, el arte figurativo latinoamericano quedaría en el ostracismo para dar paso a la abstracción, como el arte de la libertad y en específico al Expresionismo Abstracto como la verdadera estética “americana”.

¹⁰⁹⁶ Inés Amor en Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano*, pp. 253-254.

¹⁰⁹⁷ Michele Greet, “Looking south: Lincoln Kirstein and Latin American Art”, *Post. Notes on modern & contemporary art around the globe*, 15 de abril de 2019. Dirección URL: https://post.at.moma.org/content_items/1261-looking-south-lincoln-kirstein-and-latin-american-art.

Es así que tanto el trabajo de Giorgio de Chirico como la postura de los Contemporáneos, han quedado relegados en su importancia, tanto del concierto internacional como de la historia del arte mexicano, respectivamente. No obstante, la lista de artistas nacionales relacionados con la Pintura Metafísica y los realismos de corte enigmático y fantástico no cesa con los creadores agrupados en el par de capítulos anteriores.

Carlos Emerich sugiere el mote de “Generación 1920-1940” para señalar a aquellos artistas que no se vincularon con ningún grupo de tendencia nacionalista o propagandista, término que en lo personal extendería para aquellos creadores que tampoco se aliaron con el bando opuesto, es decir con los pintores que se mantuvieron abiertos a las experimentaciones de las vanguardias internacionales y que como hemos visto, en buena medida, se consideran como parte de los Contemporáneos. Para ser precisos, situaría en esta idea de la “Generación 1920-1940”, a una serie de pintores, principalmente, que en realidad oscilaron entre los muralistas y la “contracorriente” de los Contemporáneos, dando cuenta que a pesar de las diferencias ideológicas, tampoco fueron tan estrictos los límites de convivencia entre artistas de estilos o movimientos aparentemente contrarios,¹⁰⁹⁸ pues “sería imposible aproximarse al arte mexicano de los años 1920-1940 sin articular las correspondencias entre ambas corrientes, puesto que éstas se opusieron tanto como se invadieron recíprocamente,”¹⁰⁹⁹ basta revisar las exposiciones de los años 30 y 40, para dejar claro como en muchas de las muestras colectivas aparecieron tanto los creadores considerados de temática política como los ajenos a ella.

El mejor ejemplo de la fragilidad entre las barreras de ambos grupos, lo establece Antonio Ruiz “el Corcito”, quien al igual que Frida Kahlo, desarrolló una pintura con tintes de crítica política y al mismo tiempo vinculada con las corrientes de figuración fantástica, próximas a la Pintura Metafísica. De hecho, al “Corcito” no es posible de agruparle ni con la obra de corte político de los muralistas, ni con el esteticismo de los Contemporáneos, ya que justo se relacionó con ambos grupos, especialmente cuando fue nombrado en 1943, director de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado conocida como la *Esmeralda*, para la cual contrató artistas que van desde Diego Rivera y Frida Kahlo hasta sus aparentemente opuestos como Manuel Rodríguez Lozano, María Izquierdo y Agustín Lazo.

¹⁰⁹⁸ Luis Carlos Emerich, “Francisco Gutiérrez. A sesenta años de su muerte”, *Francisco Gutiérrez 1906-1945*, p. 43.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 44.



Antonio Ruiz, *El orador*, óleo sobre lienzo, 32x26 cm. Colección particular.

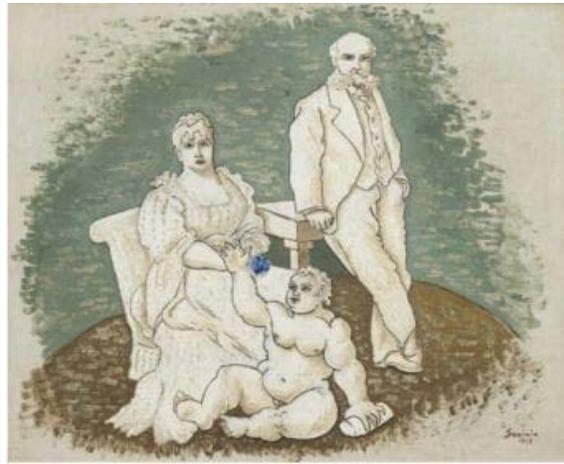
En cuanto a su pintura, cuando el trabajo de “el Corzo” trató temas políticos, sin duda se aproximó a la crítica social de los muralistas, pero con un tono irónico en que no priva lo fantástico para reafirmar la denuncia, como la pintura sarcástica titulada *El orador*, interpretación humorística de un líder obrero que se aprovecha de la ignorancia de sus agremiados, representados como calabazas, para hacer un llamado, a no dejarse engañar por estos “pequeños” embusteros que se engrandecen con el coto de poder que detentan.

En este sentido Antonio Ruíz es muy próximo a la importancia que le asignó Alberto Savinio a la ironía, como un concepto clave para aquellos artistas que alcanzan un alto grado de clarividencia y que para transmitir eficazmente estos aspectos que sólo ellos perciben, hacen uso de la deformación,¹¹⁰⁰ como también lo hicieron creadores alemanes ligados de algún modo a la metafísica italiana, cual fue el caso ya visto de George Grosz próximo al realismo mágico, movimiento con el cual también ha sido vinculado el Corcito, precisamente por su fusión entre lo político y lo fantástico.

¹¹⁰⁰ Albero Savinio, “Finalidades del Arte”, *Valori Plastici*, #6-10, junio-octubre de 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, traducción José Luis Bernal, p. 124.



Antonio Ruiz, *Los paranoicos*, 1941, óleo sobre madera. Colección Secretaría de Hacienda y Crédito Público.



Alberto Savinio, *Pareja y niño*, 1927, óleo sobre lienzo, 44x54 cm. Colección particular.

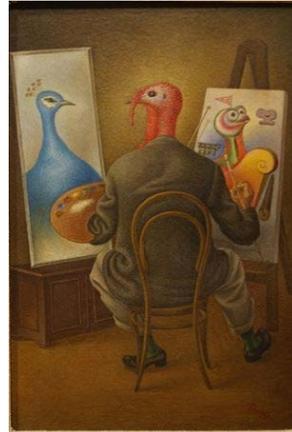
Esta precepto de Savinio sirve para entender un cuadro como *Los paranoicos* en que Antonio Ruiz retrató a algunos de sus amigos de los Contemporáneos, quienes publicaron su dentro de su revista, sin embargo, con el paso del tiempo, *Los paranoicos* ha sido considerado como una burla hacia la homosexualidad de los representados, justo por ser una imagen caricaturesca de ellos, entre los cuales se suele enlistar entre los representados a Roberto Montenegro, Salvador Novo, Manuel Rodríguez Lozano y Xavier Villaurrutia, tomados de los brazos y desfilando carnavalescamente al amanecer, como si volvieran de una noche de juerga. No obstante, Ruiz no solía vender, ni sacar sus cuadros de su hogar, por lo que intuyo que ésta era una imagen irónica “entre amigos”, que al representarlos sarcásticamente y en una situación teatral, revelaba una parte de su identidad, que sólo se confiaban entre ellos. Esto es nuevamente semejante a Savinio quien, en sus retratos a partir de 1928, tiempo en el que decidió dedicarse con mayor ahínco a la pintura, representó a su familia con cierto humor histórico, al presentarlos como imágenes grises, cual daguerrotipos y al mismo tiempo, como estatuas antiguas, pero con un tono de gracia por autorepresentarse como un *bambino* de enorme tamaño.

La ironía en la pintura de Alberto Savinio se acrecentó en los años 30, al componer imágenes de un cierto tono grotesco, en que las figuras humanas aparecen con cabezas de animales, como representaciones cargadas de fantasía y comicidad, como en *Marche nuptiale*, la cual presenta una serie de personajes ataviados con trajes tomados de la pintura barroca, como una especie de parodia de Rubens, particularmente porque poseen cabezas de una jirafa, un gallo y un guajolote, animal este

último, que aparece en otros cuadros de Savinio para generar atmósferas inquietantes, como también lo hizo Antonio Ruiz en su *Autorretrato* de 1956, en donde se representó como un pintor con cabeza de guajolote que se mira en el espejo como si fuera un pavo real, mientras se representa en el lienzo como una extraña loro rodeado de elementos reales fuera de su contexto, como un tronco y una reja, junto a extrañas formas geométricas de encendidos colores, semejantes a las aparecen en los cuadros de objetos abandonados de Alberto Savinio, quien de hecho también llegó a autorretratarse como un ave, en su caso, un búho.



Alberto Savinio, *Marche nuptiale*, 1931
 óleo sobre lienzo. Colección particular.



Antonio Ruiz, *Autorretrato*, 1956, óleo sobre lienzo, 38.5x29
 cm. Colección Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Estas imágenes de Alberto Savinio, pese a su alto grado de fantasía y del hecho de que a diferencia de su hermano Giorgio de Chirico, Savinio sí mantuvo contacto con el grupo de Breton, el músico, pintor y literato italiano siempre rechazó que su producción pudiera definirse como surrealista, situación semejante a la que ya hemos visto con María Izquierdo y Frida Kahlo, la cual podemos extender al caso de Antonio Ruiz, quien presentó su lienzo *El sueño de la Malinche* en la Exposición Internacional del Surrealismo en México, la cual muestra a la mujer indígena, traductora de Hernán Cortés, mientras duerme en un cuarto moderno, de pared desquebrajada y sobre su cuerpo, como en los arqueólogos de Chiriquianos, aparece una montaña formada por los pliegues de su cobija, sobre la cual se extiende la ciudad de Cholula coronada con una iglesia, poblado en que tuvo lugar una gran matanza de indígenas a manos de los españoles, por lo que a pesar del cuerpo dormido de la Malinche, en realidad la obra se presenta más como un recuento fantástico de un evento histórico sensible de la historia de México; más que Surrealismo, pese haber sido presentada en la exposición de 1940, estamos frente a un Realismo Mágico o maravilloso.



Antonio Ruiz, *El sueño de la Malinche*, 1939, óleo sobre madera, 29.5x40 cm. Colección particular.



Antonio Ruiz, *Alegoría teatral*, 1923, gouache sobre cartón, 23.5x32.5 cm. Colección Blaisten.

