



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

La maldición de una imagen, el retrato de
Antonieta Rivas Mercado en la obra de
Manuel Rodríguez Lozano.

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo

Presenta

Hugo Jaciel Mendoza Hernández.

Dirigido por:

Dra. María del Mar Marcos Carretero

Querétaro, Qro., a 26 de Noviembre de 2020



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Bellas Artes

Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo

La maldición de una imagen, el retrato de Antonieta Rivas Mercado en la obra de Manuel

Rodríguez Lozano

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo

Presenta

Hugo Jaciel Mendoza Hernández.

Dirigido por:

Dra. María del Mar Marcos Carretero

Dra. María del Mar Marcos Carretero

Presidente

Dra. Ma. de los Ángeles Aguilar San Román

Secretaria

Dr. Juan Granados Valdéz

Vocal

Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic

Suplente

Dr. Benito Cañada Rangel

Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.

2020

México

Resumen

Manuel Rodríguez Lozano era cadete en el Colegio Militar. Cuando Nahui Ollin (Carmen Mondragón) lo conoció. Antes de un año se estaba casando con la veleidosa hija de Manuel Mondragón, Secretario de Guerra y Marina de Victoriano Huerta. Al ser derrocado este régimen, tuvieron que emigrar a Europa, donde Rodríguez Lozano entró en contacto con el mundo del arte y la pintura, conoció a Pablo Picasso, Modigliani, entre otros. En 1921, la situación política en México parecía estabilizarse, el gobierno de Álvaro Obregón nombró a José Vasconcelos como Secretario de Educación y Cultura lo cual generó el retorno de artistas que se encontraban en Europa: Diego Rivera, Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugart. Manuel Rodríguez Lozano, ante esta expectativa, decide regresar a México donde encuentra un rechazo hacia su persona de parte del nuevo régimen por los vínculos que hubo con el gobierno Huertista. Continuó su exploración plástica al margen de los caminos de la Escuela Mexicana de Pintura, su enfoque estaba más vinculado a las vanguardias europeas, lo cual le mereció la marginación por encontrarse fuera de las políticas oficiales del Estado Mexicano. Al conocer a Antonieta Rivas Mercado, la influye en todas sus decisiones y se genera entre ambos una relación platónica ante la imposibilidad de él de corresponder de manera física por su ya para entonces abierta homosexualidad. La relación entre ellos genera una codependencia emocional, intelectual, que queda registrada en las cartas que Antonieta le enviaba desde su exilio. Manuel Rodríguez Lozano corresponde a estas deferencias realizando un retrato de Antonieta, el cual manifestaba todo lo que ella le significaba. Al terminarlo parte a Paris para entregárselo personalmente, pero al desembarcar en España se entera de que ella se ha suicidado. El retrato queda empacado por años hasta que ahora, en este texto recuperamos su historia y su significado. El análisis de la obra parte de una revisión contextual para pasar al análisis técnico y de contenido junto a la indagación histórica y llegar a la argumentación comunicativa de la misma.

Palabras clave: rivas mercado, rodríguez lozano, pintura mexicana, retrato, pintura de la angustia

Abstract

Manuel Rodríguez Lozano was a professor in Military school when Nahui Ollin (Carmen Mondragón) met him. Before one year, he was marrying Manuel Mondragón's fickle daughter, the secretary of War and Navy of Victoriano Huerta. When this regime was overthrown they had to emigrate to Europe where Rodríguez Lozano gets in touch with the world of art and painting. He met Pablo Picasso, Modigliani, and others. In 1921, the political situation in Mexico seemed to be stabilizing; the government of Alvaro Obregón named José Vasconcelos as Secretary of Education and Culture, which generate the return of artists who were in Europe: Diego Rivera, Roberto Montenegro, and Adolfo Best Maugart. For this expectation, Manuel Rodríguez Lozano decided to return to Mexico, where he faces rejection from part of the new regimen because of the links that he had with the government of Huerta. He continued his exploration in plastic arts apart from the Escuela Mexicana de Pintura. His approach was more linked with the European avant-garde, which earned him marginalization for being outside the official policies of the Mexican State. When he met Antonieta Rivas Mercado, he influenced her in all senses and generating a platonic relationship in the absence of the possibility to correspond to her physically because of his open homosexuality. The relationship between them makes emotional and intellectual correspondence recorded in letters that Antonieta was sending him from her exile. Manuel Rodríguez Lozano corresponded to these differences by painting a portrait of Antonieta, which expressed all that she meant to him. When he finished it, he went to Paris to give it to her personally, but when he lands in Spain, he learns that she committed suicide. The portrait remains packaged for years until now. In this text, we recuperate its story and its significate. The analysis of the work starts with a contextual review to move on to technical and content analysis, together with historical research and finishing with a communicative argument of it.

Keywords: anxiety, iconography, dead, portrait



Índice

Introducción	v
Objetivos	ix
Objetivo General	ix
Objetivos Específicos	ix
Metodología	x
Capítulo I. Los discursos del tiempo	1
1.1 El testimonio	1
1.2 Claude Lévi-Strauss: la congruencia del discurso	9
1.3 Georges Dumézil: la comprobación a través del vestigio	11
1.4 Robert Berkhofer: los referentes históricos concretos	12
1.5 Los discursos del tiempo	14
Capítulo II. La construcción histórica del artista	16
2.1 Vida de Manuel Rodríguez Lozano	16
2.2 Etapas pictóricas	24
2.2.1 Primer periodo: Arquetipos Mexicanos	25
2.2.2 Periodo de transición: Los Tableros de la muerte	29
2.2.3 Segundo periodo: Época Monumental	31
2.2.4 Tercer periodo: La Época Blanca	33
Capítulo III. La dimensión de la angustia	53
3.1 Las influencias: Jean Cocteau, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Georges Braque, André Lothe, André Salmon	53
3.2 El miedo a la muerte	56
Capítulo IV. Análisis del retrato	58
4.1 Las cartas de Antonieta Rivas Mercado	58
4.2 El ícono	64
4.3 El retrato	71
4.4 Análisis de la obra	73
Conclusiones	79
Referencias	83

Índice de figuras

Figura 1. Retrato de Antonieta Rivas Mercado	vii
Figura 2. La Negressé Du Sacre-Coeur	7
Figura 3. Retrato de Salvador Novo	26
Figura 4. Retrato de Andrés Henestrosa	27
Figura 5. Santa Ana Muerta.....	30
Figura 6. Las Tres Parcas	31
Figura 7. El Coloso.....	32
Figura 8. La Piedad en el Desierto	35
Figura 9. Madre Tierra.....	36
Figura 10. El Parto.....	37
Figura 11. La Despedida.....	38
Figura 12. La Revolución.....	39
Figura 13. El Arco en la Tierra.....	40
Figura 14. El Incendio	41
Figura 15. La Tragedia en el Desierto	42
Figura 16. Esperanza	43
Figura 17 Nostalgia	44
Figura 18. El Adiós.....	45
Figura 19. Fatigados	46
Figura 20. La Espera.....	47

Introducción

De pie frente al cuadro que está sobre un caballete, Manuel Rodríguez Lozano analiza milímetro a milímetro los trazos del retrato: el contorno de la cara, los volúmenes del rostro, los tonos de la piel blanca con la pátina de los años, y el velo negro cubriendo el pelo.

Ella, Antonieta Rivas Mercado: serena, inmutable, inmortal. Así la conoció y así la quería ver siempre. Es el cuadro que le regalaría como testimonio eterno de su amistad, de su comprensión, de su apoyo. En esas horas de desasosiego, de depresión, de angustia por la pérdida de la fortuna, por la patria potestad del único hijo arrebatada por un tribunal, era un aliciente para revivir su ánimo, era un mensaje de no todo está perdido, aún hay vida, aún hay esperanza.

Ella se había marchado a París, ahí trataba de asimilar su infortunio. Él la alcanzaría y le llevaría el retrato como regalo, como sorpresa. Y pretendía estampar la firma de autor delante de sus ojos, y escribir frente a ella la más emotiva dedicatoria que brotara del fondo de sus sentimientos.

Por eso detallaba palmo a palmo la pintura. Suavizaba los finos surcos del pincel con la yema de sus dedos. Corregía los contornos, delineaba una y otra vez los finos trazos de la imagen. Ella mujer mecenas, mujer inspiración, mujer manantial. Una limitada paleta de colores lo alejaba de retóricas vanas, de cualquier poesía. Solo era ella mujer de acogida, de lecho mullido, de suave soledad convertida en caricias.

Y ahí está Manuel Rodríguez Lozano mirando fijamente las pupilas dilatadas de Antonieta, dando con sutiles pinceladas el tono preciso a la piel y el brillo fulgurante a la mirada. Inmerso en la belleza de ese rostro que le produce placer, refugio en las noches aciagas de su infortunio, morada de paredes suaves y piso cálido que reconfortó su pérdida.

Y en la misma mirada centellante está el abismo infinito de la muerte, el vacío que deja la partida del ser querido, el sepulcro lúgubre, la fría despedida. La mujer amante que siempre y nunca fue. La madre amorosa reencarnada y el sublime terror de haberle nuevamente perdido. Brillo de amor en la mirada, brillo de muerte, de infinito.

El amor incierto y confuso, mujer madre, mujer amiga. El Edipo que confunde y se disipa, generando un remolino de conmoción de sentimientos, y ahí está ella amándole sexualmente, con su piel, con su carne, con su alma. Y él dejándose amamantar por ese seno erguido, con ansia de protección, con sed de cariño. Para él, ella la madre amorosa que partió un día. Para ella, él, el amante furtivo, elegante, creativo.

Y el retrato, en algún momento tuvo que ser terminado. Él personalmente cuidó su empaçado, su embalaje. Y así tomó aquél vapor que salió del puerto de Veracruz la mañana del 10 de febrero de 1931, solo un día antes del suicidio. El cuadro nunca llegó a su destinataria, convirtiéndose en presagio de muerte, de frustración, de enojo, de ira. Artilugio de mal agüero. Superstición del alma entrapada en la pintura, que le robó la vida, que le quitó el espíritu. Y él ansió destruirla, el retrato era de ella, para ella; le salvó que al llegar a España la obra fue devuelta a México y en los trámites aduanales y de trayecto a la ciudad de México pasaron semanas de recorrido.

Él regresó de España a México, no quiso encontrarse con sus restos en una fría tumba del cementerio del Père-Lachaise, en las afueras de París. Porque Antonieta era etérea, era viento, era agua, era sueños. Era su mecenas, su mujer madre, magia pura.

Cuando por fin el retrato de Antonieta Rivas Mercado llegó a la residencia del artista, permaneció empaçado por muchos años, hasta que decidió regalarlo para no quemarlo. Y así, por azares del destino, y después de años de abandono y de ser relegada a un húmedo rincón de una bodega de cosas inservibles, llegó a mis manos para continuar su trayecto de vida.

Una de las obras más significativas del legado pictórico de Manuel Rodríguez Lozano es el retrato que realizó de Antonieta Rivas Mercado en 1923 (*Figura 1*), a partir del cual se puede desenhebrar la intrincada madeja de relaciones e historias que se suscitaron entre ellos, y que desembocaron en la realización de esta pintura, la cual es producto de su tiempo y su entorno social, con todas sus vicisitudes políticas.

A través de esta obra ha sido posible discernir diferentes aspectos de su época; desde las cuestiones obvias, como técnica, color y forma; hasta aspectos subjetivos y profundos, como la percepción misma de la expresión, la sutileza de las líneas, la gradualidad de los matices que se violentan en contrastes de colores cálidos y fríos. Fuerza en el trazo, suavidad en los tonos claros.

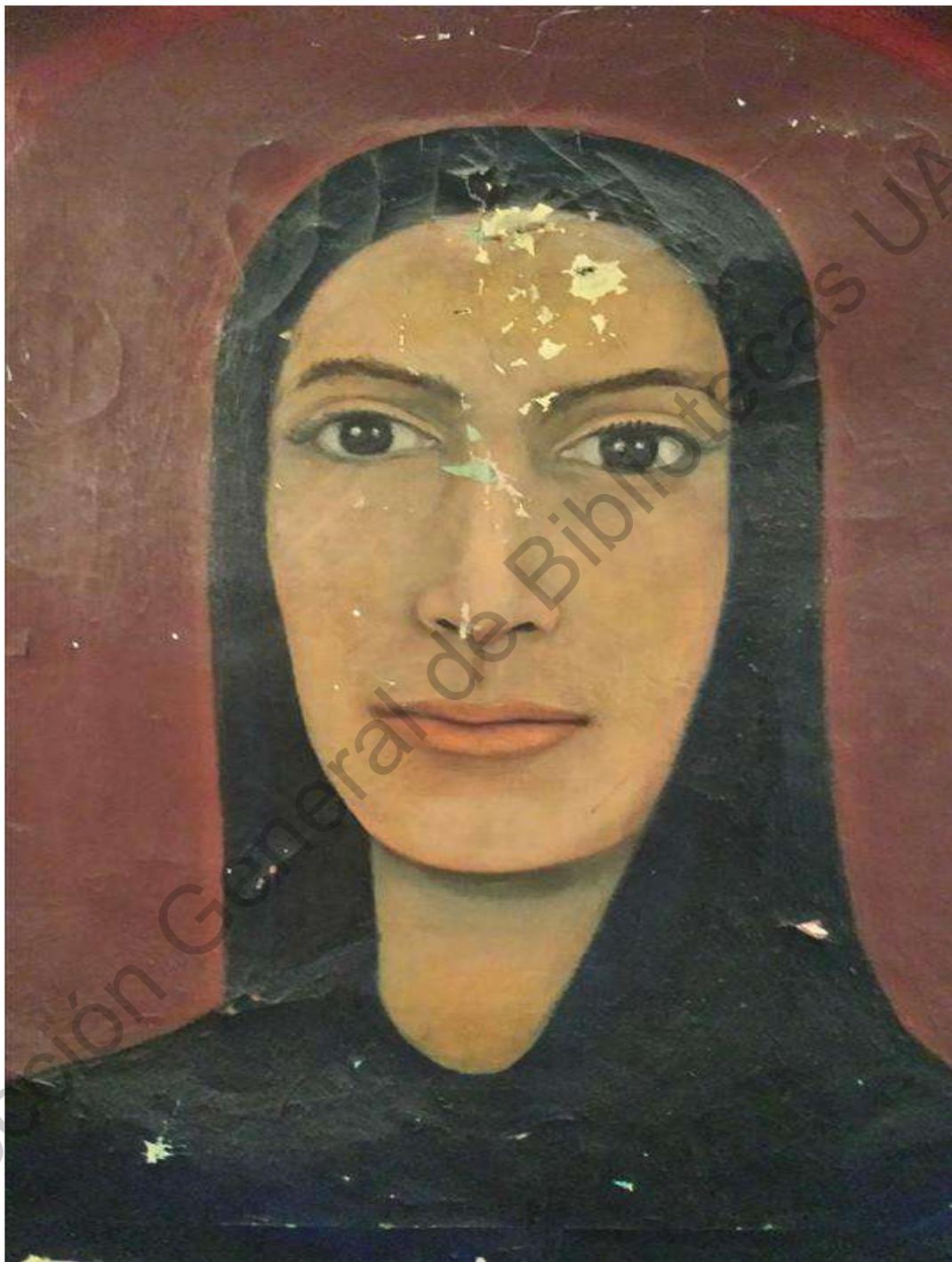


Figura 1. Retrato de Antonieta Rivas Mercado

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. Ciudad de México 1931. Tomado de colección personal de Hugo J. Mendoza

El estilo de la pieza habla de la asunción de una posición de vida, de una postura filosófica que envolvió la vida del autor, y a través de la cual es posible entender, no sólo los contrastes, sino las gradualidades cromáticas de un polémico existir. Profundo y denso, como sus negros; sutil y sublime, como sus azules que llevan a sus brumosos blancos. Paleta limitada, acotada de manera voluntaria y selectiva, documento icónico detenido en el momento cuando fue creado, y que lleva en cada pincelada el discurso mismo que le dio origen. Reconstrucción biográfica del autor que permite realizar un recuento de dolores y de pérdidas, de la idealización del amor sublimado por una correspondencia más allá de lo corporal, y que da cuenta de que la inmanencia del ser es un asunto propio de la alteridad, la esencia y la existencia que perduran a través del tiempo.