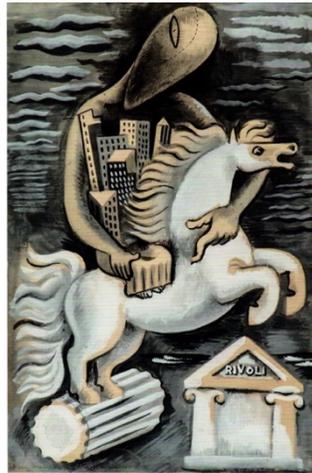
Además, es probable que Antonio Ruiz haya creado en territorio mexicano, el primer cuadro posible de relacionarse con la metafísica italiana, *Alegoría Teatral* de 1923, que destaca por la presencia de diversos objetos aparentemente inconexos, algunos propios de la iconografía de la Pintura Metafísica como el templo clásico fuera de contexto, la estatua con vida, la embarcación al fondo, así como el valor plástico y enigmático asignado a la sombra; a ello hay que sumar que tanto los de Chirico como Ruiz, fueron hombres ligados al teatro, de ahí también la tendencia a las imágenes realistas y al mismo tiempo fantásticas, con la diferencia de que Antonio Ruiz constantemente realizaba alguna crítica social, en este caso, para hacer referencia, como sugiere Guillermina Guadarrama, a la fundación de la Federación de Trabajadores de Teatro en octubre de 1922, que provocó un enfrentamiento con los empresarios teatrales y el posterior cierre de teatros en marzo de 1923, con lo que la presencia tanto del edificio clásico como del moderno, refieren al choque entre los modos tradicionales y la renovación teatral que se estaba gestando; asimismo, el hombre que corre y que se asemeja a una escultura, implica el miedo y el distanciamiento ante la tragedia que se avecina presagiada por las nubes, los rayos y el proscenio cubierto por cucarachas, mientras la serpiente que se arrastra, es una posible alusión a algún líder sindical.¹¹⁰¹

Al revisar la bibliografía más actual sobre Antonio Ruiz,¹¹⁰² no es posible dilucidar como se dio su contacto o conocimiento de la Pintura Metafísica a inicios de los años 20, a diferencia de los

¹¹⁰¹ Guillermina Guadarrama Peña, “El Corcito. Un artista crítico y multidisciplinario”, *Piso 9 Investigación y Archivo de Artes Visuales*. Dirección URL: <https://piso9.net/el-corcito-un-artista-critico-y-multidisciplinario/>

¹¹⁰² Rita Eder, *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz El Corcito*, [México: UNAM, IIE, 2017], 343 pp.

Contemporáneos que lo hicieron hasta el final de la misma década. Una posibilidad lo sugiere la ironía que se desprende de *Alegoría teatral*, pues además de tratar con comicidad un problema sindical, pareciera que también alude sarcásticamente a la pintura figurativa que despegaba en esa época y que comenzaba a exportarse a América, particularmente a Nueva York, en donde se encontraba uno de los más cercanos amigos de Ruiz, así como uno de los grandes humoristas plásticos de México, Miguel Covarrubias, quien justo en la Gran Manzana, dio cuenta de la obra del maestro italiano, la cual parodió, muy similar al Corcito, para generar un retrato burlesco de su amiga la actriz Gloria Swanson.



Miguel Covarrubias, *Retrato de Gloria Swanson*, 1936. Colección López Velarde.

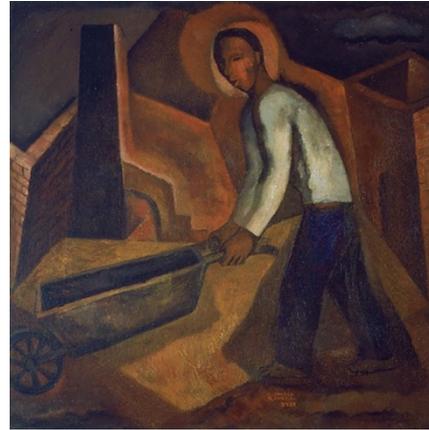
Un caso más de un pintor cercano a los Contemporáneos y que al mismo tiempo mantuvo relaciones con los artistas políticos, fue Carlos Orozco Romero, quien comenzó su carrera como caricaturista y luego pasó a formar parte del grupo de creadores tapatíos reunidos en el Centro Bohemio y posteriormente, junto a Siqueiros y Amado de la Cueva, fue parte los convocados por José Guadalupe Zuno para promover el muralismo en Guadalajara en los años 20; su relación con artistas de diversa índole se acrecentó a partir de 1929, en que, junto a Carlos Mérida, fundó la Galería de Arte Moderno en el Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes, desde la cual impulsó la exhibición de la obra de artistas como Rufino Tamayo, María Izquierdo o Manuel Álvarez Bravo.

Entre 1924 y 1930, Orozco Romero además participó de colectivas en la Ciudad de México donde alternó con Castellanos, Lazo y Tamayo, con quién también exhibió su trabajo en la muestra de 1930 en el Arts Center de Nueva York. Justo es a partir de esa época en que además de la figuración cubista

de Picasso, Orozco Romero se vio marcado por de Chirico, como lo atestigua su enigmática litografía, de enrarecido espacio, titulada curiosamente como *Maniquí*; por entonces, también quedó impactado por los paisajes desolados y de misteriosa arquitectura de Giorgio de Chirico, como se advierte en *El minero*, que como en el caso de otros artistas jaliscienses, piénsese en el otro Orozco o María Izquierdo, los lugares sombríos de la metafísica le permitieron abordar el ambiente desolado de la provincia, golpeado por eventos como la Revolución o la Guerra Cristera.



Carlos Orozco Romero, *Maniquí*, 1930, litografía, 29.8x23 cm. Colección Blaisten.



Carlos Orozco Romero, *el minero*, ca. 1929, óleo sobre sobre lienzo, 80x80 cm. Colección Blaisten.



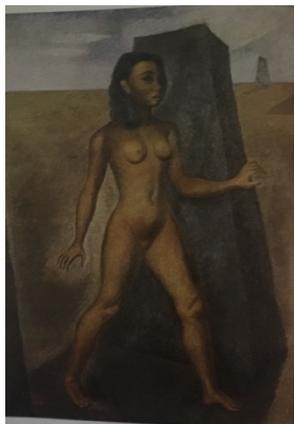
Carlos Orozco Romero, *Paisaje*, 1930, óleo sobre lienzo. Colección particular.



Carlos Orozco Romero, *Paisaje metafísico*, 1932, óleo sobre lienzo. Colección particular.

Otros ejemplos incuestionables son sus paisajes de 1932, en que Carlos Orozco Romero mostró una simplicidad casi arcaica, al hacer alusión a una reducida presencia humana, a través de pequeños elementos arquitectónicos emplazados en solitarios, amplios y montañosos lugares, similares a los exteriores postmetafísicos de Carrà, principalmente porque “el cubo de la casa, en primer término, es

una nota desolada e inquietante”,¹¹⁰³ lo que provoca que esta representación exhale un aire entre realidad y ficción.



Carlos Orozco Romero, *Entrada al infinito*, 1936, óleo sobre lienzo, 75x55 cm. Colección Gelman.



Carlos Orozco Romero, *La fuga*, 1936, óleo sobre lienzo, 69.2x69.9 cm. Colección particular.

Hacia 1936, nuevamente es posible encontrar algunas obras en fuerte sintonía con la metafísica italiana, como son los casos de *La fuga* y *Entrada al infinito*, compuestas por escenarios despoblados, con extrañas formas geométricas, en que no queda claro el tema o la anécdota a la que pudieran referir estas obras, sino que los personajes aparecen estáticos como en un tiempo detenido, en que además surge la sensación de que ocultan un misterio, imposible de abordar. Un año después, Orozco Romero pintó *Cabeza de María Marín* en que detrás de la testa de su esposa, aparece un paisaje desértico en que una enigmática joven – como en *Misterio y Melancolía* (1914) de Giorgio de Chirico o *Muchacha saltando la cuerda en un paisaje* de Dalí, de clara inspiración metafísica- corre y alza sus brazos, como intentado atrapar un paracaídas, aunque la escena parece no tener una lógica explícita.



Carlos Orozco Romero, *Cabeza de María Marín*, óleo sobre lienzo. Colección particular.



Salvador Dalí, *Muchacha saltando a la cuerda en un paisaje*, 1936, óleo sobre lienzo, 261x84 cm. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

¹¹⁰³ Xavier Villaurrutia, “Carlos Orozco Romero”, *Boletín Mensual Carta Blanca. Galería de Pintores Modernos Mexicanos*, 1934.



Carlos Orozco Romero, *Sueño*, 1940, óleo sobre lienzo, 51.5x61.7 cm. Colección Blaisten.

En 1940, Orozco Romero ejecutó el lienzo *Sueño*, el cual está inmerso en el ambiente de la Exposición Internacional del Surrealismo en México e incluso posee el mismo nombre de una de las obras icónicas de Dalí, en dónde también aparece un cuerpo blando sostenido por muletas, es decir, el peso del mundo onírico amparado por los bastones de la realidad; en el caso del cuadro de Carlos Orozco es una nube con un rostro, alzada por una serie de personajes anónimos, composición que muestra diversos elementos de la iconografía y la sintaxis de Chiriquiana: construcciones sintéticas que aluden al mundo grecorromano –arcadas- y que enmarcan el espacio y lo extienden de forma muy profunda, además de la presencia de cabezas de estatuas agigantadas, aunque en este caso se asemejan a las del mundo precolombino; asimismo, vuelve a plantearse la escena en un ambiente desértico, en que surge una misteriosa sombra cuya silueta no corresponde con la arquitectura que la proyecta e incluso termina por convertirse o fundirse con un río.

Otro personaje singular es Raúl Anguiano, primer artista mexicano citado en esta tesis, en relación al acercamiento que tuvo con de Chirico en los años 60; pese a que comúnmente se le asocia a la tercera generación de muralistas mexicanos,¹¹⁰⁴ así como a la fundación del Taller de la Gráfica Popular, por lo que se le considera un creador afín a credos políticos de izquierda, así como a exaltaciones

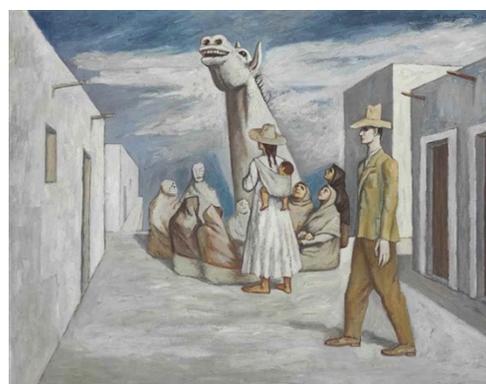
¹¹⁰⁴ Se consideran como parte de ésta a Anguiano, Jesús Guerrero Galván, Jorge González Camarena y José Chávez Morado.

nacionalistas y de corte costumbrista, no obstante, a mediados de los años 30, parte de su trabajo muestra resonancia de las composiciones clasicistas tanto de Picasso como de Giorgio de Chirico.