Es así que en esta tesis una de las intenciones es descubrir a Manuel Rodríguez Lozano para redimensionarlo, despojándolo del halo oscuro y los prejuicios que se crearon alrededor de su actuación en momentos destacados de su vida; ello, con la idea de conocer el proceso y las razones que lo llevaron a realizar tal o cual acción, tomando a Antonieta como un *leit motiv* donde se centra la dimensión de su vida vertida en la obra.

De este modo, el análisis que se elabora, parte justamente del delineado histórico y anecdótico que arroja al artista en tanto ser humano, con la carnalidad, los deseos y las emociones que le son propias, para desembocar luego en una reflexión analítica sobre su legado, con foco en el retrato de Antonieta, ya que éste se ostenta como una de las obras más significativas del pintor, pues en ella se encuentran contenidos sus temores, expectativas, logros, ambiciones; es una pieza que condensa la violencia de la vida en la sutileza de la muerte, y con ello se convierte en una suerte de pasaje a su trascendencia vital y artística. Como se verá posteriormente, Manuel, se *monta* en Antonieta para ocupar un espacio en la historia, tanto en el sentido del mecenazgo que de ella recibió, como en términos de la esencia pictórica que logró recuperar en el cuadro, cuya importancia final es la carga histórica que en él queda representada, donde se manifiesta la conjunción de ambos personajes, de un momento histórico, de un anhelo artístico y, en síntesis, del juego de poder y la lucha vital.

Objetivos

Objetivo general

Revisar el contexto histórico del discurso plástico de Manuel Rodríguez Lozano a través del análisis del retrato de Antonieta Rivas Mercado.

Objetivos específicos

- 1.- Analizar los inicios del trabajo pictórico de Manuel Rodríguez Lozano y la influencia de las ideas estéticas de artistas de las vanguardias europeas: Henri Matisse, Georges Braque, Pablo Picasso, André Lhote, André Salmon y Jean Cocteau.
- 2.- Definir las etapas de su producción pictórica y las obras más representativas de cada una de ellas.
- 3.- Especificar la propuesta teórico-estética y su contraposición con el muralismo mexicano.
- 4.- Ordenar cronológicamente los sucesos más importantes que determinaron el derrotero de su vida y de su producción pictórica.
- 5.- Analizar la iconografía del retrato de Antonieta Rivas Mercado.

Metodología

Esta investigación parte de un relato oral al que se tuvo oportunidad de acceder, proveniente de un personaje que conoció al autor y de quien recibió la pieza original sobre la que se centra la tesis —quien finalmente me obsequió la obra—. Es así que en esta relatoría se hallan los hilos que se han seguido para profundizar en la vida de Manuel Rodríguez Lozano, así como la pieza ha sido motivo de observación e interés para acceder a una reflexión que da cuenta de la historicidad y la representatividad vertidas en la misma.

En primer término, entonces, se elaboró un recuento de la narración realizada por el señor Fermín Hernández Estrada (q.e.p.d), quien amablemente dio su autorización para referirlo aquí. Don Fermín fue un hombre que se dedicó al transporte público, y quien trabajó para el artista apoyándolo en el embalaje y la transportación de la obra, y muchas veces también participó en el montaje de la misma. Su amistad con Manuel Rodríguez Lozano lo llevó a interesarse por la pintura y a inmiscuirse en el ámbito cultural, lo que lo llevó a ampliar sus horizontes formativos y a desarrollar un amplio conocimiento del arte en general.

Posteriormente se hará una revisión histórica para interpretar el contexto en que se generó la obra a la luz de los nuevos datos que brinda el testimonio oral con que se cuenta, ya que este documento inédito ofrece elementos históricos para discernir desde donde ubicar la pieza de estudio, lo cual permitirá realizar un análisis objetivo y fidedigno del pintor y de su obra. Cuáles fueron las influencias que dieron origen al proceso creativo, cómo se formó el discurso plástico que gestó las diferentes etapas pictóricas de Manuel Rodríguez Lozano y cómo está inserto el retrato de Antonieta Rivas Mercado dentro de estas fases de sus periodos creativos.

Este recorrido en el tiempo tiene como objetivo encuadrar la perspectiva para ver al hombre, para conocer al artista, pues el relato de Fermín Hernández Estrada proporciona un punto de abordaje complementario a lo conocido hasta ahora de Manuel Rodríguez Lozano e invita a valorar de manera integral la trayectoria del personaje.

La revisión de *la dimensión de la angustia*, tiene el propósito de comprender el alcance de esta contribución creativa del discurso pictórico del siglo XX, ya que constituye en sí mismo una nueva forma de expresión, una contribución significativa de la

conceptualización ontológica del artista. Un paradigma estético que se adscribe a los elementos de estilo presentes en la obra de Manuel Rodríguez Lozano.

La pregunta se centra en la trascendencia que se puede atribuir a este concepto de *la dimensión de la angustia*, y es la respuesta que se busca en este análisis, ya que los criterios de valoración de este elemento estético pudieran parecer subjetivos, pero si se revisa el territorio de las evidencias iconográficas se puede establecer una apreciación de este fundamento en su producción pictórica y en esta búsqueda nos encontramos ante la materialización de la representación de la incertidumbre en las vicisitudes de la vida.

Finalmente se llega al análisis del retrato de Antonieta Rivas Mercado teniendo como soporte para este estudio visual los elementos que dieron origen a su realización, entre ellos los aspectos formales como el análisis estilístico y contextual de la obra y los documentos escritos al respecto. Pero al mismo tiempo se realizará una valoración de la significación de la obra al paso del tiempo, aspecto interpretativo de la trascendencia de los personajes: modelo y artista; mismos que han sufrido los embates de la historia en cuanto a la afirmación y disolución de infinidad de aspectos vinculados con su imagen y cuya corporeidad es perceptible en el retrato, donde el personaje retratado se desborda del lienzo y conduce a una reflexión profunda de sus vidas.

Por lo anterior expuesto el presente documento se enfoca al análisis de la obra a partir de las condiciones del contexto y realización técnica como hipótesis de tiempo y circunstancia en función de los lineamientos en boga de la Escuela Mexicana de Pintura y como disidencia de ella; la técnica misma como un acto de rebeldía ante el discurso plástico oficial de su época. El retrato de Antonieta Rivas Mercado como evidencia de una asunción de las corrientes de vanguardia de la pintura europea y formato y técnica como testimonio de ello.

Capítulo I. Los discursos del tiempo.

1.1 El testimonio.

Puesto que la tesis parte de un relato oral, es importante delinear el marco desde el cual se delimitará su análisis, en tanto se trata de un material testimonial que aquí se retoma como marco de referencia global.

Es así que a continuación se reflexiona en torno a las aportaciones de tres autores sustanciales para abordar el testimonio de manera formal: Claude Lévi-Strauss, Georges Dumézil y Robert Berkhofer; quienes aportan elementos conceptuales que permiten, en un segundo momento, analizar el relato oral para insertarlo en el análisis de las motivaciones vitales que arrojan la obra de nuestro autor.

Con el rompimiento de los paradigmas positivistas decimonónicos de la historia basada en documentos escritos, la acogida de la memoria histórica como fuente viable a partir de la cual se reedifica el pasado brinda una plétórica fuente de información para el trabajo de investigación. Como en el presente caso, la historia oral incluye abundantes elementos que aportan conocimientos para la interpretación del objeto de estudio, evidentemente el rigor del investigador tiene que estar manifiesto en la selección de la información obtenida de la fuente en función de la problemática y fin que se persigue.

Paul Thompson apunta que: Toda fuente histórica derivada de la percepción humana es subjetiva, pero sólo la fuente oral nos permite plantear un reto a esa subjetividad, penetrar en las capas de la memoria, excavar en sus penumbras, con la esperanza de alcanzar la verdad oculta (Thompson, 1998, pág. 171).

Thompson plantea un proceso de disección metodológica, con un fuerte rigor académico para interpretar la memoria oral en función de su fiabilidad histórica, teniendo en consideración que las rememoraciones resultan ser condicionadas y segregadas en función de las emociones a que hagan referencia. Por lo cual, recabar esas narraciones implica captar sus ideologías e interpretarlas. Valorando también que la memoria se expresa de manera anecdótica, se tiene que tomar en cuenta que la información se va a dar a

través de las significaciones de la experiencia actual del informante y en función de los cuestionamientos que se le plantan. Por lo cual la fluidez y continuidad del testimonio surgirá como una experiencia contundente que ha perdurado hasta ese momento, como un conjunto de las representaciones asociadas a los acontecimientos vividos por el entrevistado, en una concatenación no necesariamente lineal, sino que puede ser temática o eslabonada por referencias accidentales. Pero estas deformaciones o interpretaciones a veces resultan ser más ricas informativamente que la propia exposición cronológica o sistemática de acontecimientos más o menos factuales. La conducción del investigador se vuelve definitiva en el éxito de la encomienda.

Como un recurso fundamental para este trabajo, se presenta a continuación el testimonio del señor Fermín Hernández Estrada, quien me hizo llegar el Retrato de Antonieta Rivas Mercado a manera de donación, a través del cual inicié el recorrido por la obra del autor, adentrándome no sólo en aspectos plásticos, sino en la vida misma de Manuel Rodríguez Lozano, la que está llena de pasión e intensidad, plena de episodios trágicos que construyeron al personaje más allá del pintor.

El presente documento oral permite el acercamiento a los recuerdos de un individuo cercano a Manuel Rodríguez Lozano, cuyo contacto directo y personal, testimonio de su experiencia de vida, brinda vestigios del cómo pensaron, vieron y construyeron su mundo y como expresaron su entendimiento de la realidad. Es una incursión a su intimidad que da cuenta de los hechos a través de sus emociones, sentimiento y deseos.

El relato se ha reconstruido con base en las notas que se recabaron en una serie de charlas privadas, en las cuales don Fermín narró una serie de situaciones, anécdotas y percepciones alrededor de la vida y la personalidad de Manuel Rodríguez Lozano.

Puesto que las pláticas, aunque ya tenían la intención de traducirse en algún producto escrito, se desarrollaban siguiendo el flujo del recuerdo, se ha realizado un trabajo de edición, el cual ha consistido en ordenar los acontecimientos (de modo posterior), buscando establecer una secuencia cronológica. Se precisa también que no se trata de una transcripción literal de las palabras de la fuente, sino que se ha reconstruido el relato en función de la propia ordenación histórica, pero manteniendo apego al original:

Manuel llegó a buscarme ya entrada la tarde, yo lavaba mi camión cuando se hizo presente. Me dijo que quería hablar conmigo sobre un trabajo, me invitó a tomarnos una cerveza y nos fuimos a “La Valenciana”. Ya anteriormente, en dos o tres ocasiones, le había empacado y transportado sus pinturas para algunas exposiciones, éramos ya conocidos.

Duramos en la cantina hasta ya muy entrada la noche, durante la velada me platicó que había estado preso por un presunto delito que no cometió, por el robo de algunas obras que habían estado bajo su responsabilidad y que misteriosamente desaparecieron y luego volvieron a aparecer.

Él tenía muchas ganas de hablar, una gran necesidad de explayarse y así pasaron varias horas. Nos fuimos a dormir a su casa, quedaba cerca del sitio de fletes y mudanzas donde yo me ubicaba. Esa fue la primera de varias francachelas donde me contó muchas cosas de su vida. Empezando por su mamá Sarita y su dolorosa muerte, y aunque me hablaba de ella de manera escueta era evidente la tristeza que aquellos recuerdos le causaban. Y tras esa desoladora pérdida y por la insistencia de su padre, él decidió entrar al Colegio Militar, donde al cabo de algunos años pasaría un suceso que le cambiaría la vida. Una mañana de febrero se había preparado un pase de lista de los cadetes con la presencia del Ministro de Guerra y Marina, el General Manuel Mondragón. Rodríguez Lozano nunca imaginó que la espiral de la vida le daría el giro más pronunciado que hubiera podido imaginar siquiera. Su reluciente uniforme de impecable blanco, sus fornituras lustrosas y su porte varonil, altivo y gallardo impactaron en los verdes ojos de Carmen Mondragón, hija del mismísimo General Secretario de Guerra y Marina, quien al verlo se enganchó con el personaje. La borrasca de tormentosas nubes en la mente de Carmen, generó trepidantes ideas que dibujaron una sonrisa en sus labios, su voz juvenil, pero imperativa, arrogante y veleidosa tomó la fuerza del trueno de su tempestad interna y con la turbulencia de esa fresca mañana, la princesita del cuento dijo: “Ay papi, regálamelo” (Poniatowska, 2000, pág. 65). A los 17 años de Carmen Mondragón y los 19 de Manuel Rodríguez Lozano la boda se llevó a cabo presentándole un futuro promisorio. Yerno del flamante ministro de Guerra y Marina, figura emblemática y piedra angular del gobierno de Victoriano Huerta, le daba un importante lugar en la

corte presidencial, un enorme ascenso en la escala social, un salto descomunal entre ser un cadete perdido en la inmensidad de la espesura de la vida militar a ser el juguete favorito de la princesita del poderoso jefe castrense. Él, juguete en manos de la niña princesa, así empezó el juego donde asumió el rol de dejarse jugar para después, poco a poco tomar el control del juego y ser el juguete titiritero, encantador de historias, mago de la vida y controlador de voluntades que sucumbirían a sus encantos.

El raudo matrimonio con Carmen Mondragón no le dio tiempo de procesar el nuevo rol que la vida le adjudicaba, y así sobre la marcha fue generando expectativas que su repentino cambio de condición social le brindaba. Y aunque nunca existió un proyecto en su vida como pareja, sin embargo en su entorno laboral se abrían puertas inimaginables, tantas que no atinaba a dirimir el camino que debía de seguir. Desde el principio del matrimonio se generaron conflictos por la falta de congruencia en la vida común de ambos personajes, disímbolos, egoístas, inexpertos. Solo había causa común en la fogosidad de su pasión juvenil, en la exploración de sus cuerpos, de las sensaciones eróticas que a esa edad son celebraciones de vida en el ejercicio de dar y recibir placer.

Los roles y expectativas de Carmen y de Manuel nunca se explicitaron y así el tiempo de bonanza y de alto *standing* social pronto acabó y vino el exilio. El espurio gobierno de Victoriano Huerta llegó a su fin de manera violenta y tuvieron que exiliarse en España: Sevilla y Barcelona fueron las primeras ciudades del destierro. Carmen Mondragón estaba embarazada por lo que tuvieron que prolongar su estancia en Barcelona para finalmente establecerse en París. Tuvieron un niño que nació pequeño y enfermizo, por lo cual requirió de sumos cuidados y toda la atención de la madre que en ese país extraño tuvo que esmerarse para afrontar las vicisitudes que la precaria salud del pequeño les causaba. Por su parte Manuel Rodríguez Lozano experimentó el lujo y los placeres caros y refinados en su estancia en la ciudad luz. Tardes en *La Closerie des Lilas* en Montparnasse, donde tuvo la ocasión de inmiscuirse en el mundo artístico e intelectual de la época, y experimentar algo que hasta ese momento había estado velado para él: su homosexualidad. Siendo un hombre guapo, joven, distinguido, empezó a interactuar

con los demás mientras dejaba que el tiempo hiciera lo suyo, porque fue ahí donde aprendió que a través de la paciencia podría obtener lo que deseaba, acechando en su entorno, aguardando a su presa, y así conoció al joven Jean Cocteau con quien incursionó en el maravilloso mundo de la pintura, la poesía, el dibujo, el opio y el homoerotismo. Rebasando los límites de la norma que los escritos de la antropóloga Margaret Mead proponían como filosofía de vida y que él había asumido como propios. Jóvenes intelectuales y artistas de la danza y el teatro fueron sus compañeros en aquellas frías tardes lóbregas en vetustas habitaciones de hoteles de paso en los suburbios de París de los años veinte. Tuvo una especial afición por *Montmartre* donde conoció a Pablo Picasso, a Georges Braque y a Amedeo Modigliani; se vio inmerso en las nacientes corrientes de vanguardias que permeaban el pensamiento europeo de aquellas épocas.

Se sintió identificado con lo que se ha definido la época azul de Pablo Picasso, de ahí la permanencia del azul en la mayoría de sus obras pictóricas y en lo escueto de su paleta; el predominio del azul para enfatizar los trazos de su repertorio de personajes dolientes. Retoma el sufrimiento de esos personajes y lo adopta como categoría propia. De Modigliani obtiene como influencia la solidez y esquematización de las formas, y la tendencia hacia el ritmo en una permanente sucesión regular de elementos débiles y fuertes, controlados, escrupulosamente medidos, producidos por una ordenación de elementos diferentes dependiendo de la temática en cuestión.

De Jean Cocteau acogió su versatilidad, su falta de convencionalismo, bueno... para algunas cosas, su “yo soy una mentira que dice la verdad”, que le habría de acompañar toda la vida. Pero sobre el todo ingenio, el gusto por lo insólito y la gran penetración psicológica que el multidisciplinario artista francés tomó del surrealismo y que plasmó en todos sus avatares artísticos. El libro de poesía *Príncipe frívolo* (1910), donde enaltece los encantos de la sociedad aristocrática, fue un texto que siempre acompañó a Manuel Rodríguez Lozano.

De Georges Braque admiró su habilidad para recrear ambientes interiores en claves simbólicas, lo que constituyó una preocupación constante en cada una de sus obras. Cada pintura un cachito de vida, un pedazo de historia.

También admiraba la maestría y la sapiencia de André Lothe y fue un ferviente seguidor de sus planteamientos artístico. Tuvo el privilegio de conocer y gozar de la simpatía de André Salmon. Es quizá una de sus primeras referencias en París y es de la mano de él que se inmiscuye en el entonces pujante movimiento cubista. Es por él que sabe de la existencia de Pablo Picasso y de Amedeo Modigliani. Su amistad perdurará por muchos años, mantendrán correspondencia y lo volverá a ver a su regreso a París. Es tal su admiración por el artista francés que una de las pocas obras dibujísticas es retomada por el pintor como efigie constante en su obra de la llamada época monumental: *La Negressé Du Sacre-Coeur*. (Salmon, *La Negressé Du Sacre-Coeur*, 1917) (*Figura 2*)



Figura 2. La Negressé Du Sacre-Coeur

Autor: André Salmon. 1920.

Carmen Mondragón, de carácter dominante, posesiva y celosa empezó a desconfiar de sus frecuentes salidas y cómo era la que recibía el dinero de parte de su padre, que había decidido permanecer en España, empezó a controlar y restringir los gastos de Manuel. No conforme con ello, decidió espiarlo hasta que finalmente descubrió

la vida homosexual que su marido llevaba a sus espaldas y estalló en furia. Una violenta discusión fue precedida por golpes que ella propinó a Manuel mientras cargaba al niño, al esquivar una bofetada, ella cayó al suelo sobre el pequeño que se golpeó en la cabeza en la caída. La debilidad del niño no le permitió sobrevivir al golpe, y al día siguiente falleció a pesar de las atenciones médicas y los cuidados de que fue objeto.

Ahí se rompió el endeble matrimonio, semanas más tarde, iniciaron el retorno a México. En el trayecto, ella: veleidosa, hermosa y vengativa; se hizo amante del capitán del barco y al llegar al puerto de Veracruz cada uno tomó por su lado y cada cuál construyó su historia. Manuel se instaló en una modesta casa en la colonia Guerrero y no volvió a tener contacto con Carmen Mondragón, más que de manera casual. Meses después conoció a Antonieta Rivas Mercado en una comida en la casa de un amigo común, ahí tuvieron oportunidad de platicar. Manuel era un consagrado dandi seductor graduado directamente en la capital del dandismo: París. Así que su presencia física, su don de la palabra, su refinamiento y pulcritud fueron un rico bagaje que cautivaron a Antonieta. Él se esmeró en cautivarla y ella cayó rendida, aunque las pretensiones de uno y otro iban en direcciones distintas, que si no opuestas, pero sí diferentes. Él veía en ella a una mujer de mundo, distinguida, elegante, culta. Ella veía en él a un hombre especial, talentoso, creativo, subyugante. A partir de ese encuentro sus vidas quedarían ligadas para siempre, cosa que en muchos sentidos ya no fue tan casual, sino una cooptación camuflada. Y así vinieron los grandes proyectos en los que él fue artífice y ejecutor: el Teatro Ulises, la revista de los Contemporáneos, diversas publicaciones y la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional. La influencia que él ejercía sobre ella le ganó la animadversión de algunas personas. Sin embargo Antonieta siempre fue una mujer amable, exquisita, con excelente trato.

Los sentimientos de profunda admiración, de idealización que Manuel profesaba hacia Antonieta lo hicieron posesivo, de su persona. Y él se encargaba de que fuera inaccesible para los demás. Se había creado de ella una imagen de absoluta perfección. Ella, desde el principio, conoció las preferencias homosexuales de él, y ello no disminuyó en absoluto la atracción física que por él sentía: él un hombre

seguro, divertido, su arquetipo de hombre de mundo. En contraparte Manuel experimentaba por ella sentimientos desexualizados, sublimados por su Edipo que la convertían en la mujer madre, la mujer espiritual, el más puro amor lleno de fuerza y energía a través de nimias pulsaciones sin apenas tacto. La compañera de insigne virtuosismo. Y así fue su experiencia de vida, amor platónico con el que transitaron una época de profundos cambios.

Más adelante ella se convertiría en la pareja sentimental de José Vasconcelos y le tocó vivir la difícil etapa electoral en la que Vasconcelos fue candidato. Ella apostó toda su fortuna en el desventurado intento.

Era la época de un país en construcción, a veces con un presente encharcado y con un futuro que había perdido encuadre, pero al final de cuentas no era decadencia, sino metamorfosis estética, ética, política dando tumbos entre ruinas y cimientos chuecos como fascinantes fragmentos sin destino (Estrada, 1997)

1.2 Claude Lévi-Strauss: la congruencia del discurso.

Es cierto que la tarea de analizar los hechos, con la intención de distinguir entre mito y realidad, resulta complicada. Claude Lévi-Strauss quizá simplifique en exceso el asunto al afirmar que cualquier lector, sin importar su procedencia, es capaz de reconocer un mito como tal. Es decir, el análisis de la oralidad versaría sobre la obviedad de la consistencia-inconsistencia del tema en cuestión; de este modo la verosimilitud está dada en función de la coherencia y la concatenación de los argumentos. Es por eso que, desde esta perspectiva la trascendencia de la oralidad sucedería en tanto el discurso coincide con la posibilidad de *lo tangible*, esto es, *lo real*.

Claude Lévi-Strauss, en su texto *La antropología estructural* (Lévi-Strauss, 1961, pág. 52), plantea que la producción artística o intelectual puede ser analizada no sólo desde la perspectiva de su producción, su estructura, contenido, estilo o prácticas discursivas, sino también de su percepción. Ya que desde el momento en que se da a conocer se escabulle de la intención primigenia del autor o creador para cobrar vida propia y ser entendida de distintas maneras. La vida de la creación artística o intelectual toma un camino intrincado, en función de los contextos académicos, sociales, culturales, políticos. Lo cual origina

tergiversaciones, equívocos, omisiones, ininteligibilidades e interpretaciones parciales de los pensamientos del autor.

Para discernir la naturaleza de una obra se requiere asumirse como investigador, tanto en el punto de vista del autor como en el de sus destinatarios, de sus receptores, en una correlación juiciosa. La dialéctica que surge a partir de la relación mito-historia en la obra de Claude Lévi-Strauss, entendiendo el mito como “la historia imaginaria que altera las verdaderas cualidades de una persona o de una cosa y les da un valor diferente del que tienen en realidad” (Lévi-Strauss, 1961, pág. 51), es clarificada a través del seguimiento de la construcción de la idea que le da origen, y afirma que “para el análisis de una obra es necesario tener en cuenta su recepción” (Lévi-Strauss, 1961, pág. 52).

Por lo anterior, la obra, al darse a conocer, adquiere una imprimación que la va a dotar de un discurso propio, muchas veces ajeno a la intencionalidad del autor. Va a estar en función del pensamiento, del razonamiento, de los sentimientos y deseos que genere en el espectador. Ya que la pieza artística en sí misma es un bagaje de recursos expresivos cuyos contenidos van a impactar de forma particular en función del contexto donde sea producido, donde sea presentado y hasta en el mismo ánimo en que sea recibido.

Podríamos decir que la obra creativa existe a partir del cruce del autor y sus perceptores; es en esta intersección que se visibiliza, se hace verosímil, se acepta o rechaza; incluso “se convierte en verdad, aun sin un soporte empírico totalmente adecuado” (Lévi-Strauss, 1961, pág. 52).

Michel Foucault, en *Discipline and Punish* (Foucault, 1977, pág. 84) plantea, en coincidencia con estas ideas, que los discursos son un material del cual parte el análisis de lo social y de lo histórico. El sujeto hablante queda excluido, no es éste quien dota al discurso de realidad y sentido, sino que son las prácticas discursivas las que crean a los objetos y sujetos.

Por lo cual la idea del discurso propio que emerge a partir de la obra, lo argumento en función de la teoría estructural de Lévi-Strauss y de las manifestaciones que de ella misma emanan, tales como sus posibilidades de modulación y su interrelación con lo contingente, con la historia misma.

1.3 Georges Dumézil: la comprobación a través del vestigio.

Georges Dumézil, investigador francés que hace una diferenciación entre los mitos puros de los relatos que se fundamentan en elementos de facto, plantea que para el autor, deberían existir evidencias que nos permitan comprobar la verdad en el trayecto de la narración; esto es, deberían existir pistas o vestigios que indiquen la existencia del hecho.

Georges Dumézil, en *La ideologie tripartite des Indo-Européennes* (Dumézil, 1958, pág. 104) argumenta, al estudiar las sociedades y las religiones Indo-Europeas, la necesidad de encontrar elementos de facto para fundamentar la idea o el mito respecto del objeto de estudio. Aborda el tema desde una visión de la sociedad dividida en tres funciones: la función

sagrada-jurídica, la función guerrera y la función de producción. Y establece que es a través de estas tres categorías que son expresadas las formas de pensamiento mediante las cuales un grupo formula su auto-cognición, su auto-expresión y su realización, y es así como alcanza el necesario conocimiento acerca de sí mismo y de su existencia, así como de sus propias raíces y las de su entorno.

De manera general, la primera función incluye los aspectos racionales, legales e incluso mágicos de la historia; la segunda el juego de la fuerza; y la tercera, los elementos fácticos o vestigios que dan referencia veraz de la existencia del hecho, aspecto que va a dar las señales, las pistas de la evocación memorística del suceso.