Hacia 1934, Raúl Anguiano dejó el Bajío para trasladarse a la Ciudad de México, ante esta decisión su paisano, Roberto Montenegro, habría de advertirle que no se relacionara con los artistas revolucionarios; no obstante, Anguiano pronto se familiarizó con la pintura mural y el grabado, además de interesarse por los movimiento obrero y campesino; en la capital fungió como docente en *La Esmeralda* e ingresó en 1936 a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Fue durante las reuniones de esta organización, en las que por aburrimiento comenzó a realizar una serie de dibujos que creyó de corte surrealista, aunque en realidad no partían de sus sueños y en su composición se acercaban más a de Chirico que a cualquier de los creadores que sí se aliaron al movimiento encabezado por Breton.¹¹⁰⁵



Raúl Anguiano, *Melancolía*, 1937, óleo sobre lienzo. Colección particular.



Raúl Anguiano, *La llamada del instinto*, 1942, 70x90 cm. Colección particular.

Como se comentó en las primeras páginas, Anguiano mostró uno de sus trabajos a de Chirico el cual consideraba que estaba en sintonía con las obras del maestro italiano; incluso uno de los estudiosos de Giorgio de Chirico, Waldemar George, consideró precisamente a “*Melancolía*, una de las obras más metafísicas y más inquietantes de Raúl Anguiano”,¹¹⁰⁶ en particular por el lugar desértico y la extraña arquitectura, que recuerda a los lienzos de mediados de los treinta de Montenegro, también marcados por la metafísica. En la misma sintonía se encuentra un óleo de 1942, *La llamada del instinto*, en el que introduce una enorme cabeza de caballo, como la del *Guernica* de Picasso, como

¹¹⁰⁵ Raúl Anguiano, “El periodo surrealista”, *Anguiano Íntimo*, (México: Microsoft Mexico, 2000), p. 60.

¹¹⁰⁶ Waldemar George, “El mundo mágico de Anguiano”, *Raúl Anguiano*, (México: Edamex, 1983), p. 32.

si fuera un tótem o una enorme estatura emplazada en una escena pueblerina, pero de aire metafísicos, por su enigmática presencia y por la forma en que se extiende profundamente la arquitectura, que además de sintética y abandonada, parece concluir en un vacío.

Otro caso es el de Francisco Gutiérrez, pintor oaxaqueño en buena medida autodidacta, que laboró en el departamento de litografía de la Casa *Clemente Jacques*, además de realizar algunos estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en donde a través de libros y grabados se acercó también a la obra de Pablo Picasso y Giorgio de Chirico,¹¹⁰⁷ a los cuales reinterpreto desde una vena mexicanista.

Así fue el caso de la figura de la tehuana, de la que se ocupó Gutiérrez a partir de 1939, después de un aleccionador e inspirador viaje al Istmo, que provocó que se centrara en la representación de esta mujer oaxaqueña, pero combinada con la figuración de carácter clasicista de Picasso y de Chirico, con bastante cercanía a las mujeres de la antigua Grecia, particularmente a la escultura arcaica de la kore, pero colocadas en un ambiente teatral, comúnmente emplazadas en enigmáticos escenarios portuarios, que recuerdan a los baños misteriosos de Giorgio de Chirico y que además expresan el anhelo incumplido de Gutiérrez por cruzar el océano Atlántico, de ahí que estas damas parezcan intrigadas por algún misterio a punto de acontecer junto al mar.¹¹⁰⁸

Francisco Gutiérrez también recuperó del maestro italiano, la enigmática presencia del maniquí que cobra vida o los caballos que surgen en ambientes misteriosos, solitarios, en ruinas y repletos de melancolía, quizá como medio de sublimación de la propia crisis de salud que sufría este pintor mexicano. La carrera artística de Gutiérrez se desarrolló principalmente en los años 30 hasta su temprana muerte en 1945,¹¹⁰⁹ que fue precedida por periodos de reclusión motivados por una meningitis,¹¹¹⁰ derivada de un problema de sordera.

¹¹⁰⁷ Sari Bermúdez, "Presentación", *Francisco Gutiérrez 1906-1945*, (México: Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 2005), p. 9.

¹¹⁰⁸ Luis Carlos Emerich, "Francisco Gutiérrez. A sesenta años de su muerte", *Francisco Gutiérrez 1906-1945*, pp. 48-49.

¹¹⁰⁹ Roxana Velázquez, "Francisco Gutiérrez", *Francisco Gutiérrez 1906-1945*, p. 16.

¹¹¹⁰ Teresa del Conde, "Francisco Gutiérrez (1906-1945). Belleza, independencia y balance, pp. 36-38.



Francisco Gutiérrez, *Dos hermanas en el mar*, 1938, óleo sobre lienzo, 67x50 cm.



Francisco Gutiérrez, *La despedida*, 1939, óleo sobre lienzo, 65x84.8 cm.



Francisco Gutiérrez, *Recuerdo de Veracruz*, 1936, gouache sobre papel, 24.5x32 cm.



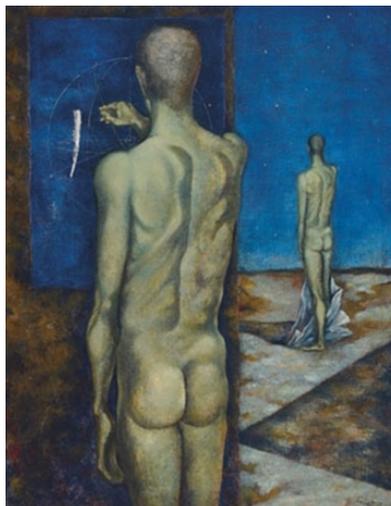
Francisco Gutiérrez, *Caballitos*, 1940, gouache y temple sobre papel, 33x45.5 cm.

Gutiérrez no participó expresamente de los principales grupos que integran el arte moderno mexicano, aunque mantuvo amistad y fraternidad artística con algunos exponentes de la llamada segunda generación de muralistas, participantes además de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que se desarrollaron principalmente como grabadores, tras ser discípulos de Francisco Díaz de León, cual es el caso de José Chávez Morado, Isidoro Ocampo y Feliciano Peña, con quien Gutiérrez pintó en 1937 una serie de frescos en el vestíbulo de la Escuela Normal de Jalapa, que años más tarde fueron cubiertos, al ser considerado como impúdico un desnudo femenino ejecutado por Francisco Gutiérrez. No obstante, al describir la obra de Gutiérrez es notable su afinidad con algunos de los pintores asiduos a los Contemporáneos como Lazo, Tamayo o Izquierdo, además de que su trabajo recibió la atención y la opinión de algunos integrantes de este grupo como Agustín Lazo o

Gabriel García Maroto, así como del crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna.¹¹¹¹ A ello habría que sumar la presencia de André Breton en la Galería de Arte de la Universidad, en abril de 1938, para presenciar una exposición individual de Gutiérrez, aunque el poeta francés no reparó en la vena fantástico del oaxaqueño.



Jesús Guerrero Galván, *Mujer con caracol*, 1940, óleo sobre lienzo, 100x80 cm. Colección Blaisten.



Ricardo Martínez, *El astrónomo*, 1945, óleo sobre lienzo, 105.4x82.6 cm. Colección particular.

Otros artistas, considerados por Teresa del Conde en la exposición *Metafísica en México*, como cercanos a la gramática de Giorgio de Chirico al inicio de los años 40, por sus personajes misteriosos, dispuestos en sitios yermos, fueron tanto Jesús Guerrero Galván como Ricardo Martínez, particularmente éste último por cuadros como *El astrónomo* y *En memoria de mi padre*,¹¹¹² los cuales siguen muy de cerca la lectura que hiciera Rodríguez Lozano de la metafísica italiana al plantear enormes seres míticos emplazados en lugares intemporales, que parecen remitir a desolados poblados de la provincia mexicana. Ambos artistas posteriormente, concebirían un estilo que funde la monumentalidad de la estatuaria prehispánica con la fina línea de procedencia renacentista, creando seres enigmáticos, que no cuentan más historia, que la de sus valores plásticos. No obstante, me parece que hay un par de artistas que se ajustan al impacto que tuvo la muestra surrealista en México y que de toda la variedad de artistas europeos que se presentaron allí, decidieron como los Contemporáneos, acercarse especialmente a la obra de Giorgio de Chirico.

¹¹¹¹ Sari Bermúdez, “Presentación”, *Francisco Gutiérrez 1906-1945*, p. 9.

¹¹¹² Teresa del Conde, notas inéditas para la exposición de Giorgio de Chirico en México en 1993. Archivo del Museo de Arte Moderno.

A partir de los años 40, precisamente tras la Exposición Internacional del Surrealismo en México, en que se hizo visible que un grupo de artistas como Montenegro, Lazo, Kahlo, Izquierdo y Michel ya venían desarrollando una obra de tendencia fantástica, calificada por Raquel Tibol como “surrealismo criollo”,¹¹¹³ es que comenzó a hacerse más explícitos los vínculos del arte mexicano con la Pintura Metafísica.

En esta situación destaca particularmente, el trabajo del pintor Manuel González Serrano, quien plasmó un tipo de figuración con visos de irrealidad más allá de cualquier lógica; en sus composiciones aparecen escenarios que se muestran áridos, silenciosos e inquietantes, enmarcados por vestigios arquitecturales que enuncian un sentimiento de pérdida y añoranza, a la par de que en estos espacios se reúnen elementos discordantes desde una flora erotizada, objetos modernos fuera de contexto y extrañas esculturas, que una vez más nos hacen relacionar a otro artista mexicano con el quehacer de Giorgio de Chirico, como lo ha sugerido la crítica de arte Argelia Castillo:

abierto a las tendencias artísticas internacionales, nutrido en particular del vocabulario de Giorgio de Chirico y de la libertad creadora y las connotaciones paradójicas del surrealismo [...] forma parte de un capítulo importante del arte mexicano del siglo XX, a saber del protagonizado por los fantaseadores disidentes, entre los cuales destacan por cierto varios pintores jaliscienses: Roberto Montenegro, Carlos Orozco Romero, María Izquierdo, Raúl Anguiano y Juan Soriano.¹¹¹⁴

González Serrano nació en 1917 en Lagos de Moreno, Jalisco en el seno de una familia católica acaudalada, cuya madre Ana María Serrano, ocasional maestra de dibujo en escuelas primarias, lo indujo en sus primeros pasos artísticos; González llegó a la Ciudad de México en la década de los años treinta en que ingresó como oyente en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde impartía clases su amigo el pintor Francisco Gutiérrez, a quien también ya hemos relacionado con de Chirico, aunque González Serrano abandonó pronto los estudios y terminó por forjarse como un artista autodidacta.³

¹¹¹³ Raquel Tibol, “Divulgar a Manuel González Serrano”, *La Jornada*, 23 de mayo de 1998.