A través de la disección de Dumézil respecto del mito, particularmente en lo referente a su categoría de los vestigios, es que se analiza de manera conceptual la obra de Manuel Rodríguez Lozano, abordando de manera visual esta experiencia fáctica a través de elementos plásticos como la línea, el color, la forma, ya que son las propiedades básicas de la obra, en un ejercicio de interpretación que parte de una reflexión literaria del autor a un metalenguaje pictórico en nuestra interpretación.

Lectura que se hace a partir de la obra y lo contenido en ella, buscando la coherencia y la intersección de la idea y la realidad a partir de lo observable. Experiencia sensorial cercana al positivismo que admite solo como válido el conocimiento empírico y que postula a lo fáctico “como la única realidad a considerar por la ciencia” (Comte, 1988, pág. 56).

El concepto de vestigio tiene un espectro amplio en sus alcances. Para la Real Academia de la Lengua Española esta palabra significa: “Indicio por donde se infiere la verdad de algo o se sigue la averiguación de ello” (Española, 2017, pág. 257). “Recuerdo que forma parte del pasado vivido, siendo su misión manifestarlo y expresarlo. Una carta, una joya o cualquier otro objeto que haya formado parte de nuestro pasado puede convertirse en un vestigio” (Española, 2017, pág. 257).

“Los vestigios son, en definitiva, aquello que permite reconstruir algo del pasado”, argumenta Dumézil (Dumézil, 1958) y agrega que puede tratarse de algo material o de señales de las cuales se puede partir para comprender algo abstracto o simbólico, lo cual nos llevaría al terreno de la interpretación, sin embargo el estudio se circunscribirá a aspectos objetivos y a las inferencias que permitan enriquecer la investigación y la interpretación de la obra.

1.4 Robert Berkhofer: los referentes históricos concretos.

Robert Berkhofer, por su parte, indica que para determinar los elementos que corresponden al mito y distinguirlos de lo que se refieren al conocimiento como tal, el historiador debe poner en evidencia que determinada anécdota o proposición fue considerada falsa por los actores del pasado. El investigador no puede emplear patrones modernos de juicio como única guía para discernir el mito de la realidad, sino que ha de *desplazarse* al momento en que el discurso ha sido elaborado. Para este autor el hecho de recurrir a las fuentes primarias es de importancia vital para determinar la veracidad del discurso.

En su texto titulado "Desmitificando la autoridad histórica" (Berkhofer, 1995, pág. 35), planteó la construcción de narraciones más realistas y más honestas a través de lo que llamó la *poética de la textualidad*, la cual valida la pertenencia a un momento histórico determinado en función de la coincidencia de una dimensión pragmática como acción lingüística llevada a cabo por el emisor y el receptor. Donde conceptos como intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad, debieran tener una concatenación de tema y conceptos, aunque los enfoques pudieran ser divergentes entre sí. En dichas narraciones habría una coincidencia en el conjunto de circunstancias en

que se produce el hecho, objeto de estudio, tales como: lugar; tiempo, situaciones relevantes; sí como circunstancias que rodean los sucesos históricos y los pensamientos de la gente al momento de presentarse los hechos. Estas concurrencias contextuales de un suceso pasado dan certeza al futuro de emitir un juicio preciso y que, aunque no posea una veracidad total, al menos no deforme o minimice los hechos, o por el contrario los maximice respecto de su importancia en el tiempo.

De esta manera las coincidencias referentes al momento histórico serán de relevancia trascendental para entender las corrientes de pensamiento vigentes en la coyuntura tempo-espacial donde se suscite el hecho.

En el presente trabajo se ubica al Manuel Rodríguez Lozano de finales de los años veinte, ya que el retrato de Antonieta Rivas Mercado fue realizado a partir de los últimos meses de 1929 y concluido a principios de 1930. Periodo de crecimiento económico y de grandes transformaciones que dieron lugar a las disyuntivas políticas y estéticas del cual emergió el México actual. Desde la gesta vasconcelista en la cual se vio inmersa Antonieta Rivas Mercado como mecenas del movimiento y en la cual agotó su fortuna; el nacimiento del muralismo concebido por el propio Vasconcelos como Ministro de Educación y del cual excluyó a Manuel Rodríguez Lozano por la animadversión que le profesaba por su cercanía con Antonieta; la música mexicana impulsada a través de la Orquesta Sinfónica Nacional de la cual también fue gestora y patrona Antonieta Rivas Mercado; pasando por la instauración del Estado unipartidista y el surgimiento de una sensibilidad femenina por la que promulgó Antonieta a lo largo de la malograda campaña presidencial vasconcelista.

Robert Berkhofer, también apunta que “las narrativas interpretativas son elaboradas no sólo por los historiadores tradicionales de la imprenta, sino también por aquellos que diseñan películas y ediciones documentales, series de televisión, archivos digitales, museos y lugares históricos” (Berkhofer, 1995, pág. 38). De lo cual se infiere que los medios incidentales en la documentación del hecho se vuelven copartícipes, testigos determinantes en la veracidad reconstructiva del mismo.

1.5 Los discursos del tiempo

Mientras Lévi-Strauss habla de la congruencia del discurso en sí como signo de la veracidad, Dumézil señala la necesidad de la comprobación, pero la cual puede suceder a través del vestigio, esto es, de cualquier forma refiere a la sola “posibilidad” de la existencia de algo; y Berkhofer indica que ha de indagarse en los referentes históricos concretos, en el contexto y la situación que rodea a los personajes presentes en el relato.

Es así que estos tres autores orientan en tres de las dimensiones que se retoman para el trabajo de tesis: por un lado, la consistencia del discurso; por el otro, la necesidad de acudir a otras fuentes que refuercen los referentes del mismo discurso y que permitan ubicarlo en su reconstrucción histórica; y el análisis de la propia historicidad y el contexto donde se crea el discurso.

El estudio continuo de las fuentes únicamente refuerza la convicción de que, sin importar cuán rico sea su contenido, debe siempre depurarse con suma cautela; la búsqueda de la verdad requiere de cuidadosas interpretaciones. Puesto que las narraciones suelen contradecirse entre sí, esta búsqueda implica un proceso de discriminación de lo que es inaceptable o improbable. El problema no puede resolverse mediante el obvio recurso de hacer recuentos y a continuación optar por la versión mayoritaria de los acontecimientos, según el consenso de los textos, pues los relatos concernientes a un mismo tema con demasiada frecuencia provienen de una sola fuente.

Según el historiador alemán Leopold von Ranke (Padilla, 2010, pág. 115), la finalidad de la historia estriba sencillamente en “mostrar cómo fue” (*wie es eigentlich gewesen war*). Varios historiadores del siglo XIX compartían tal punto de vista y, antes que reinterpretar, reeditaban las fuentes históricas a las cuales tenían como estrictamente verdaderas.

Sin embargo, aun cuando existen abundantes datos contemporáneos, los preceptos de Ranke no prevalecen ya en la actualidad, en lo cual coincide con el filósofo italiano Benedetto Croce:

[...] los requerimientos prácticos que subyacen a todo juicio histórico confieren a la historia el carácter de “contemporánea”, dado que, no importa cuán remotos sean los acontecimientos en el tiempo, la historia en realidad se refiere a las situaciones

actuales en las que esos acontecimientos continúan repercutiendo. (Johnson, 1998, pág. 20)

Claude Lévi-Strauss va aún más lejos que Croce al observar que “Nadie puede escribir una historia de la revolución francesa; todo lo que el historiador puede hacer es reconstruir un mito con base en la propia selección de hechos. La historia nunca es por consiguiente historia, sino *historia para...* [*L'histoire pour*]” (Lévi-Strauss, 1962, pág. 27). Es, pues, la selección que aquí se elabora, está guiada por las tres esferas que ya se comentaron: el discurso, su relación con otros discursos o fuentes y estas dos esferas englobadas en el momento histórico vivido por los personajes de que se da cuenta. “Testimonios redactados por hombres que declaran que han asistido o han participado en los hechos relatados o que se consideran capaces de narrarlos con exactitud”. (Salmon, 1972, pág. 40).

El retrato de Antonieta Rivas es una pieza que concita una serie de acontecimientos que dan referencia de una época y un estilo, así como del contexto donde se genera, pues a través de ella quedan plasmados los discursos de su tiempo.

Capítulo II. La construcción histórica del artista.

2.1 Vida de Manuel Rodríguez Lozano.

Manuel Rodríguez Lozano, desde el inicio de su actividad pictórica a principios de los años 20's, tomó una actitud distinta a la mayoría de los pintores de su tiempo, por consecuencia su obra dista de la realizada por los grandes muralistas contemporáneos a él: Orozco, Rivera y Siqueiros; quienes encabezan la historia de la pintura mexicana de principios del siglo XX.

La experiencia del exilio dio la oportunidad a Manuel Rodríguez Lozano de incursionar en un mundo que hasta ese momento había sido totalmente ajeno a él: el mundo del arte. Eran los años veinte y París era el centro neurálgico de nuevos artistas y el lugar donde se gestaban nuevas corrientes de pensamiento. Germinaban las vanguardias con jóvenes talentosos como Picasso, Modigliani, Man Ray, Matisse, Miró, André Breton, Georges Braque, Jean Cocteau, André Salmon, entre otros; quienes apostaban por una técnica y estilo nuevos, un arte radicalmente transgresor que rompiera la tradición. El agotamiento de las tendencias del siglo XIX, provocaba en los artistas e intelectuales un deseo de ruptura con el pasado, lo cual estaba directamente ligado a las expectativas que causaba la pertenencia a un nuevo siglo, acrecentado lo anterior por el fin de la Gran Guerra o Primera Guerra Mundial. Era el periodo que más tarde se llamaría “de entreguerras”, tiempo que coincide con el momento de mayor actividad de las vanguardias ya que una nueva concepción del mundo empezaba a gestarse.

París no se acaba nunca y el recuerdo de cada persona que ha vivido allí es distinto del de cualquier otra. Siempre hemos vuelto, estuviéramos donde estuviéramos, y sin importarnos lo trabajoso o lo fácil que fuera llegar allí. París siempre valía la pena y uno recibía siempre algo a trueque de lo que allí dejaba. (Lozano, 1960, pág. 388)

Asiduo a los cafés *Le Dome*, *La Coupole* y *La Closserie des Lilas*, Manuel Rodríguez Lozano empezó a establecer vínculos con pintores, escritores y poetas que también eran asistentes frecuentes a esos sitios. Jean Cocteau significó para él un arquetipo de vida, y fue quien le abrió las puertas a la intelectualidad de la ciudad luz, así como a explorar el lado homosexual que hasta ese momento le había estado vedado. Admiró del artista francés el estilo poco convencional que caracterizó su obra poética, novelística, dramática, dibujística. Acogió su versatilidad, su falta de convencionalismo. Su “yo soy una mentira que dice la verdad”, fue una máxima que le habría de acompañar toda la vida. Pero sobre todo el ingenio, el gusto por lo insólito y la gran penetración psicológica que el multidisciplinario artista francés tomó del surrealismo y que plasmó en todos sus avatares artísticos. El libro de poesía *Príncipe frívolo* (1910), donde enaltece los encantos de la sociedad aristocrática, fue un texto que siempre tuvo consigo.

En Montmartre conoció a Pablo Picasso, Amadeo Mondigliani y a Georges Braque. Fue por influencia de ellos que se inició en la pintura en las escuelas de arte de Montmartre.

La obra de Manuel Rodríguez Lozano estuvo evidente influenciada por Pablo Picasso, particularmente por sus primeras etapas y en específico por el cuadro *El entierro de Casagemas*, cuya división del espacio consta de dos partes: tierra y cielo, cuerpo y espíritu. Esta composición simbólica, dicotomía antagónica, va a estar presente en todos sus estructuras pictóricas imbuidas en matices de azules, trabajados con gran maestría y virtuosismo y explorados en todas sus posibilidades como referencia del pintor catalán que una de sus etapas pictóricas se caracteriza por el uso de esta gama cromática en sus obras.

Retoma también el dolor de los personajes de Picasso y adopta el sufrimiento como categoría propia en los suyos. De Mondigliani toma la solidez y esquematización de las formas, y la tendencia hacia el ritmo en una permanente sucesión regular de elementos débiles y fuertes, controlados, escrupulosamente medidos, producidos por una ordenación de elementos diferentes dependiendo de la temática en cuestión.

De Georges Braque admiró su habilidad para recrear ambientes interiores en claves simbólicas, lo que constituyó una preocupación constante en cada una de sus obras. Cada pintura un cachito de vida, un pedazo de historia.

A André Salmon lo conoció en los círculos literarios del barrio Latino de París, y en *Montmartre*; ahí entablaron una gran amistad que los mantuvo en contacto por muchos años. Coincidieron en la visión pesimista de la historia y de la política, concepto que conjunta con el sufrimiento y se hace patente en gran parte de su obra con sus personajes dolientes. Figurativamente, la serie de Obras Monumentales de Manuel Rodríguez Lozano hace evidente la influencia de André Salmon, particularmente un cuadro icónico del artista francés: *La Negressé Du Sacre-Coeur*, donde las siluetas masculinas son retomadas, con una policromía distinta, pero evidentemente evocativa y referencial de este cuadro. André Salmón hace mención de la obra de Manuel Rodríguez Lozano en el catálogo de la *Exposition des tapisseries mexicanes* de Lola Velásquez Cueto en la Salle de la *Renaissance* en París en febrero de 1929, donde hace patente:

Un agradecimiento a mis amigos poetas mexicanos que me hicieron llegar publicaciones oficiales de vanguardias, dada la mala información que abundaba en París y que fueron ilustradas con obras de artistas que ensayaron y aprendieron en el barrio Montparnasse: Diego Rivera y Manuel Rodríguez Lozano. (Salmon, 1929, pág. 220)

Anteriormente, en el año de 1925, con motivo de una exposición de Manuel Rodríguez Lozano en el *Cercle Paris-Amerique Latine*, realizó el texto de presentación de la obra en el catálogo respectivo y publicado en la revista *Art Vivant* que él dirigía.