¹¹¹⁴ Argelia Castillo, “La pintura de Manuel González Serrano, el *Hechicero*”, *La Jornada Semanal*, 7 de abril de 2013.

La obra de González Serrano alcanzó cierta notoriedad gracias a su segunda esposa la galerista norteamericana Andrea Hancock, sin embargo, su vida se vio marcada por un abuso sexual que sufrió en su infancia y a lo largo de su vida adulta padeció serios problemas mentales, que provocaron su recurrente incursión en hospitales psiquiátricos como la Castañeda, hasta fallecer como indigente un 17 de enero de 1960 en plena calle del barrio de la Merced. Tan sólo en la pintura de corte fantástico, encontró un espacio de sublimación y desahogo para su trastornada psique.¹¹¹⁵

Al día de hoy, González Serrano continúa siendo un artista desconocido, tanto por su muerte prematura, como por su accionar en solitario y su obra que no va más allá de 150 pinturas y 500 dibujos; no obstante, sus naturalezas muertas nos permiten ver y analizar sus contactos con la Pintura Metafísica y el Surrealismo.

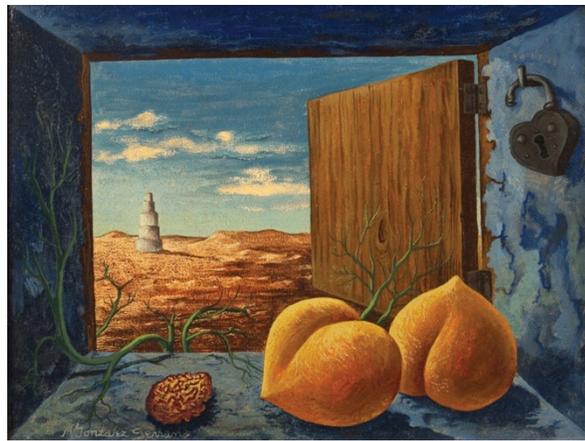
Tal es el caso de *La ventana*, que nos remite a la reflexión renacentista de la pintura como una abertura a otra realidad, que en este caso se enfatiza por la presencia de cortina corrida cual telón de un escenario teatral que nos conduce a un paisaje que parece evocar un poblado de la provincia, quizá el San Juan de los Lagos de donde proviene el autor, pero que por su extraña quietud, reforzada por la ausencia de personas, con la única presencia de una estatua, parece dialogar tanto con las primeras obras metafísicas de Giorgio de Chirico como *Melancolía* o *El enigma de un día*, como con algunos cuadros posteriores del italiano, de su periodo asociado a la revista *Valori Plastici*, como *Villa romana* (1922).

Además, la agrupación de objetos del primer plano, pintados con gran veracidad, también parecen dialogar con la disposición de objetos sin una clara relación como sucediera en la obra ferrarense de Giorgio de Chirico, puesto que, en este caso, ¿de qué nos quiere hablar González Serrano al colocar un foco azulado, un extraño matraz de destilación y una serie de canicas sobre un pañuelo que parece flotar?

¹¹¹⁵ Ricardo Pérez Escamilla citado en Felipe Cobián, “Los cuadros de ‘El hechicero’ en Bellas Artes”, Revista *Proceso*, 14 de marzo de 1999.



Manuel González Serrano, *La ventana*, óleo sobre lienzo. Colección particular.



Manuel González Serrano, *Naturaleza muerta con ventana y candado*, óleo sobre masonite. Colección particular.

Otro ejemplo a comentar es *Naturaleza muerta con ventana y candado*, por su realismo y por la extraña inclusión de membrillos en un anaquel, lo que lo hace parecer una actualización de los bodegones del pintor español Sánchez Cotán, con la diferencia de que las obras del toledano poseen un acusado efecto tenebrista, además de que en el trabajo de González Serrano, tras la frutas, se abre nuevamente una ventana, como una especie de segundo drama aislado, justo como en los retratos de la metafísica italiana, en el caso de esta pintura, un extraño paisaje desértico, del cual surge una anormal enredadera, no menos enigmática que el candado en forma de corazón o la torre que parece aludir a la del acueducto de los Remedios en Naucalpan de Juárez, pero aislada en su sitio totalmente yermo.

Ves una naturaleza muerta de Manuel, y sí, ves algo de Chirico, pero los duraznos son criollos. Por otra parte, es una obra muy misteriosa cargada de símbolos personales, flores extrañas, muy cerca del pensamiento mágico y de la naturaleza excéntrica.¹¹¹⁶

¹¹¹⁶ Hugo Guitérrez Vela citado en Alondra Flores Soto, “Abren exposición de Manuel González Serrano, pintor de la estética del dolor”, *La Jornada*, 29 de julio de 2013.



Manuel González Serrano, *Los guajes*, óleo sobre masonite, ca. 1943. Colección particular.



Manuel González Serrano, *Granadas con paisaje*, ca. 1942, óleo sobre lienzo. Colección particular.

Sin duda la imaginación de Serrano quedó impactada por la señalada exhibición surrealista en la Galería de Inés Amor, ya que obras como *Los guajes* parecen apuntar tanto a los paisajes desérticos de Giorgio de Chirico o a los de Frida Kahlo y María Izquierdo, pero también a uno de los cuadros que presentara Diego Rivera en aquella muestra de 1940, que exhibía formas antropomórficas en unos rábanos. De hecho, a lo largo de la obra de González Serrano a partir de los años 40, el tema de la naturaleza muerta que en realidad cobra vida en parajes enigmáticos y desérticos, fue un motivo constante, cual es el caso de *Granadas con paisaje* que se relacionan con los bodegones sexualizados de Frida Kahlo, al mostrar la fruta abierta como una referencia a las partes íntimas femeninas y al mismo tiempo, nuevamente conectado con de Chirico, por la amplia profundidad del espacio, marcada por el muro con balaustres que se extiende por todo el paisaje rocoso y árido.



Manuel González Serrano, *Aprendices de torero*, 1948, óleo sobre madera, 60x80 cm. Colección Blaisten.

Además de los bodegones, Manuel González Serrano realizó una serie de paisajes en que el enigma y el silencio dominan las escenas, como es el caso de *Aprendices de torero*, en que cinco jóvenes juegan enmarcados por la amplia sombra que produce una pared grisácea que se extiende de forma exagerada, una vez más como en la Pintura Metafísica, mientras que del lado contrario surge una extraña construcción que parece antigua, pero que posee una cortina metálica como de refaccionaria; en la parte superior del edificio, en tres esquinas, figuran unas estatuas femeninas, que como he señalado, de nueva cuenta parece remitir a las estatuas colocadas en la parte superior de construcciones añejas como en el cuadro de Giorgio de Chirico, *Villa Romana*. Justo este contraste entre lo moderno y lo antiguo, también de influencia dechiriquiana, se vislumbra en la diferencia entre el coliseo o plaza de toros y el resto de edificios modernos que comienzan a alzarse en esta ciudad, a lo que se suma el carácter desértico y despoblado de la escena, que le otorgan un carácter irreal, cual metáfora de los jóvenes marginados lejanos al progreso que se desarrolla en la ciudad, como en *Los olvidados* de Buñuel, que se estrenó dos años después que este cuadro.



Manuel González Serrano, *La muerte*, ca. 1940, óleo sobre cartón, 35x56 cm. Colección Blaisten.

Un elemento clave de la estética dechiriquiana domina el cuadro de González Serrano llamado *La muerte*, me refiero a las arcadas que se extienden en extenso hasta un alminar, en este caso, a través de un acueducto virreinal, el de los Remedios en Naucalpan, pintado también por Agustín Lazo y el cual nunca entró en funciones; no obstante, la flora, en específico cactáceas en un terreno desértico, adquieren un panorama fantasmagórico por la presencia de una serie de “objetos” que enrarecen y llenan de irrealidad el ambiente de por sí silencioso y plagado de extrañamiento, dando un claro sentido alegórico al título de la pintura.

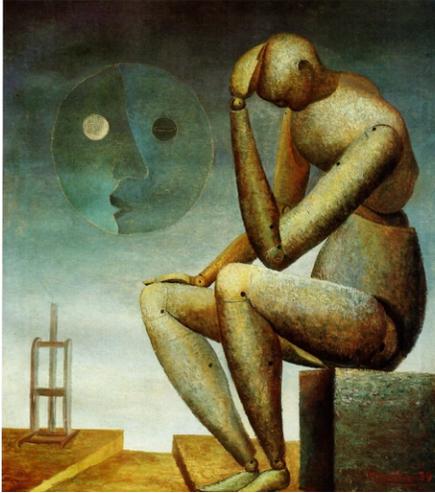
En el cielo se extiende una amplia nube cumulonimbus frente a la cual flota un misterioso papalote que carente de control, se fuga a la parte más alta y oscura del firmamento, mientras sobre el acueducto corre una mujer de vestido rosáceo como presa de la locura, en pos del final de la construcción, además, de que entre las arcadas se ven algunas rocas y los restos torácicos de un animal, “huesos blanqueados por el sol (que) son una metáfora de la fugacidad de la vida”,¹¹¹⁷ a lo que se suma una presencia femenina misteriosa, cubierta completamente con una sábana blanca y de rostro oculto, cuya siniestra aparición alude un espíritu mortuorio, semejante a algunas representaciones de Guillermo Meza, marcado a su vez por Magritte.

Otro caso menos conocido, pero que también su fantasía parte de su contacto con la Pintura Metafísica, es el de Emilio Rosenbleuth, nacido en Ciudad Juárez en 1896. Tras haber estudiado en su juventud, hacia 1915, algunos principios sobre dibujo y pintura, además de lecciones de violín, decidió dedicarse a los negocios dentro de la industria cervecera, sin embargo, veinte años más tarde, retomó los pinceles en 1936 y con 40 años de edad, desarrolló principalmente su quehacer artístico los fines de semana, hasta conseguir una producción de alrededor de 300 óleos hasta su temprana muerte en 1945.

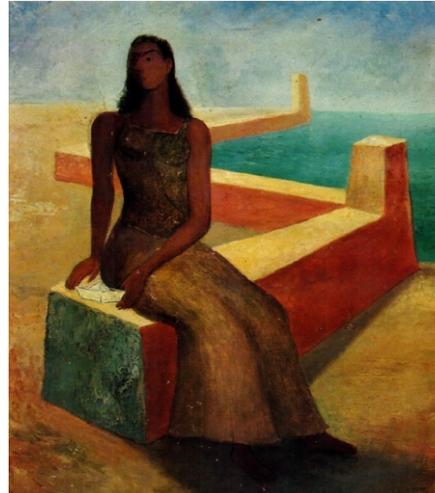
Similar al influjo que recibió González Serrano por parte de Francisco Gutiérrez, Rosenbleuth se vio marcado por las enseñanzas y la proclividad a lo fantástico de Orozco Romero, al elaborar desde sensuales retratos femeninos hasta enigmáticos ambientes dominados por una amplia perspectiva y poblados por misteriosos personajes como los maniqués articulados para la práctica del dibujo o figuras de petate que parecen poseer vida. Rosenbleuth no fue un artista abocado únicamente a la exaltación de una estética nacionalista, al contrario, en un inicio comenzó con reinterpretaciones de composiciones de Gauguin, Van Gogh y Cézanne, para luego acercarse a un realismo de inspiración renacentista mezclado con objetos populares, en ambientes inclinados hacia lo fantástico hasta la ejecución, con el apogeo del Surrealismo en México, de mundos cargados de ambivalencias entre lo objetivo y lo enigmático, que “incluyen en sus cuadros construcciones desoladas, también a la manera de las arcadas de Chirico [que] junto al mar establece una extraña división entre este y la tierra, separados por una serpiente de cemento”.¹¹¹⁸

¹¹¹⁷ James Oles, *Arte moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, [México: UNAM, 2005].

¹¹¹⁸ Ida Rodríguez Prampolini, “Acercamiento al pintor”, *Emilio Rosenblueth pintor*, [México: ISSSTE, 1998], p. 18.



Emilio Rosenblueth, *El pensador*, 1939, óleo sobre lienzo, 72.5x62.5 cm. Colección particular.



Emilio Rosenblueth, *Junto al mar*, 1940, óleo sobre lienzo, 49.5x40 cm. Colección particular.

Tras este recuento y revisión historiográfica, es posible confirmar la importancia de la obra de Giorgio de Chirico para el arte mexicano moderno, al rastrear la difusión y apropiación de su trabajo, a través de figuras clave como Siqueiros y en especial los artistas y escritores afiliados a los Contemporáneos, particularmente los casos de Agustín Lazo y Rufino Tamayo, quienes conocieron la obra de Giorgio de Chirico de primera mano, tanto en París como en Nueva York, respectivamente, así como el impacto de las enseñanzas de Rodríguez Lozano, Montenegro u Orozco Romero en generaciones de artistas posteriores.

Este escrito por tanto, ofrece una nueva forma de entender el arte mexicano como copártcipe del desarrollo del arte moderno internacional en la primera mitad del siglo XX, más allá de las distancias geográficas respecto de Europa, en tanto la relación de la estética desarrollada por los muralistas, como un proceso coetáneo a los despliegues de un nuevo clasicismo en el Viejo Continente, así como el vínculo temprano de los Contemporáneos con el Surrealismo, justo en el momento de su desarrollo en París y por ende, casi una década antes de la llegada de los surrealistas europeos a México, con lo que se desafía a la narrativa tradicional que se enfoca en Breton y el impacto de la exposición surrealista en México en 1940. Estas anotaciones sin duda, apelan a reconsiderar nuestra comprensión del periodo y del desarrollo del arte mexicano, pues sin ser seguidores ni del Surrealismo ni de la Pintura Metafísica, queda claro que en ningún momento los creadores nacionales se desligaron de lo

realizado en Europa, sin por ello perder su objetivo de crear un arte propio, conectado con la historia y las fuentes culturales de este país.

Por ello, al mismo tiempo, fue importante reconocer y contextualizar la complicada relación de Giorgio de Chirico con los artistas que se apropiaron de su obra, al entender que este proceso en ningún momento implicó el volverse sus discípulos, sino que al reconocer la valía de su obra, tanto en su iconografía como en sus métodos compositivos, dio pie a que lo tomaran como ejemplo y punto de partida para sus propias investigaciones, como lo dejan claro las aproximaciones y al mismo tiempo los distanciamientos de Carlo Carrà, los surrealistas y la singularidad del caso mexicano, en que se valoró tanto el trabajo desarrollado por de Chirico entre 1911 y 1919, así como sus pinturas consideradas postmetafísicas, a diferencia del rechazo que les tuvieron los surrealistas.

En este sentido, ha sido importante, dado la poca investigación que ha recibido, como a pesar de vincularse con la poética surrealista, en realidad el grupo de los Contemporáneos e incluso artistas como Frida Kahlo, guardan mayor correspondencia con de Chirico, porque a pesar de desarrollar escenarios fantásticos y/o misteriosos, estos en poco se ligan con un intento de plasmar el mundo onírico, sino se manifestaron como recuentos poéticos y visiones personales de lo que consideraron podía ser expresión de la mexicana, más allá de las narraciones históricas o de las críticas políticas que desarrollaron otros artistas ligados al discurso de los muralistas. Con ello, sin duda, los Contemporáneos se vinculan de forma estrecha a la noción de una memoria de carácter órfico planteado por los hermanos de Chirico, como una forma de acercarse a elementos considerados como parte del patrimonio nacional, pero desde visiones inusuales, parafraseando a de Chirico: como si se les viese con otros ojos por primera vez.

Así entonces, es importante aclarar, que si bien este escrito se postuló como un recuento de el influjo de Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica en México, también forma parte de la importante labor de los historiadores de arte actuales, de reconsiderar las redes de acción y alimentación que nutrieron al arte moderno y que dieron como resultado un verdadero concierto internacional, en que se vuelve justo situar la figura tanto de Giorgio de Chirico como la de los artistas mexicanos, especialmente aquellos opacados por los muralistas, como piezas claves que hasta la fecha se suelen olvidar en los grandes relatos de la Historia del Arte del siglo XX.

Por ello, la división de capítulos estaba orientada no sólo a enumerar una basta cantidad de artistas, sino a colocarlos a cada uno de ellos, como parte de periodos claves del conocimiento y absorción de la Pintura Metafísica en México. Tras el recuento europeo, dimos cuenta de la vinculación de los muralistas con los movimientos de retorno de lo clásico, entre ellos la metafísica, que procuraron revivir las virtudes plásticas del arte italiano, para perpetuar la herencia de los grandes constructores de formas sólidas y precisas del Renacimiento. De ahí dimos paso, a la llegada del Surrealismo a México, desmintiendo algunas imprecisiones, para centrar nuestro análisis en el no tan homogéneo grupo de los Contemporáneos, los cuales querían ser partícipes de la procuración de una pintura mexicana, pero sin caer en lo anecdótico, para lo cual los mecanismo de representación hermética, misteriosa y fantástica de Giorgio de Chirico, a través del filtro Surrealista, les fue óptimo para expresar una mexicanidad de carácter poético, intimista y atemporal. Al final aparece una pléyade de creadores que no se agrupaba en los parámetros anteriores, pero que, en sus propias relaciones, dan cuenta de que la expansión de lo metafísico a México no se restringió ni artistas, ni a colectivos concisos, sino que su expansión fue tal que rebasó la ortodoxa división entre creadores políticos y los ajenos a las reivindicaciones sociales. De hecho, el impacto de la metafísica podría extenderse a otras épocas y personajes, mas el fin de este escrito era consolidar que su conocimiento y impronta se dio antes de la llegada del Surrealismo a nuestra tierra.

Al final, cabe dar cuenta que, a pesar de las diversas ramificaciones del arte mexicano, a las fuentes locales, se suman movimientos como la metafísica, que dan cuenta que en su origen los distintos procesos locales poseen raíces similares, que ramifican en una multiplicidad de rutas y procesos creativos, en función de los contextos y las lecturas de cada artista, que en lo superficial nos pueden parecer totalmente opuestos, pero que al revisar sus obras y biografías intelectuales, damos cuenta que tanto el arte mexicano moderno como la Pintura Metafísica participan de un concierto internacional del olvidado u omitido desarrollo de los realismos en el siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- Anguiano, Raúl y Beatriz Vidal. *Anguiano Íntimo*. México: Microsoft Mexico, 2000, 223 pp.
- Baché, Emely. *Presencia de la pintura metafísica en la obra de Manuel Rodríguez Lozano*. México: UNAM, Tesis de Maestría en Historia del Arte, 2010, 88 pp.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. Murcia: Cendeac, 2009, 458 pp.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*, traducción José Muñoz. Madrid: Taurus, 1990, 244 pp.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*, traducción John Osborne. Londres: New Left Books, 1977, 250 pp.
- Best Maugard, Adolfo. *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del Arte Mexicano*. México: SEP, 1923, 133 pp.
- Bohn, Willard. *Apollinaire and the faceless man. The Creation and Evolution of a Modern Motif*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1991, 176 pp.
- Buchloh, Benjamin H. D. *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, traducción Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: AKAL, 2004, 245 pp.
- Burger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las cuarenta, 210, 144 pp.
- Calvesi, Maurizio. *La Metafísica esclarecida: de De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*, traducción de Bernardo Morero Carrillo. Madrid: Visor, La Balsa de la Medusa, 1990, 438 pp.
- _____ *Giorgio de Chirico*. México: Planeta, 1999, 60 pp.
- Capistrán, Miguel. *Los Contemporáneos por sí mismos*. México: CONACULTA (Lecturas Mexicanas), 1994, 227 pp.
- Cardoza y Aragón, Luis. *La nube y el reloj*. México: UNAM, Landucci, 2003, 318 pp.
- _____ *El Río. Novelas de Caballería*. México: FCE, 1996, 898 pp.

- Castro, Fernando. *Óscar Domínguez y el Surrealismo*. Michigan: Cátedra, 1978, 199 pp.
- Cecchetto, Stefano. *I maestri dell'arte italiana del Novecento*. México: Museo de arte e historia de Guanajuato, 2014, 55 pp.
- Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1950*. México: Domes, 1985, 375 pp.
- Charbonnier, Georges. *Entretiens avec Lévi-Strauss*. París: Julliard-Plon, 1961, 160 pp.
- Chávez, Carlos. *Epistolario*. México: FCE, 1989, 110 pp.
- Chirico, Giorgio de. *Memorie della mia vita*. Roma: Astrolabio, 1945, 257 pp.
- _____ *Memorias de mi vida*, traducción Sofía Calvo. Madrid: Síntesis, 2004, 335 pp.
- _____ *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, traducción Jordi Pinós y Cristina Gonzalbo. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yerba, 1990, 138 pp.
- _____ *De Chirico: néo-baroque*. París: Artcurial, 1985, 23 pp.
- Clair, Jean. *Malinconia motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999, 199 pp.
- Cocteau, Jean y Jole de Sana, *Giorgio de Chirico. Il mistero laico*. Milán: Abscondita, 2007, 96 pp.
- Conde, Teresa del, y Luis Carlos Emerich, *Francisco Gutiérrez 1906-1945*. México: Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Museo Nacional de Arte, 2005, 299 pp.
- _____ y Ricardo Pérez Escamilla, *Siete pintores. La otra cara de la Escuela Mexicana de Pintura*. México: INBA, 1984, 73 pp.
- _____ y Livia Velani. *Giorgio de Chirico. Obra selecta*. México: Museo de Arte Moderno, INBA, 1993-1994, 239 pp.
- _____ *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. México: ATTAME ediciones, 1994, 125 pp.
- _____ *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*. México: Editorial Grijalbo, 2003, 198 pp.