Todo esto constituyó el gran bagaje filosófico conceptual que permeó a Manuel Rodríguez Lozano en su estancia en Europa, y que habría de estar presente, a veces a intervalos, pero siempre concurrente aunque de distinta forma, a lo largo de su producción pictórica, a lo que él mismo refiere:

Habíamos seguido todos los movimientos de la pintura europea, todas sus inquietudes que se habían ido verificando a partir de Ingres hasta llegar al Cubismo. En el año veintiuno regresamos a México, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Adolfo Best y yo; y sin estar en contacto, llegamos todos con la idea de intentar por primera vez un arte que no fuera tributario, que no fuera colonial, sino real y formalmente mexicano... algunos pintores, con gran ingenuidad, pretenden

únicamente, exclusivamente ser mexicanos; ¿como si un mexicano pudiera dejar de serlo! ¿Qué otro punto de vista puede tener un mexicano que ser mexicano? Si se es mexicano no hay por qué preocuparse por serlo, basta con ser auténtico... (Lozano, 1941, pág. 388)

Diego Rivera, al igual que Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugart y Manuel Rodríguez Lozano regresaron a México en 1921 debido al conflicto en Europa tras la Primera Guerra Mundial. Para Rivera, las perspectivas postrevolucionarias le significaron el escenario perfecto para consolidar un estilo particular retomando el pasado étnico con un enfoque encaminado a generar un discurso plástico educativo-cultural que diera identidad a la sociedad mexicana, e impulsado por José Vasconcelos, entonces Secretario de Educación, se erigió en el sostén primordial para implementar este movimiento muralista que tuvo como soporte inicial los edificios de la Secretaría de Educación Pública, la Escuela Nacional de Agricultura y el Palacio Nacional.

Por su parte Adolfo Best Maugart buscando “el origen del acento de la mexicanidad” (Lozano, 1941, pág. 388), se sumó también al proyecto vasconcelista de las Escuelas de Pintura al Aire Libre para posteriormente ser jefe del Departamento de Educación Artística donde implementó el método de dibujo que inspirado en las culturas prehispánicas, proponía con siete líneas primarias: rectas, círculos, curvas, zigzag y espiral; construir gráficamente cualquier forma de la naturaleza. El método se publicó en 1923, y con una visión positivista buscaba crear leyes universales. Influyó fuertemente en Manuel Rodríguez Lozano que inclusive fue maestro de este sistema.

Mientras que Roberto Montenegro tuvo la característica de generar una simbiosis entre las corrientes vanguardistas en las que se formó en su estancia en Europa y elementos propios de la cultura popular mexicana. Por lo que su obra, inclusive la muralística, posee una buena dosis de abstracción y simbolismo. De esta manera, la tradición y elementos propios del modernismo europeo se conjugaron con una habilidad asombrosa, para dar como resultado un estilo sincrético y poseedor de un decidido idioma de identidad. Al igual que Diego Rivera y Adolfo Best Maugart, se integró al equipo vasconcelista y le fue asignado el Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación. Su obra mural permanece en edificios públicos como la Escuela Nacional de Maestros. Sin embargo, la falta de crítica social y discurso político de sus murales, característicos de este movimiento

y tan presente en la obra de los denominados "tres grandes": Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, le ha dado una menor relevancia histórica a su obra

Es evidente que las propuestas plásticas de estos pintores tomaron caminos diferentes, a lo que Rodríguez Lozano añade: "... el que esto escribe, más humildemente se pone a buscar en la plástica popular... México, país de geometría, de precisión: luminoso y claro hasta la crueldad..." (Lozano, 1941, pág. 388)

Por alusiones constantes en sus escritos, Rodríguez Lozano se deja influenciar por Ingres ya que con evidente influencia clásica buscó las raíces de su expresión en la vida de los personajes del pueblo, y su definición de México es por consiguiente la de su propia visión, que es clasicista.

Retoma de Ingres "la consciencia de lo pictórico como superficie y de las figuras como formas" (Rubira, 2015, pág. 5C), así como su ferviente admiración por el dibujo, en específico por el retrato. También hace suyos el delineado idealizado y los colores planos de intensa luminosidad. Coincide también con el pintor francés en sus posicionamientos estéticos, como son sus permanentes referencias al ideal artístico griego, particularmente en su obra monumental, donde se encuentran recreaciones de escenificaciones de la tradición clásica como una de las constantes en la producción de esta etapa pictórica. El interés manifiesto de Manuel Rodríguez Lozano en la inspiración grecolatina, desempeñó un papel esencial en su producción plástica, porque le permitió conjuntar su vocación clasicista con el discurso iconográfico de las corrientes de su tiempo. Este clasicismo lo pone más en claro, a su manera, diciendo: "El pintor —y decir el pintor es decir el poeta— sólo trabaja cuando llega a una expresión permanente dentro de las invariables... Son los valores del corazón los que son permanentes y sobre ellos trabaja el artista..." (Lozano, 1941, pág. 388).

Es lo que él considera permanente, invariable, lo que le interesa; buscando en ello obtener conceptos universales. De esta manera y por su crítica férrea contra la pintura mural de Orozco, Rivera y Siqueiros, coincide en sus apreciaciones con las de Rufino Tamayo quien nunca intentó plasmar sus ideales políticos a través de la pintura, ni se separó de la exploración plástica ligada a las vanguardias europeas para reivindicar lo indígena. En contraposición al movimiento muralista, creía que debía estar en contacto

constante con las vanguardias e incorporarlas a sus propuestas pictóricas. Asimismo afirmaba que la Escuela Plástica Mexicana debía de reivindicarse.

Por su origen indígena, Tamayo no explotó los elementos de la cultura precolombina de una forma obvia, sino que los utilizaba de una manera casi abstracta y a través de nuevas técnicas que experimentaba.

Su propuesta se enfocaba a generar una pintura producto de su imaginario, intrínseco a su origen, sin necesidad de razonar los elementos figurativamente correctos a una prédica preconcebida, lo cual lo alejaba conceptual y discursivamente de la Escuela Mexicana de Pintura. Su obra se caracterizó por la riqueza de sus texturas y su pletórica volumetría, si bien este último elemento como alegoría de lo prehispánico, lo utilizaba de manera distinta, el resultado lo vinculaba automáticamente con sus orígenes.

El secreto consiste, refería Tamayo, “en cobrar conciencia de los límites de las superficies que devora y respeta en su despliegue, en el ritmo de la composición. Lo esencial es el equilibrio independientemente del motivo”. (Ponce, 1982, pág. 48). Manuel Rodríguez Lozano, al respecto refiere: “Hemos pretendido los pintores modernos, y es quizá nuestro único orgullo, ganar nuestra libertad de expresión... y en esto no hace distinciones, habla de los de aquí y de todos aquellos que sean pintores de su tiempo” (Lozano, 1941, pág. 389).

El deseo de crear un arte mexicano genuino fue la preocupación de los pintores de la post revolución; por eso al acercarse a la pintura popular se encuentran en ella las raíces de sus expresiones, en una identificación que es posible considerar intuitiva; ver a México con una mirada figurativa era lo convencional, y fue la visión que prevaleció. Rodríguez Lozano introdujo el drama como su aportación a este lenguaje plástico, y rechazó, por considerarlas efímeras, la política, la anécdota y lo pintoresco.

Desarrolló una figuración solemne que buscaba representar a través de su síntesis simbólico-plástica sus temores e incertidumbres, surgió ahí la dimensión de la angustia donde a través de sus pinturas buscaba expiar sus culpas, sus aprensiones. El poeta español Luis Cernuda exiliado en México habla de él en su obra Variaciones:

A Rodríguez Lozano, el gran pintor mexicano, creador apasionado, pero lúcido; ordenador de formas ardientes y puras, ferviente inventor de signos plásticos, como la dimensión de la angustia. De números que figuran en constelaciones espirituales del genio de su siglo y de su raza. (Lozano, 1941, pág. 390)

Sus obras plantean de una manera característica las tensiones entre arte y vida, y se instalan como entidad propia con originales respuestas a través de una nueva mirada que conduce a revelaciones diversas.

Manuel Rodríguez Lozano inició su obra pictórica en los años veinte, en el clima de ebullición y reconstrucción de los primeros años del período de entreguerras por lo que experimentó las tensiones que supuso el impacto de la modernidad y la emergencia del “arte nuevo” en contraposición del muralismo mexicano. La confrontación entre la Escuela Mexicana de Pintura y los conceptos de “arte moderno”, “vanguardia”, “nueva sensibilidad”, “joven generación” le llevaron a asumir una posición, su contraposición. Alimentada por los ecos de las exposiciones europeas que llegaban a México y cuyos debates discursivos se trasladaban de los centros europeos a la prensa local. La experiencia en Europa, su formación en Francia, le marcaban el derrotero para ese emplazamiento.

Se distinguió, desde un principio, por su virtuosismo como dibujante. Con el tiempo, sus obras se apartaron del clasicismo para manifestarse de una manera más espontánea, con más libertad frente a la tradición naturalista, y su expresión se volvió más fuerte y dura, pero conservando la frescura de la expresión popular. Sus tipos de escenas de la vida del pueblo; sus visiones personales, certeras, profundas.

Capturó pequeños instantes cotidianos: La vinculación de la gente con su sentir, el cómo lo vive, cómo lo expresa; y lo convirtió en expresión visual, donde recupera las esperanzas de sus personajes que se encuentran en su mayor parte adormecidos o en espera latente de sus ilusiones, sueños y deseos que poco a poco se han ido perdiendo, o sus temores y angustias que se acrecientan con la soledad. Estas expresiones populares, la distancia del folclor o el costumbrismo, las retoma en su dimensión humana, universal. Manteniendo latente el espíritu que le da vida, color y calor terrenal.

Entendiendo las ansías de los otros y haciéndolas propias para pintarlas en su particular visión sensible de la naturaleza humana. Incursiona en los sentimientos mismos, los explora, los vive y los deja fluir a través de su pincel que se vuelve angustia.

Buscó representar las emociones en el brillo de los ojos mestizos, mexicanos, que se vuelven una constante en sus cuadros; la sencillez extrema de sus composiciones, hieráticas; el color restringido, pero vivo; la nostalgia, la tristeza, la vida taciturna de ambientes desprovistos de todo elemento decorativo o folclorista, es lo que hace original su pintura. No acumula formas, ni estereotipos; como clasicista, dice lo que quiere decir con una figura o dos, con unos cuantos planos y unos cuantos colores, pero sus obras buscan tener alma y ésta es mexicana.

Y sobre sus inicios pictóricos, el poeta José Juan tablada refiere:

Rodríguez Lozano era entonces como un primitivo cristiano dentro de las catacumbas subterráneas, no sólo por su voluntario hábito oscuro y su celda sombría y silenciosa humildad, sino por el ambiente de negación ignorante o malévola que se había acumulado en torno suyo. Se le acusaba de rebuscamiento en la deformación de sus figuras, de “feísmo”, cuando ese hijo de Diego Rivera no está todavía bautizado; de pobreza en colorido y monotonía en arabescos, y nadie se daba cuenta de que aún usadas con la intención despectiva, esas constancias eran las esenciales y las invariantes, tan difíciles de aislar de nuestra plástica, de nuestra mexicanidad, como hoy suele decirse. (Tablada, 1926, pág. 3E)

José Juan Tablada conoció al pintor por intermediación de su amigo “el cultísimo artista Best Maugard”, de quien Rodríguez Lozano tenía gran influencia, ya que fue uno de los principales difusores del Método Best Maugard (Maugard, 1923, pág. 138). Abraham Ángel y Julio Castellanos fueron dos de sus alumnos más sobresalientes que se implicaron en este sistema, por cuyos avances y utilización del método en su obra formaron parte de una gira por Argentina en 1924.

Particularmente Abraham Ángel fue una figura relevante en la vida personal y artística del pintor, con quien compartía entonces su estudio, y de quien agrega José Juan

tablada: “con su pintura de milagro, de luz y savias tropicales, hacía recordar que los ángeles poseen a un tiempo la inocencia y sabiduría” (Tablada, 1926, pág. 3E).

2.2 Etapas pictóricas.

Para revisar la obra de Manuel Rodríguez Lozano es necesario ubicarla en cuatro momentos históricos como método para organizar aquellas obras que son coincidentes en determinadas características estilísticas ya que su producción artística es de lo más diversa y compleja, al conformarse su trayectoria de un permanente y raudo desarrollo evolutivo. Su despliegue plástico y temático marca un fuerte y terminante itinerario, en el que asombra la diversidad de registros, las múltiples posibilidades que su lenguaje pictórico tiene para retratar a la sociedad y la angustia de su época.

Es por ello que en el presente documento se agrupan sus obras en una serie de periodos que abarcan desde su fase de aprendizaje y experimentación, hasta su periodo de madurez artística.

- Primer periodo: Arquetipos del mexicano.
- Periodo de transición: Los tableros de la muerte.
- Segundo periodo: Época monumental.
- Tercer periodo: Época blanca.

Cabe señalar que su trayectoria pictórica le sitúa en un lugar privilegiado en la historia del arte mexicano, tanto por su capacidad técnica como por haber coincidido con Rufino Tamayo y Carlos Mérida en la contraposición al muralismo mexicano, que sería la ruptura más significativa con la tradición artística que había dominado en el arte post revolucionario de México. No obstante su vida es tan pletórica y tan controvertida de vaivenes artísticos que su figura es clave para entender la historia de la pintura del México en la primera mitad del siglo XX.

En su obra se resumen todos los cambios y las significaciones simbólicas y sociales. Manuel Rodríguez Lozano es figura clave de la pintura y de las manifestaciones artísticas de su tiempo. Son manifiestas sus aportaciones morfológicas, la sedición de las formas en

su obra, pero más significativa resulta su relación con la sociedad y la época en que vivió, aunque participó de manera discreta en los grupos artísticos e intelectuales, su actuación fue predominantemente de manera autónoma.

2.2.1 Primer periodo: *Arquetipos Mexicanos.*

Desde las primeras obras de Manuel Rodríguez Lozano se encuentra un lenguaje que se involucra con el nuevo estilo de pintura que empezaba a abrirse camino en México, el que más tarde se conocería como la Escuela Mexicana de Pintura. Pero la mexicanidad de la obra de Rodríguez Lozano llevará implícitas las influencias de la pintura de vanguardia y del gran arte clásico que conoció en Europa.

A lo largo de su vida como pintor trató la temática mexicana desde un punto de vista realista e intimista, revelando el perfil de los personajes de la vida cotidiana.

Desde el principio discrepó de la idea nacionalista que promovió Vasconcelos entre los artistas, la cual sirvió de base ideológica para la pintura mural.