- _____ *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*. México: UNAM, Siglo XXI, 2014, 268 pp.
- Constantin, María Teresa y Diana Wechsler. *Los surrealistas: insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*. Buenos Aires: Longseller, 2005, 183 pp.
- Debroise, Olivier. *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*. México: Océano, 1984, 215 pp.
- _____ *Roberto Montenegro 1887-1968*. México: MUNAL, Museo Regional de Guadalajara, INAH, SEP, 1984, 38 pp.
- _____ y Karen Cordero. *Abraham Ángel y su tiempo*. México: Museo de Bellas Artes, 1985, 59 pp.
- _____ *Alfonso Michel. El desconocido*. México: CONCACULTA, ERA, 1992, 139 pp.
- Eder, Rita. *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz El Corcito*. México: UNAM, IIE, 2017, 343 pp.
- Escutia, Erika Lucia. *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*. México: Editorial Cultura, 1926, 167 pp.
- Espinosa, Elia. *Jean Cocteau; el ojo entre la norma y el deseo*, México: UNAM, 1988, 218 pp.
- Fantoni, Guillermo. *Berni entre el surrealismo y Siqueiros*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editores, 2014, 360 pp.
- Fantuzzi, Gabriel. *Carlo Carrà. Pinacoteca de los genios*, Buenos Aires: Codex, 1964, 25 pp.
- Faure, Élie. *Cézanne*, traducción Walter Pach, New York: Association of American Painters, 1913, 76 pp.
- Favela, Ramón. *Diego Rivera. Los años cubistas*, México: Imprenta Madero, SEP, Phoenix Art Museum, INBA, IBM, 1984, 145 pp.
- Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México*. México: UNAM, 1952, 521 pp.

- _____ *Roberto Montenegro*. México: UNAM, 1962, 124 pp.
- _____ *Textos de Orozco*. México: UNAM, 1983, 183 pp.
- Flores Guerrero, Raúl. *5 pintores mexicanos: Frida Kahlo, Guillermo Meza, Juan O’Gorman, Julio Castellanos, Jesús Reyes Ferreira*. México: UNAM, 1957, 115 pp.
- Foster, Hal. *El retorno a lo real*, traducción Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2001, 234 pp.
- Gide, André. *Pasión moral (ensayos escogidos)*. México: UNAM, 2007, 312 pp.
- Gimferrer, Pere. *G. de Chirico 1888-1978. Opere scelte*. Milán: Rizzoli, 1988, 128 pp.
- Gombrich, Ernst. *La historia del arte*, traducción Rafael Santos. Londres: Phaidon, 1997, 688 pp.
- González Mello, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, 441 pp.
- _____ *Orozco ¿Pintor revolucionario?* México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 97 pp.
- Gorostiza, José. *Poesía*. México: FCE, 1977, 144 pp.
- Green, Christopher. *Léger and the Avant Garde*. New Haven: Yale University Press, 1976, 350 pp.
- Greet, Michele. *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris between the wars*. New Haven: Yale University Press, 2018, 296 pp.
- Helm, MacKinley. *Mexican Painters, Rivera, Orozco, Siqueiros and other artists of The Social Realist School*. New York: Dover Publications, 1989, 205 pp.
- Kaplan, James. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, 272 pp.
- Kemp, Martin. *La ciencia del arte*. Madrid, AKAL, 2000, 382 pp.
- Krauss, Rosalind. *Los papeles de Picasso*, traducción Mireya Reilly. Barcelona: Gedisa, 1999, 237 pp.
- Lozano, Luis-Martín. *Carlos Orozco Romero Propuestas y Variaciones*. México: Instituto Cultural Cabañas, INBA, 1996, 86 pp.

- _____ y Teresa del Conde. *María Izquierdo: 1902-1955*. Chicago: Mexican Fine Arts Center Museum, 1996, 126 pp.
- _____ *María Izquierdo: una verdadera pasión por el color*. México: Landucci, Océano, ca. 2002, 307 pp.
- _____ *Frida*. México: Bulfinch, 2001, 260 pp.
- Luna Arroyo, Antonio. *Goitia*. México: Salvat, Hachette Latinoamérica, 1992, 211 pp.
- Manrique, Jorge Alberto. *Alfonso Michel (1897-1957)*. México: Museo de Arte Moderno, 1991, 71 pp.
- _____ *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México: CONACULTA, 2000, 168 pp.
- _____ y Teresa del Conde. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. México: UNAM, IEE, 2005, 307 pp.
- Méndez, María Teresa. *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, 282 pp.
- Mendizábal, Héctor. *Ejercicio Plástico*. Buenos Aires: Editorial Ateneo, 2003, 381 pp.
- Micheli, Mario de. *Siqueiros*. México: SEP, 1985, 100 pp.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina, La herida colonial y la opción descolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007, 241 pp.
- Miró, Joan. *Escritos y conversaciones*. Valencia y Murcia: Institut Valencià d'Art Modern, 2002, 416 pp.
- Montenegro, Roberto. *Planos en el tiempo, Memorias de Roberto Montenegro*. México: Artes de México, 2011, 122 pp.
- Montgomery, Harper. *The mobility of modernism : art and criticism in 1920s Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2017, 344 pp.
- Nebbia, Ugo. *La Pittura del Novecento*. Milán, Società editrice libraria, 1941, 336 p.
- Nelken, Margarita. *Pintores de México*, (libro mecanografiado inédito). México: Promotora Cultural Fernando Gamboa, 1949, 250 pp.

- Nessi, Ángel Osvaldo. *El atelier Pettoruti; un taller de dibujo, pintura y composición abstracta en Buenos Aires, 1947-1952*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963, 139 pp.
- Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Alianza Editorial, Madrid, 1979, 336 pp.
- _____ *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, traducción Luis M. Valdés. Madrid: Tecnos, 1990, 120 pp.
- Oles, James y Sergio Raúl Arroyo, *Agustín Lazo*. México: UNAM, 2009, 207 pp.
- Orozco, José Clemente. *El artista en Nueva York: Cartas a Jean Charlot, 1925-1929*. México: Siglo XXI, 1971, 187 pp.
- _____ y Raquel Tibol. *Cuadernos de Orozco*. México: SEP, 1983, 334 pp.
- Payró, Julio. *Emilio Pettoruti*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1945, 117 pp.
- Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz*, vol. 4. *Los privilegios de la vista: Arte de México*. México: FCE, 1987, 854 pp.
- _____ *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: FCE, 1978, 103 pp.
- Pellicer, Carlos y Salvador Toscano. *Julio Castellanos*. México: Editorial Netzahualcóyotl, 1952, 84 pp.
- _____ *Yo que de Tabasco voy*. México: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2005, 234 pp.
- Pettoruti, Emilio. *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires: Ediciones Solar, 1968, 344 pp.
- Pontiggia Elena (edición). *Il ritorno all'ordine*. Milán: Abscondita, 2005, 185 pp.
- _____ *Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa dal primo dopoguerra agli anni trenta*. Milán: Bruno Mondadori, 2008, 233 pp.
- Pozzi-Harris, Ana. *De-Mythologizing Rivera: Political Cultures and the European Years*. Ontario: Queen's University, Tesis de Maestría en Arte, 1998, 164 pp.
- Quirarte, Vicente. *Ojos para mirar lo no mirado*. Valencia: Unidad Politécnica de Valencia, 2011, p. 352.
- Rivera, Diego y Gladys March. *My art my life*. Nueva York: Cita del Press, 1960, 334 pp.

- Rivera Solano, Viridiana. *La voluntad en la creación del mito: la lupa primitivista ante la primera obra mural de Siqueiros*. Tesis de maestría. México, UNAM, 2018, 72 pp.
- Rodríguez Lozano, Manuel. *Pensamiento y pintura*. México, UNAM, 1960, 259 pp.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*. México: UNAM, 1983, 133 pp.
- _____ y Emilio Rosenblueth, *Emilio Rosenblueth pintor*. México: ISSSTE, 1998, 80 pp.
- Roh, Franz. *Realismo mágico, Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*, traducción Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente, 1928, 141 pp.
- Romero Keith, Delmari. *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*. México: Ediciones GAM, 1985, 553 pp.
- Saborit, Antonio. *Una visita a Marius de Zayas*. México: Instituto Veracruzano de Cultura, 2004, 199 pp.
- Sáenz, Olga. *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*. México: UNAM, 1990, 222 pp.
- Schapiro, Meyer. *Estilo, arte y sociedad*, traducción Francisco Rodríguez. Madrid: Tecnos, 1999, 255 pp.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: J. A. Mestas, 2007, 410 pp.
- Schmeckeber, Laurence E. *Modern Mexican Art*. Estados Unidos: The University of Minnesota Press, 1939, 190 pp.
- Severini, Gino. *The life of a painter*. New Jersey: Princeton University Press, 1995, 356 pp.
- Siqueiros, David Alfaro. *Me llamaban el Coronelazo*. México: Grijalbo, 1977, 613 pp.
- Suckaer, Ingrid. *Rufino Tamayo. Aproximaciones*. México: Praxis, 2000, 495 pp.
- Tamayo, Rufino y Raquel Tibol. *Textos de Rufino Tamayo*. México: UNAM, 1987, 146 pp.
- Taracena Berta. *Manuel Rodríguez Lozano*, México: UNAM, 1971, 49 pp.