Su visión de la pintura fue de carácter universal. Así que, fuera del presupuesto asignado para pintar los muros del edificio de la Secretaría de Educación Pública, la necesidad de sobrevivir lo llevó al camino de la docencia, como fue el caso de la mayoría de los pintores de la época, siendo nombrado profesor de dibujo de la misma Secretaría en 1922. Un año más tarde, a través del pintor Roberto Montenegro, conoció a Francisco Sergio Iturbe, quien desde ese momento se convirtió en su protector, mecenas y patrocinador de su obra.

En esta época conoció a Abraham Ángel, un joven pintor a quien acogió como discípulo. La obra del alumno fue exitosa, teniendo como características ser una pintura sin pretensiones, auténtica, ingenua y bien estructurada. Ejemplos de ello son los cuadros Retrato de Salvador Novo (*Figura 3*) y retrato de Andrés Henestrosa (*Figura 4*).

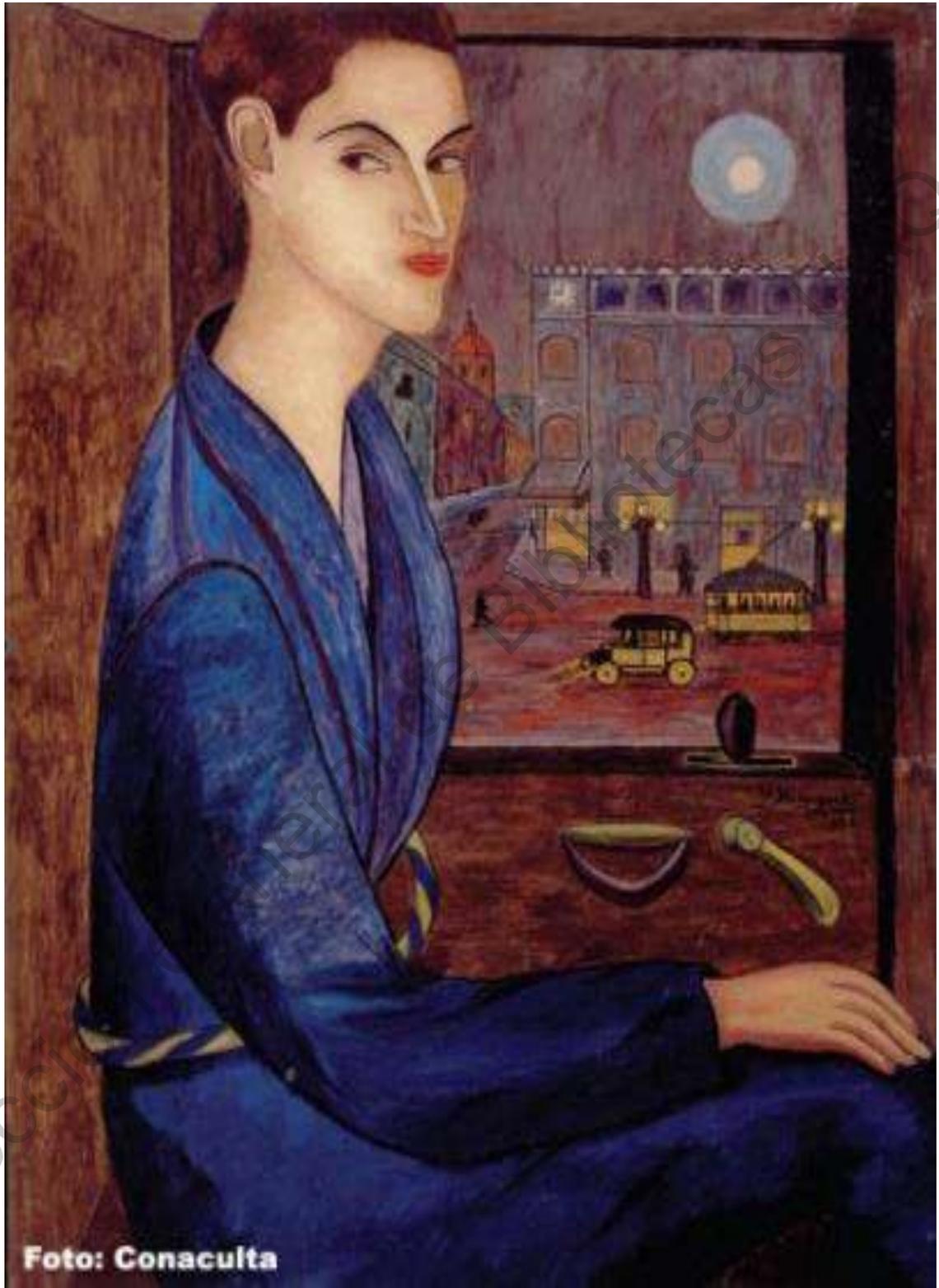


Figura 3. Retrato de Salvador Novo

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1924). Recuperado de Museo Nacional de Arte, INBA.

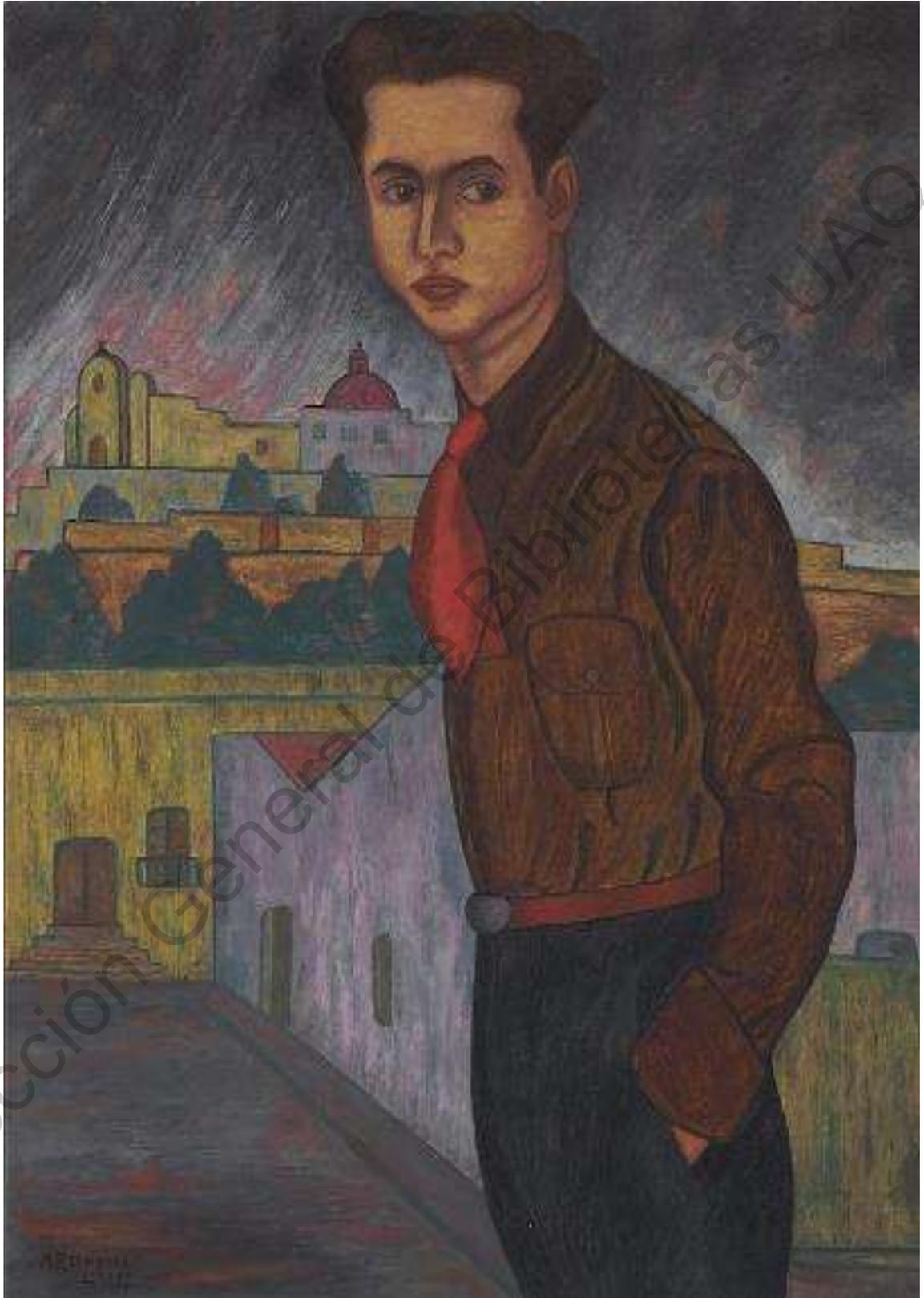


Figura 4. Retrato de Andrés Henestrosa

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1924). Recuperado de Museo Nacional de Arte, INBA.

De esta manera, Rodríguez Lozano empezó a dar clases en su taller. Ahí se rodeó de un grupo de alumnos, entre ellos Julio Castellanos, Tebo, Nefero, y más tarde también dirigió a uno de los más destacados escultores mexicanos, Francisco Zúñiga. En 1924 Rodríguez Lozano decidió promover los trabajos de sus alumnos en el extranjero, por lo que emprendió un viaje a Argentina, llevando consigo obras de Abraham Ángel y de Julio Castellanos. Su estancia se prolongó más de un año. Durante ese tiempo se exhibieron su obra y las de sus alumnos en diversas exposiciones, entre ellas en el Museo Provincial de Buenos Aires en 1925.

A fines de 1925, y después del suicidio de su discípulo Abraham Ángel, con quien se le involucró sentimentalmente, Rodríguez Lozano regresó a París:

[...] exponiendo en el *Cercle Paris-Amerique Latine*. La presentación en el catálogo fue escrita por André Salmon, quien era director de la revista *Art Vivant*. Alfonso Reyes, que en ese entonces se encontraba en la Embajada de México en Francia, lo apoyó en la promoción y venta de su obra. Ese período de promoción en el extranjero se consolidó con un reconocido prestigio en importantes círculos de París, Madrid, Nueva York y Buenos Aires (Tablada, 1926, pág. 3E).

En 1927 regresó a México. En esa época da inicio su amistad con Antonieta Rivas Mercado, a quien describe como: "...mujer extraordinaria desde todos los puntos de vista, por su excepcional inteligencia, fuerza, carácter, nobleza, y su generosidad y distinción" (Lozano, 1960, pág. 388). Existió entre ellos una relación profunda, aunque las cartas de Antonieta revelan el frustrado amor que ella le profesó hasta sus últimos días, y que él nunca correspondió.

"Con el apoyo financiero de Antonieta y María Luisa Cabrera de Block, hija del político y escritor Luis Cabrera, Rodríguez Lozano fundó el Teatro Ulises" (Bergamín, 1942, pág. 39). En ese lugar se agrupaban destacados artistas e intelectuales de la época, entre los que se encontraban Salvador Novo, Julio Castellanos, Isabela Corona y Celestino Gorostiza.

En las actividades colaterales a su pintura, Rodríguez Lozano no se limitó únicamente a las actividades del teatro; “editó libros, como *Dama de corazones*, de Villaurrutia, y *Los hombres que dispersó la danza*, de Henestrosa” (Bergamín, 1942, pág. 39). A solicitud de Carlos Chávez, convenció a Antonieta Rivas Mercado de que lo ayudara a formar un patronato para integrar una orquesta sinfónica mexicana. “Rivas Mercado reunió al embajador de Estados Unidos en México, D. W. Morrow, y a Moisés Sáenz, subsecretario de Educación Pública, logrando formar dicho patronato”. (Bergamín, 1942, pág. 39)

2.2.2 Periodo de transición: *Los Tableros de la muerte*.

Antonieta Rivas Mercado se suicidó en París en 1931, manifestando a Rodríguez Lozano, en lo que fue su penúltima carta (la última la envió a Mario Pani, cónsul de México en París), su estado de ánimo y sus planes para llevar a cabo el suicidio. Para el pintor, esta trágica muerte se sumó a las de su hermana y a la de su alumno Abraham Ángel, afectándolo profundamente. Meses después viajó a Europa, en donde permaneció cerca de un año dedicado al estudio. A su regreso a México, entre 1932 y 1933, pintó *Los tableros de la muerte* (Figura 5), serie también conocida como *Santa Ana muerta*, por encargo de Francisco Sergio Iturbe.

Esta serie de tableros evoca los retablos o exvotos religiosos de expresión popular, pintados con fuerza de color y firmeza de trazo que descubren la maestría del artista. Rodríguez Lozano observaba con atención a las mujeres del pueblo, con sus rebozos y sus faldas, con sus caras tristes. El tema de la muerte, tradicional entre la idiosincrasia mexicana, contribuye a acelerar el dramatismo en la obra del pintor. Pero los tableros de la muerte son permanentes alusiones al suicidio de Antonieta, el dolor por la pérdida revivida en cada uno de los cuadros. La angustia, la desolación, la tristeza infinita que se derrama sobre el lienzo en tonos grises, difuminados. Las miradas atrapadas en el desconsuelo, los rostros fríos, incólumes ante la fatalidad del destino. La expiación por el suicidio en las dolientes de piadoso rictus.

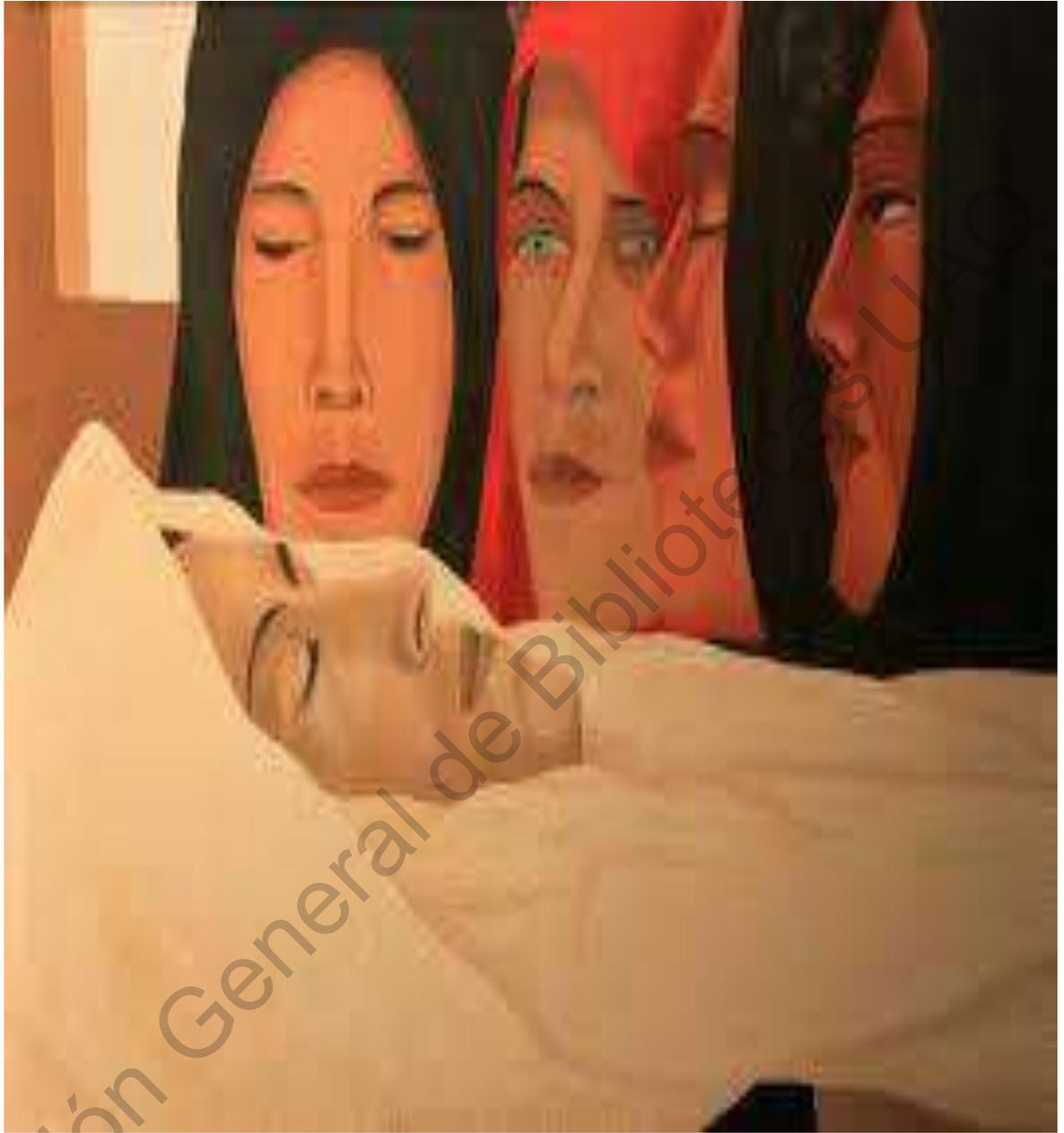


Figura 5. Santa Ana Muerta

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1933). Recuperado de Museo Nacional de Arte, INBA.

2.2.3 Segundo Periodo: *Época Monumental*.

Más adelante, en los mismos años 30's, exploró otras rutas y realizó una serie de desnudos que ponen de manifiesto, aún más, la influencia clásica del autor. Una madre y una hija de pie, desenredando una madeja de hilo (*Figura 6*).



Figura 6. Las Tres Parcas

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1936). Recuperado de Colección Fundación Andrés Blaisten.

Otra mujer de pie, un paisaje y un hombre al fondo. Un hombre sentado, de espaldas, viendo a lo lejos, al infinito (*Figura 7*). Sugiriendo poéticamente la vida, el destino, y todo con aire monumental de serena grandeza, con formas libres y bien construidas pictóricamente, composiciones sencillas: una vertical o dos y unas líneas horizontales para los fondos; el color existe pero no se impone, está en tono de unidad con las formas, con colores claros por lo general, animados por zonas apenas coloridas, siempre armónicas, creando un mundo poético, recreando el mundo en el justo límite de la realidad objetiva y la realidad artística.



Figura 7. El Coloso

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1936). Recuperado de Colección INBA, Acervo MAM.

Después vendrán más desnudos, en la playa, con el mar de fondo, siempre calmado; figuras femeninas de pie, jugando con un hilo, o con los brazos cruzados, o sentadas, y pensativas, recogiendo estrellas, viendo a lo lejos, hombres, mujeres, pero todo en calma, ni un gesto, ni una ola, ni una nube que perturbe; es la permanente, la invariable calma, es la serenidad lo que se siente frente a ellas; es una cara de la realidad a la vez gozosa y estática; es la alegría de vivir en estado de reposo, el drama está por dentro. Estas pinturas tienen un sentido universalista, desprovisto de todo particularismo.

2.2.4 Tercer periodo: *La Época Blanca*

A la *época blanca*, iniciada en 1941 y terminada en 1958, cuando Rodríguez Lozano deja de pintar, corresponde un importante número de cuadros que han trascendido el tiempo. Sus temas son la tragedia, el sueño y la esperanza del pueblo, pintados como disociaciones metafísicas, recompuestas dentro de un todo haciendo unidad. Es la obra considerada de la madurez del pintor, “en que se condensan su fuerza y su saber a la hora en que este artista es dueño de los mejores y más amplios recursos del brillante periodo atravesado entonces por la escuela mexicana” (Usigli, 1960, pág. 176).

Esta época se considera como su tercera y última etapa, y refleja un cambio radical de la monumentalidad a la sublimación. Ya para entonces, el pintor era un hombre de cuarenta y siete años que había llegado a la madurez, con gran conocimiento y experiencia en la práctica de la pintura, pero también a un artista sensible, ya que desde joven sufrió fuertes depresiones emocionales, y la pérdida de sus seres amados, el sufrimiento y el dolor fueron encausados a través de su pintura.

El dolor de vivir, de la vida mexicana, es lo que expresa en esta etapa. Paisajes desolados, como los campos o pueblos polvorosos mexicanos, rulfianos, abandonados y sombríos, con una que otra figura que agudiza el drama. Mujeres de pie, Susanas San Juan sentadas, viendo a lo lejos la muerte, el infinito, llorando, envueltas en sus rebozos, que son parte de su ser, escuálidas. El color casi desaparece, los grises y los negros dominan. Tristeza, llanto, muerte, dolor, todo expresado con el mínimo de elementos. El pintor ha descubierto toda una serie que expresa casi a través de los rebozos.

Los retratos de Rodríguez Lozano mantienen los mismos conceptos que sus pinturas: sobriedad, pocos elementos, expresividad y dureza de carácter.

El concepto del artista de que “México es país de geometría, de precisión: luminoso y claro hasta la crueldad” (Lozano, 1941, pág. 388), quedó expresado en el mural que pintó en la Penitenciaría en 1942. Antes había ejecutado pequeños frescos móviles, y ésta fue su primera obra de este género, tiene por tema *La Piedad en el desierto*. Es un tablero aislado, estructurado a través de una sencilla composición geométrica y de colores opacos, sin brillantes. La madre sostiene los brazos en cruz de su hijo desnudo y desfallecido entre sus piernas; el rostro de la mujer refleja el rictus de dolor por el sufrimiento del hijo, ahí la emoción se polariza y es la madre muerta, la Antonieta suicidada, que no pueden venir a levantar sus despojos, y él es el hombre caído, martirizado.

Las figuras blancas multiplicadas son el resultado de un esclarecimiento. Todos los sufrimientos posibles condujeron a crearlas. Hombre abandonado en el mundo, al igual que todos los demás seres humanos, el artista partió desde las tinieblas hacia la conquista de la luz. Logró conquistarla en su vida que es su obra, a través de una lucha cuya huella fue produciendo en sus telas un refinamiento inigualable, que llegó a ser todo suavidades. Para resaltar el blanco usó simbólicamente como fondo tonos oscuros, que son como las tinieblas encontradas en el descenso hasta los abismos del subconsciente, de los que se retorna hacia la luz, cuando se desea el esclarecimiento (Navarro, 1998, pág. 223).

En el libro *Pensamiento y pintura* (Lozano, 1960, pág. 388), donde el autor plasma sus memorias, refiere que en el año 1942, debido a intrigas e intereses políticos, como posteriormente se comprobaría, fue denunciado el robo de tres grabados europeos, sustraídos de la colección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Por ser Rodríguez Lozano la máxima autoridad de la institución fue considerado responsable, y por consecuencia detenido y encarcelado en la penitenciaría de Lecumberri. Después de dos años quedó en libertad y decidió retirarse de la vida pública. Los grabados robados habían sido devueltos sin mayor explicación. Durante esos días de encarcelamiento pintó el mural

La Piedad en el desierto (Figura 8), que marca el inicio de la *Época blanca*. Esta obra permaneció en Lecumberri durante varios años, hasta que en 1967 fue rescatada y restaurada en el Centro Nacional de Conservación, y reubicada en el tercer piso del Palacio de Bellas Artes, junto a los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros. En aquellos días de encarcelamiento seleccionó y ordenó el material del libro *Pensamiento y pintura*, el cual fue publicado en 1960 por la Imprenta Universitaria y que reúne una serie de artículos y ensayos de su autoría.



Figura 8. *La Piedad en el Desierto*

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1942). Recuperado de Colección INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes.

En las obras de la Época Blanca el pintor aglutina una serie de elementos compositivos y técnicos. Analizando las obras más representativas de esta época se van definiendo los elementos comunes que dan coherencia a esta fase de su producción. Por ejemplo en la obra *Madre tierra* (figura 9) es perceptible el contraste de los colores del primer plano respecto a los colores oscuros del fondo que dramatizan la composición dotando a la obra de una carga emotiva provocada por el encantamiento de los rebozos blancos y los rostros dolientes. Con este grupo de mujeres, Manuel Rodríguez Lozano escenifica la desventura y la pobreza en un mundo sórdido que sin embargo atisba las posibilidades de la esperanza, generando una condición simbólica más allá del ámbito terrenal.

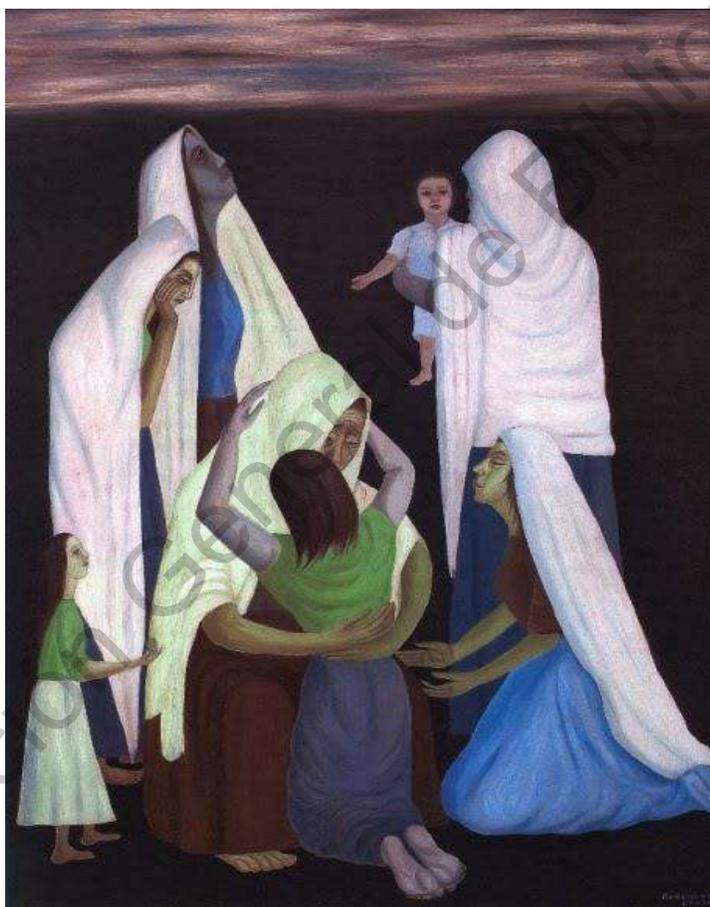


Figura 9. *Madre Tierra*

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1942). Recuperado de Colección INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes.

A la misma serie de *Madre Tierra* también pertenecen *El parto* (Figura 10) y *La despedida* (Figura 11), que coinciden con la predecesora en sus cualidades expresivas, con formas puras y sencillas dotadas de revelaciones y secretos. La figura llana portadora de entresijos y mensajes diluidos en el misterio donde la afonía del silencio corea mensajes cifrados en el negro del lienzo.

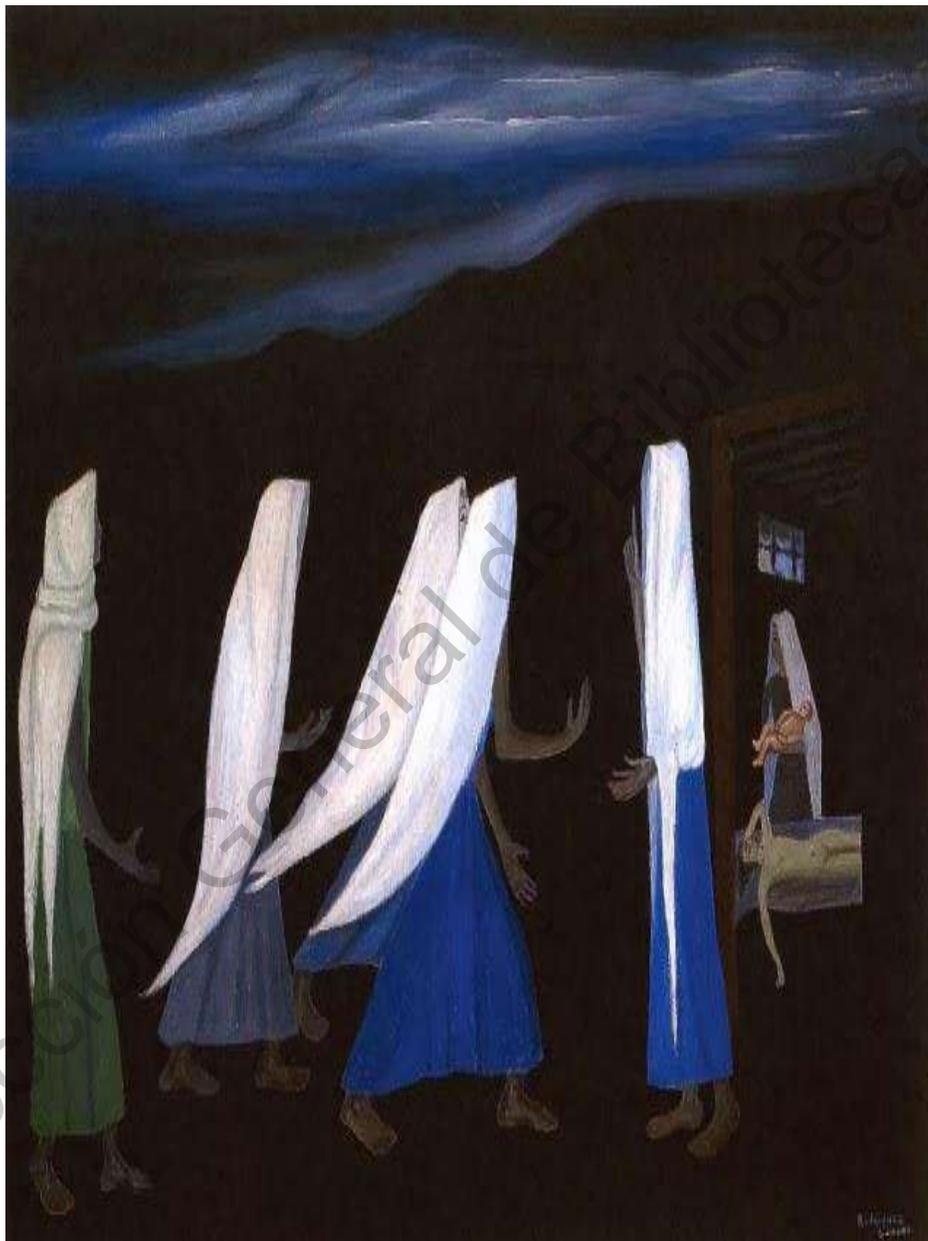


Figura 10. *El Parto*

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1944). Recuperado de Colección INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes.