- Traba, Marta. *Arte de América Latina*. Nueva York, Banco Internacional de Desarrollo, 1994, 178 pp.
- Torres, Ana. *Rufino Tamayo: identidades pictóricas y culturales*. México: Universidad Iberoamericana, 2011, 161 pp.
- VV.AA. *Antología de Poesía Mexicana Moderna*. Roma: Poligráfica Tiberina, 1940, 427 pp.
- VV.AA. *Roberto Montenegro (1885-1968)*. México: INBA, 1970, 94 pp.
- VV.AA. *De Chirico*. New York: MoMA, 1982, pp.
- VV.AA. *Historia del Arte Mexicano*. México: SEP, INBA, SALVAT, 1982, 87 fascículos.
- VV.AA. *Julio Castellanos 1905-1907*. México: Banco Nacional de México, 1982, 101 pp.
- VV.AA. *Raúl Anguiano*. México: Edamex, 1983, 126 pp.
- VV.AA. *Antología de poesía mexicana moderna*. México, FCE, 1985, 248 pp.
- VV.AA. *Rufino Tamayo. Una cronología 1899-1987*. México: Museo Rufino Tamayo, INBA, SEP, 1987, 144 pp.
- VV.AA. *María Izquierdo*. México: Fundación Cultural Televisa, 1988, 415 pp.
- VV.AA. *Carlo Carrà*. México: Planeta, 1998, 60 pp.
- VV.AA. *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*. México: Museo Nacional de Arte, 1991, 184 pp.
- VV.AA. *Giorgio de Chirico. Pictor optimus*. Roma: Carte, 1993.
- VV.AA. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, 1994, 476 pp.
- VV.AA. *Rufino Tamayo del reflejo al sueño 1920-1950*. México: Fundación Cultural Televisa, 1995, 77 pp.
- VV.AA. *Alfonso Michel. Emoción plástica*. México: Universidad de Colima, 1996, 126 pp.
- VV.AA. *Giorgio de Chirico and America*. New York: Hunter College, 1996, 262 pp.

- VV.AA. *Otras rutas hacia Siqueiros*. México: INBA, MUNAL, CURARE, 1996, 302 pp.
- VV.AA. *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea*. Valencia: Institut Valencia d'Art Modern, 1997, 298 pp.
- VV.AA. *Antonio Ruiz "El Corcito"*. México: Landucci, 1998, 144 pp.
- VV.AA. *Mario Sironi. El trabajo y el arte*. Buenos Aires, Ciudad de México: Dalmine-Siderca-Tamsa, 1998, 99 pp.
- VV.AA. *Manuel Rodríguez Lozano. Una revisión finisecular*. México: Museo de Arte Moderno, 1998, 72 pp.
- VV.AA. *Arte In Italia. Da Valori Plastici a Corrente*. Roma: Ministero degli Affari Esteri, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale all'Arte Contemporanea, 1999, 223 pp.
- VV.AA. *Diego Rivera. Arte y Revolución*. México: Landucci, 1999, 450 pp.
- VV.AA. *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*. Buenos Aires: CEDODAL-Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1999, 235 pp.
- VV.AA. *Pintura y vida cotidiana en México (1650-1950)*. México, Fondo Cultural Banamex, CONACULTA, 1999, 367 pp.
- VV.AA. *Nueva Historia Argentina: Arte, sociedad y política*, vol. 2. Buenos Aires: Sudamericana, 1999], 314 pp.
- VV.AA. *Italia en el horizonte de las artes plásticas*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2000, 223 pp.
- VV.AA. *XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2002, 2013 pp.
- VV.AA. *El Barroco Peruano 2*, Lima: Banco de Crédito, 2003, 355 pp.
- VV.AA. *Diego Rivera y el Cubismo. Memoria y Vanguardia*. México: INBA, 2004, 110 p.
- VV.AA. *Arte moderno de México. Colección Andrés Blaisten*. México: UNAM, 2005, 401 pp.
- VV.AA. *Arte desde 1900, modernidad, anti modernidad, posmodernidad*. Londres: Akal, 2006, 704 pp.
- VV.AA. *Tamayo reinterpretado*. Madrid: Artes Gráficas Palermo, 2007, 464 pp.

- VV.AA. *Arte moderno, Ideas y conceptos*. Madrid: Mapfre, 2008, 475 pp.
- VV.AA. *Asociación Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires: MALBA, 2008, 320 pp.
- VV.AA. *El universo de Roberto Montenegro*. México: CONACULTA, INBA, Museo Mural Diego Rivera, 2011, 129 pp.
- VV.AA. *Manuel Rodríguez Lozano. Pensamiento y Pintura 1922-1958*. México: MUNAL-INBA, 2011, 259 pp.
- VV.AA. *Rufino Tamayo*. México: Smurfit Kappa, 2011, 281 pp.
- VV.AA. *Rufino Tamayo. Trayectos*. México: INBA, CONACULTA, Museo Tamayo, 2012, 203 pp.
- VV.AA. *Rufino Tamayo, Construyendo Tamayo 1922-1937*, México: INBA, CONACULTA, Museo Tamayo, 2013, 234 pp.
- VV.AA. *De Chirico a Ferrara. Metafísica e Avanguardia*. Ferrara: Fondazione Ferrara Arte, 2015, 303 pp.
- VV.AA. *Los contemporáneos y su tiempo*. México: Secretaría de Cultura, Mito de la Caverna, 2016, 527 pp.
- VV.AA. *Los contemporáneos en el Universal*. México: FCE, *El Universal*, 2016, 487 pp.
- VV.AA. *Un acercamiento en el marco de los centenarios de la Independencia (1910-1921)*. México: UNAM, 2017, 554 pp.
- VV.AA. *Sueño o realidad. El mundo de Giorgio de Chirico*. Barcelona: Fundación Giorgio e Isa de Chirico, Obra Social “La Caixa”, 2017, 247 pp.
- VV.AA. *Retorno a la belleza. Obras maestras del arte italiano de entreguerras*. Barcelona: Fundación Mapfre, 2017, 296 pp.
- VV.AA. *Picasso y Rivera. Conversaciones a través del tiempo*. México: INBA, LACMA, 2017, 405 pp.
- Wechsler, Diana. *Spilimbergo*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Las Artes, 1999, 237 pp.
- Wolfe, Bertram. *The fabulous life of Diego Rivera*. Missouri: Scarborough House, 1990, 576 pp.

- Zamorano, Beatriz. *Manuel Rodríguez Lozano o la revelación ideal de Narciso*. México: CONACULTA, 2002, 124 pp.
- Zavala, Adriana. *Un nuevo arte. El aporte de María Izquierdo*. México: UNAM, 2008], 93 pp.

HEMEROGRAFÍA

- Abelleira, Angélica. “A la vista, 37 obras de Giorgio de Chirico en el Museo de Arte Moderno”, *La Jornada*, 30 de octubre de 1993, p. 25.
- Alcántar, Arturo. “En de Chirico está la aventura del siglo XX”, *Excélsior*, 29 de octubre de 1993, Sección Cultural, p. 1.
- Alfaro Siqueiros, David. “Diego M. Rivera pintor de América”, *El Universal Ilustrado*, julio de 1921, p. 20.
- Altamira, Adriano. “de Chirico e Duchamp”, *Metafisica*, #5-6, 2006, pp. 65-79.
- Amaral, Tarsila do. “Recordações de Paris”, *Habitat*, #6, 1951, pp. 17-26.
- Apollinaire, Guillaume. “La Vie artistique: G. de Chirico-Pierre Brune”, *L’Intransigeant*, 9 de octubre de 1913.
- _____ “Le 30^e Salon des Indépendants”, *Les Soirées de Paris*, #22, 15 de marzo de 1914.
- Artaud, Antonin. “La pintura de María Izquierdo: comentario y posdata”, *Revista de Revistas*, agosto de 1936.
- Broglio, Mario. “Pittura Ultima”, *Valori Plastici*, # 1, año 1, noviembre 1918.

- Bueno, Miguel. “El arte de Diego Rivera atacado por el genial artista C. Orozco”, *El Imparcial*, 22 de noviembre de 1926.
- Bueno, Raúl. “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, #48, 1998, pp. 25-38.
- Camacho, Eduardo. “Canasta Cultural”, *Excélsior*, 13 de noviembre de 1993, Sección Cultural, pp. 1-3.
- Carrà, Carlo. “Da Cézanne a noi futuristi”, *Lacerba*, 15 de mayo de 1913, p. 99-101.
- Casanovas, Martí. “Dichos y palabras incongruentes de tres pintores”, *¡30-30!*, #2, agosto de 1928, p. 97.
- Castillo, Argelia. “La pintura de Manuel González Serrano, el *Hechicero*”, *La Jornada Semanal*, 7 de abril de 2013.
- Chirico, Giorgio de, *Manuscritos Éluard-Picasso*, reproducido en María Teresa Méndez, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, pp. 195-232.
- Chirico, Giorgio de, *Manuscritos Paulhan*, reproducido en María Teresa Méndez, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, pp. 232-240.
- _____ “Zeusi l’esploratore”, *Valori Plastici*, #1, noviembre de 1918, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, traducción José Luis Bernal, pp. 102-103.
- _____ “Guillaume Apollinaire”, *Ars Nova*, año 3, #2, diciembre de 1918, reproducido en Maurizio Calvesi, *Giorgio de Chirico*, traducción de Bernardo Moreno, p. 31.
- _____ “Noi metafisici”, *Cronache di attualità*, 15 de febrero de 1919.
- _____ “Sull’arte metafisica”, *Valori Plastici*, #4-5, abril-mayo de 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 63-69.
- _____ “Impressionismo”, *Valori Plastici*, #6-10, junio-octubre de 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 69-72.

- _____ “Il ritorno al mestiere”, *Valori Plastici*, #11-12, noviembre-diciembre 1919, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 91-97.
- _____ “Prefazione. Autobiografia”, *Valori Plastici* (ejemplar monográfico), 1919.
- _____ “Arnoldo Böcklin”, *Il Convegno*, año 1, #4, mayo de 1920, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 85-91.
- _____ “Il senso architettonico nella pittura antica”, *Valori Plastici*, año II, #5-6, mayo-junio de 1920, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 72-75.
- _____ “Max Klinger”, *Il Convegno*, #10, noviembre de 1920, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 76-84.
- _____ “La mania del Seicento”, *Valori Plastici*, año 3, #3, 1921, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 97-100.
- _____ “Statues meubles et généraux”, *Bulletin de l'Effort Moderne*, #38, octubre de 1927, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 104-107.
- _____ “L’arcangelo affaticato”, abril de 1918.
- Cobián, Felipe. “Los cuadros de ‘El hechicero’ en Bellas Artes”, *Revista Proceso*, 14 de marzo de 1999.
- Cocteau, Jean. “Fragmentos sobre Chirico”, *Contemporáneos*, #3, agosto 1928, pp. 261-264 (facsimilar).
- Conde, Teresa del. “El pasado perpetuo”, *La Jornada*, 14 de agosto de 2007.
- Cosío Villegas, Daniel. “La pintura en México”, *Valoraciones. Humanidades. Crítica y Polémica*, año 1, #3, abril de 1924.
- Equipo Poligráfico (David Alfaro Siqueiros, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro), *Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado*, folleto, 1933.
- Fernández, Justino. “Catálogo de exposiciones 1940”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1941, #7, p. 91.

- _____ “La mirada de Julio Castellanos 1905-1947”, *Universidad de México*, #10, julio de 1947, p. 16-18.
- Flores Soto, Alondra . “Abren exposición de Manuel González Serrano, pintor de la estética del dolor”, *La Jornada*, 29 de julio de 2013.
- Fischer, Adam. “Moderne Klassik Kunst i Paris”, *Klingen*, vol. 11, #3, 1919.
- García, Carlos. “Manuel Maples Arce: correspondencia con Guillermo de Torre, 1921-1922”, *Literatura mexicana*. Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. XV, #1, 2004, pp. 151-162.
- Gainza, María. “Plagio a mí mismo”, *Gainza*, Buenos Aires, 11 de abril del 2004, p. 22.
- González Mello, Renato. “La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XVII, #67, 1995, pp. 21-68.
- Hernández Araujo, Juan [Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros]. “El movimiento actual de la pintura en México”, *El Demócrata*, 11 de julio de 1923.
- _____ “El movimiento contemporáneo de pintura en México II. El egoísmo individualista”, *El Demócrata*, 19 de julio de 1923.
- “El movimiento contemporáneo de pintura en México III. Mexicanismo”, *El Demócrata*, 26 de julio de 1923.
- _____ “El movimiento contemporáneo de pintura en México IV. Aspectos comparativos de la orientación al clasicismo de la moderna pintura europea y mexicana”, *El Demócrata*, 29 de julio de 1923.
- _____ “El movimiento contemporáneo de pintura en México V. La influencia benéfica de la revolución sobre las artes plásticas”, *El Demócrata*, 1 de agosto de 1923.
- Herner, Irene. “Una visita al museo virtual Andrés Blaisten”, *Nexos*, año 28, vol. XXVIII, #342, junio 2006.

- Izquierdo, María. “María Izquierdo refuta a Diego Rivera”, sin fecha. Archivo María Izquierdo. Acervo Museo de Arte Moderno, INBAL.
- Lazo, Agustín. “Reseña sobre las actividades sobrerrealistas”, *Cuadernos de arte* #2, 1938, pp. 1-8.
- Longhi, Roberto. “Al dio ortopédico”, *Il Tempo*, 22 de febrero de 1919.
- Llorens, Tomas. “Picasso, Renoir y la vulgaridad”, *El País*, 2 de diciembre de 2016.
- Luz, Jorge de la. “Giorgio de Chirico universos de sueño y canícula mitológica”, *Casa del tiempo*, septiembre de 2004, pp. 72-73.
- Mendoza, Luisa. “Mis viajes por Europa, América del Sur, África y otros países no me han dado la experiencia que la peni”, *Zócalo*, diciembre de 1958.
- Moyssén, Xavier. “Marius de Zayas en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, #53, 1983, pp. 127-152.
- Moreno Villa, José. “En el mundo insólito de Chirico”, *México en la cultura*, 13 de diciembre de 1953, p. 5.
- Nelken, Margarita. “Realismo imaginativo”, *Excélsior*, 11 de enero de 1959.
- Nota de la redacción, “Oliverio Gironde en México”, *Excélsior*, 24 de enero de 1925.
- Nota de la redacción, “Dos pintores mejicanos”, *Martín Fierro*, año 2, #17, mayo de 1925, p. 7.
- Novo, Salvador. “Julio Castellanos”, *Novedades*, 18 de julio de 1947.
- Osorio, Nelson. “El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina”, *Cuadernos – Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos* (Caracas), , 1982, pp. 5-76.
- Ortega, Febronio. “Lazo y sus opiniones sobre la pintura moderna”, *El Universal Ilustrado*, 6 de diciembre de 1928.
- Pacheco, León. “Motivos. La pintura de Rodríguez Lozano”, *Contemporáneos*, #11, 1929.
- Parker, Howard. “Rufino Tamayo”, *Mexican Folkways* #2 (vol. 7), abril-junio de 1932, p. 79.
- Paz, Octavio. “De la crítica a la ofrenda”, *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, #241, 1991.

- Pisis, Filippo de. “Idee per una nuova arte”, *Valori Plastici*, #1, año 1, noviembre 1918.
- _____ “Pensamientos para un nuevo arte”, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 206.
- _____ “Grotte degli Avignonesi”, reproducido en en Calvesi, *La metafísica esclarecida*, p. 124.
- Prebisch, Alberto. “Rodríguez Lozano y Julio Castellanos”, *Martín Fierro*, año 2, #18, 26 de junio de 1925, p. 3.
- Rivera, Diego. “De pintura y otras cosas que no lo son”, *La Falange*, 1 de agosto de 1923.
- _____ “Arte puro, puros maricones”, *Choque, órgano de la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas*, #1, 27 de marzo de 1934.
- _____ “La pintura mexicana”, *Excelsior*, 18 de marzo de 1942, p. 32.
- Rosa, Natalia de la. “Vida-Americana, 1919-1921, Redes conceptuales en torno a un proyecto trans-continental de vanguardia”. *Artl@s Bulletin*, #3, otoño 2004, pp. 23-35.
- Rothman, Roger. “Between Böcklin and Picasso: Giorgio de Chirico in Paris 1909-1913”, *Southeastern College Art Conference Review*, volumen XV, #1, 2006, pp. 5-7.
- Sanna, Joel de. “Giorgio de Chirico-André Breton Duel à mort”, *Metafísica*, #1-2, 2002, pp. 17-61.
- Sarfatti, Margherita. “Alcune considerazioni intorno alla prima Mostra del Novecento Italiano”, *Il Popolo d'Italia*, 12 de febrero de 1926.
- Savinio, Alberto. “Il poeta assassinato”, *La Voce*, 31 de diciembre de 1916.
- _____ “Arte = Idee moderne”, *Valori Plastici*, #1, 15 de noviembre de 1918.
- _____ “Originalidad”, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 144-147.
- _____ “Anadiomenon. Principi di valutazione dell'arte”, *Valori Plastici*, #4-5, abril-mayo de 1919 reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp. 108-119.

- _____ “Fini dell’arte”, *Valori Plastici*, #6-10, junio-octubre de 1919 reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, pp.120-125.
- _____ “Primi Saggi di filosofia dell’arte I”, *Valori Plastici*, año 3, #2, 1921, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, traducción José Luis Bernal, pp. 125-128.
- _____ “Primi Saggi di filosofia dell’arte II”, *Valori Plastici*, año3, #3, 1921, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, traducción José Luis Bernal, pp. 128-131.
- _____ “Drama de la ciudad meridiana”, reproducido en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la Pintura Metafísica*, p. 137.
- Schröder, Stephan F. “Marius de Zayas, el donante reencontrado”, *Boletín del Museo del Prado*, tomo 22, 2004, pp. 1-20.
- Severini, Gino. “La Peinture d’avant-garde”, *Mercure de France*, CXXI, 1 de junio de 1917, pp. 462-463.
- Schapiro, Meyer “The Liberating Quality of Avant-Garde Art”, *ART News*, verano de 1957, pp. 26-42.
- Siqueiros, David Alfaro. “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, *El Machete*, #7, junio de 1924.
- _____ “La revolución técnica en la plástica”, *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de junio de 1933.
- Soffici, Ardengo. “De Chirico e Savinio”, *Lacerba*, número 13, 1 julio de 1914.
- Tamayo, Rufino. “El nacionalismo y el movimiento pictórico”, *Crisol: revista de crítica*, mayo 1933, año V, volumen IX, #53.
- Tibol, Raquel. “Divulgar a Manuel González Serrano”, *La Jornada*, 23 de mayo de 1998.
- Tostado, Conrado. “¿Por qué no hay sombras en los cuadros de Rodríguez Lozano”, *La Jornada*, 10 de abril de 1998, año 1, #29, p. 6.
- Vauvrecy [pseudónimo de Amédée Ozenfant]. “Vie de Paul Cézanne”, *L’Esprit nouveau*, noviembre de 1920, p. 131-132.
- Villaurrutia, Xavier. “Agustín Lazo”, *Forma* #1, octubre 1926, p. 2.
- _____ “Julio Castellanos”, *Ulises*, #2, junio de 1927.

- _____ “Fichas sin sobre para Agustín Lazo”, *Contemporáneos*, #2, julio de 1928, p. 117-121 (facsimil).
- _____ “Reflexiones en torno a nuestra pintura”, *El Universal*, 18 de abril de 1933, pp. 3-6.
- _____ “Agustín Lazo”, *Boletín Mensual Carta Blanca. Galería de Pintores Modernos Mexicanos*, #4, junio de 1934.
- Volta, Sandro. “Carlo Carrá, pintor y crítico”, *Martín Fierro*, año 2, #21, 28 de agosto de 1925, p. 6.
- VV.AA. *Vida-Americana. Revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, 1921, 33 pp.
- VV.AA. *Biblioteca de México #39 (Marius de Zayas. Un destierro moderno)*, mayo-junio 1997, 70 pp.
- Wechsler, Diana. “Todo arte es contemporáneo. Pensar con imágenes la perspectiva curatorial”, *Estudios curatoriales*, año 2, #3/Especial, pp. 116-121.

PONENCIAS

- Gerszo, Christian. “Estridentistas de Estado: la institucionalización de la vanguardia en Veracruz, 1925-1927”, 28 de noviembre de 2017, sala Francisco de la Maza del Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Zetina, Sandra. “De la encáustica al fresco: experimentación técnica y continuidad de problemas artísticos entre *La Creación* y los murales de la SEP”, *Nuevas miradas a los murales de la Secretaría de Educación Pública*, simposio internacional, 24 de octubre de 2018, Secretaría de Educación Pública.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- Bermejo, Talía. “Calle de la boca”, Dirección URL: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6804>
- Polo, Higinio. “El cubismo en las llamas de la gran guerra”, Dirección URL: www.rebellion.org/noticia.php?id=247207.
- Michele Greet, “Académie André Lhote”, *Transatlantic Encounters Latin American Artists in Interwar Paris*, Dirección URL: <http://chnm.gmu.edu/transatlanticencounters/items/show/4496>
- _____ “Looking south: Lincoln Kirstein and Latin American Art”, *Post. Notes on modern & contemporary art around the globe*, 15 de abril de 2019. Dirección URL: https://post.at.moma.org/content_items/1261-looking-south-lincoln-kirstein-and-latin-american-art.
- Roger Cardinal, “Giorgio de Chirico and Surrealist Mythology”, Dirección URL: <http://www.mattesonart.com/giorgio-de-chirico--surrealist-mythology.aspx>
- Dirección URL: <http://exposiciones.fundacionmapfre.org/maxernst/>