La separación es un acto doloroso en la naturaleza humana, alejarse de la familia, del ser amado implica un sacrificio. Un dejar de ser en la pertenencia y es la naturalidad de la acción lo que hace de esta composición algo cautivador y atractivo dentro de la congoja que lleva implícita.

La obra nos representa un acto simbólico, un evento litúrgico de abducción, también con rebosos blancos y con cuerpos íntimamente estrechados, hay dolor pero también hay esperanza. La oscuridad del entorno contrasta con las luces del amanecer que iluminan el fondo. Mientras el paisaje yermo de la desolación rodea a los personajes que parecen ajenos de la noche lóbrega. Es la ritualidad de los actos más desgarradores del ser humano lo que plasma metafóricamente Manuel Rodríguez Lozano como categoría del espíritu.



Figura 11. La Despedida

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1940). Recuperado de Colección INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes.

El trazo casi esquemático de las líneas es una de las características de la época Blanca y es en *La revolución* (Figura 12), donde en el centro de la obra y en primer plano, el alabeo del cuerpo yerto del personaje desfallecido hace su punto focal en el plexo, receptáculo de vida, del cordón umbilical y en ello del amor materno donde el cuerpo del hombre es sostenido en el regazo de la mujer, que se inclina ante lo insondable y brutal de la pérdida, sin embargo transigiendo ante lo inalterable de la realidad. La explicación de los hechos no es suficiente para las mujeres de la izquierda que se desgarran de dolor mientras las mujeres de la derecha claman hacia la justicia divina en un coro de reclamo y de aflicción. Al fondo del cuadro, algunos hombres se alejan para continuar con la materialidad de la revolución que dejó tantas víctimas.



Figura 12. *La Revolución*

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1945). Recuperado de Colección INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes.

El arco en la tierra (Figura 13), fechado en 1944, es otro cuadro de este grupo que alude poéticamente a la tragedia y al dolor. Esta obra sirvió de anteproyecto para el mural del antiguo Hotel Jardín que había sido encomendado a Manuel Rodríguez Lozano. En esta composición los personajes son más elaborados en sus formas y expresiones, enfatizando simétricamente al personaje principal que se encuentra yacente sobre una lápida en forma de arco expuesto hacia el frente y hacia arriba como alegoría de lo ingénito, la resistencia al desprendimiento de la vida de los personajes centrales, torna más desgarradora la obra. La llamada dimensión de la angustia, la entrada en el ámbito de lo eterno, está siempre presente como elemento característico en la obra del autor. Esta pieza es un mural que se encuentra en la parte central de la escalera de la casa de Francisco Sergio Iturbe en el centro de la ciudad de México.

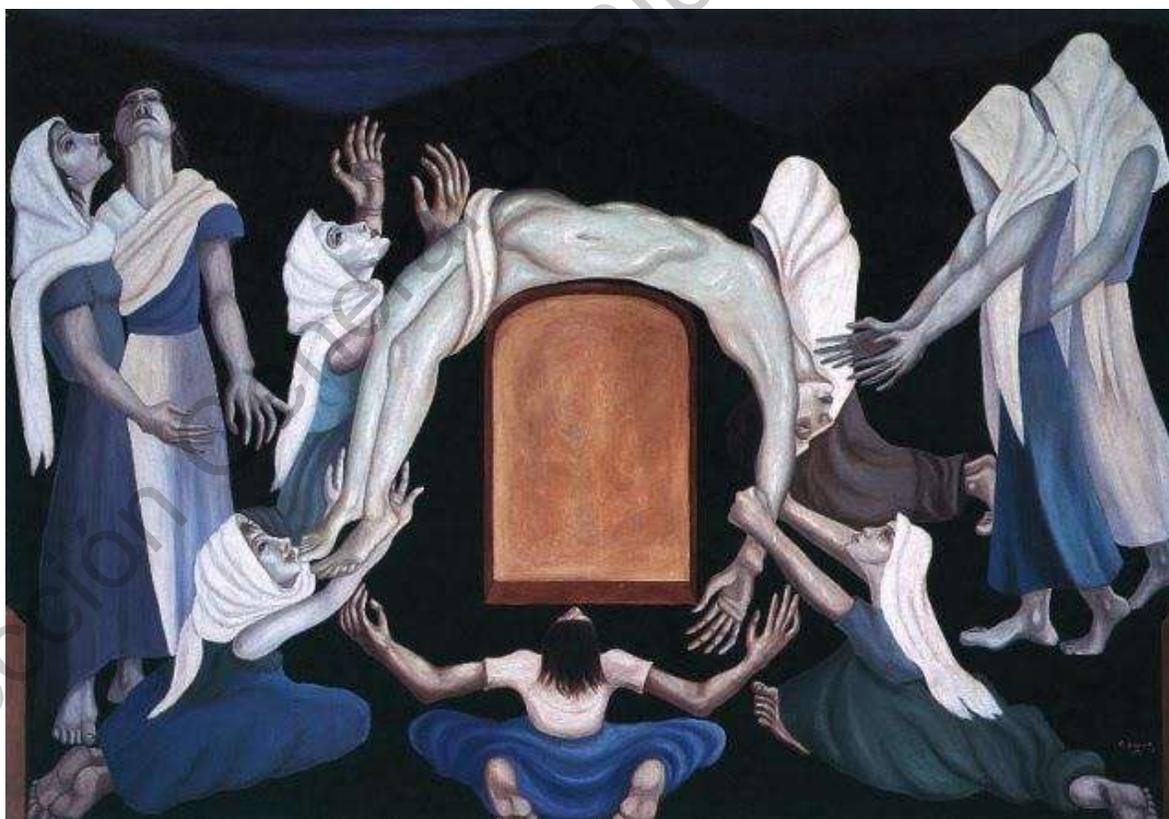


Figura 13. *El Arco en la Tierra*

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1944). Recuperado de Colección INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes.

El incendio (Figura 14), es una obra más solemne. Una evocación del padre que rescata al hijo muerto, alusión inequívoca a la tragedia que vivió Manuel Rodríguez Lozano en París ante el fallecimiento de su pequeño de 8 meses. Una mujer huye despavorida lamentando la catástrofe mientras los rebosos blancos cubren el dolor de otras mujeres.

En la serie de obras de la Época Blanca encontramos como constante la limitada gama de la paleta de colores que se circunscribe a grises, azules y blancos, lo cual reduce al mínimo los medios de expresión de las imágenes pero que no necesitan más. Los sentimientos e ideas del artista se economizaron hasta obtener la síntesis y lograr estas escenas finales. El elemento fundamental es el arco que a manera de lápida centra la composición y equilibra la estructura del conjunto. Las fuerzas se contraponen en una dicotomía de valores donde la piedad y el dolor, la esperanza y el sacrificio, están representadas en planos y volúmenes cuya organización está supeditada a una composición renacentista con una muy personal aportación para la superficie del lienzo: la del artista que fluye entre figuras y senderos.



Figura 14. *El Incendio*

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1943). Recuperado de Colección INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes.

En *La tragedia del desierto* (Figura 15), la paleta de color de Manuel Rodríguez Lozano se vuelve más vasta y se despega de la sobriedad de la llamada Escuela de Pintura Mexicana aplicando tonos y semitonos más sutiles y transparentes, si bien aún son limitados, ya aparecen como un nuevo elemento que hacen más refinada la obra. Es una de las obras más icónicas del autor que retoma de la Época Monumental figuras de mujeres vistas de espalda. En una composición que sigue manteniendo el rostro oculto de la tragedia pero con personajes que ya no son tan fáciles de descifrar, aunque la escena es funesta y desolada.

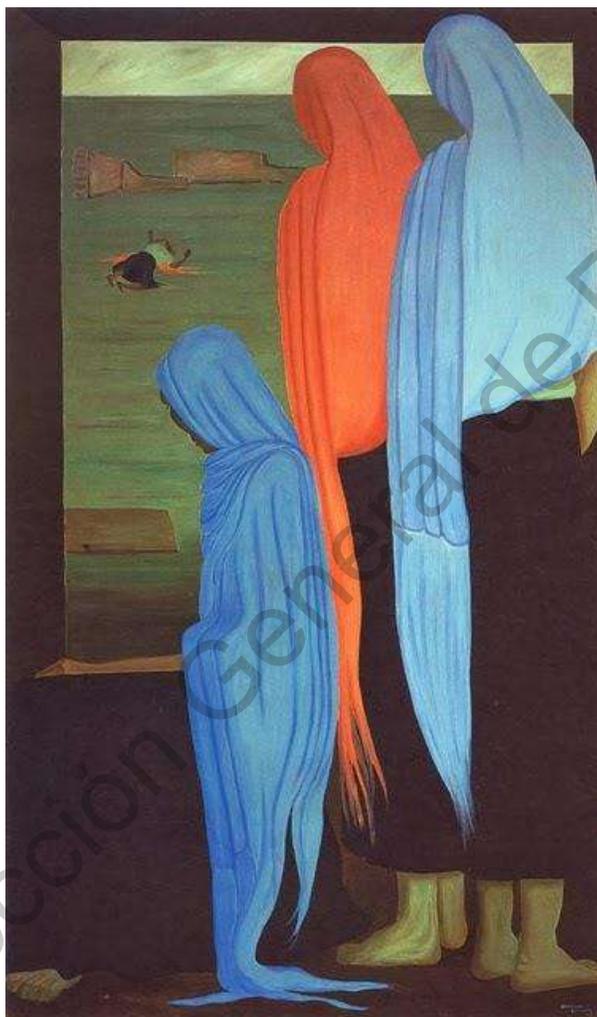


Figura 15. *La Tragedia en el Desierto*

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1940). Recuperado de Colección INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes.

El color negro siempre ocupó un sitio importante en la obra de la Época Blanca, sobre todo en los fondos; como constante las figuras las perfiló el pintor en blanco, en gris o en azul, con apenas brevísimos tintes de alegría. Hay cuadros como *Esperanza* (Figura 16) o *La Madre Tierra*, en los que parece que el artista hace un dominio pleno de su lenguaje compositivo y técnico como cúspide de su oficio. Cada vez despojada su pintura de todo aquello que tenga visos de superfluo, despojado el pintor de la carne del mundo, de toda sensualidad. No queda sino un profundo dolor, a veces una desesperación y siempre un desconsuelo, como de seres abandonados de toda esperanza, no obstante algunas figuras vuelven la mirada a lo alto. Muerte y desolación son la mayoría de los temas. Las formas en ocasiones se retuercen, en alusión expresionista, donde plasma un mundo maldito resignado a la muerte y al dolor. Y junto al drama resurge, a su manera, la alegría de vivir, jóvenes a caballo, sobre negros paisajes, líneas de horizontes de suaves ritmos que se ajustan a las figuras de los primeros planos; celajes misteriosos como presagios.



Figura 16. *Esperanza*

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1940). Recuperado de Colección INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes.

Nostalgia (*Figura 17*) es la última obra del pintor. Una pieza sobria que representa a una mujer sentada, con un ligero atisbo de tristeza en una composición sin mayores pretensiones que la silueta recortada llena de melancolía. Emociones de un personaje femenino que refiere al cansancio y la aflicción en la misma paleta de blancos, azules y grises con fondo oscuro.



Figura 17 Nostalgia

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1958). Recuperado de Colección INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes.

El lenguaje del pintor en esta última etapa de su producción plástica tenía características muy definidas desde la gama de colores hasta las formas compositivas. Los fondos formaban parte importante de este discurso de melancolía, dolor y desasosiego en sus cielos oscuros y crepúsculos agonizantes, aparte de los reiterados temas de nostalgia, despedidas y muerte.

El dramatismo lo acentúa con el contraste y superposición de colores, como el blanco sobre fondo oscuro, que se encuentra en la desafortunada de *El adiós* (Figura 18), donde un grupo de mujeres cubiertas con rebozos blancos evidencia a cada pincelada la jerarquía fatídica de la finitud del ser, sublimando la tragedia de la realidad. En esta composición de dolientes Rodríguez Lozano proyecta su dolor, que es el dolor del ser humano ante la muerte de la mujer madre, mujer esposa, mujer amante, mujer compañera, mujer Antonieta.



Figura 18. El Adiós

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1940). Recuperado de Colección Ariel Zuñiga.

Y así también se hallan otras obras como *Fatigados* (Figura 19) y *La espera* (Figura 20), creaciones de imponente realismo, develado con trazos de una precisión economizada pero conmovedora.

Reinventarse, mudar el color y la forma es lo que se plasma en esta etapa final de la obra pictórica de Rodríguez Lozano, que en palabras de José Bergamín “no hizo otra cosa que trasmutar su pasión tendiendo una nube bella y vaporosa sobre el infierno interno de cada idea” (Bergamín, 1942, pág. 39).



Figura 19. Fatigados

Autor: Manuel Rodríguez. (1942). Recuperado de Colección Lance Aaron, San Antonio, Texas.

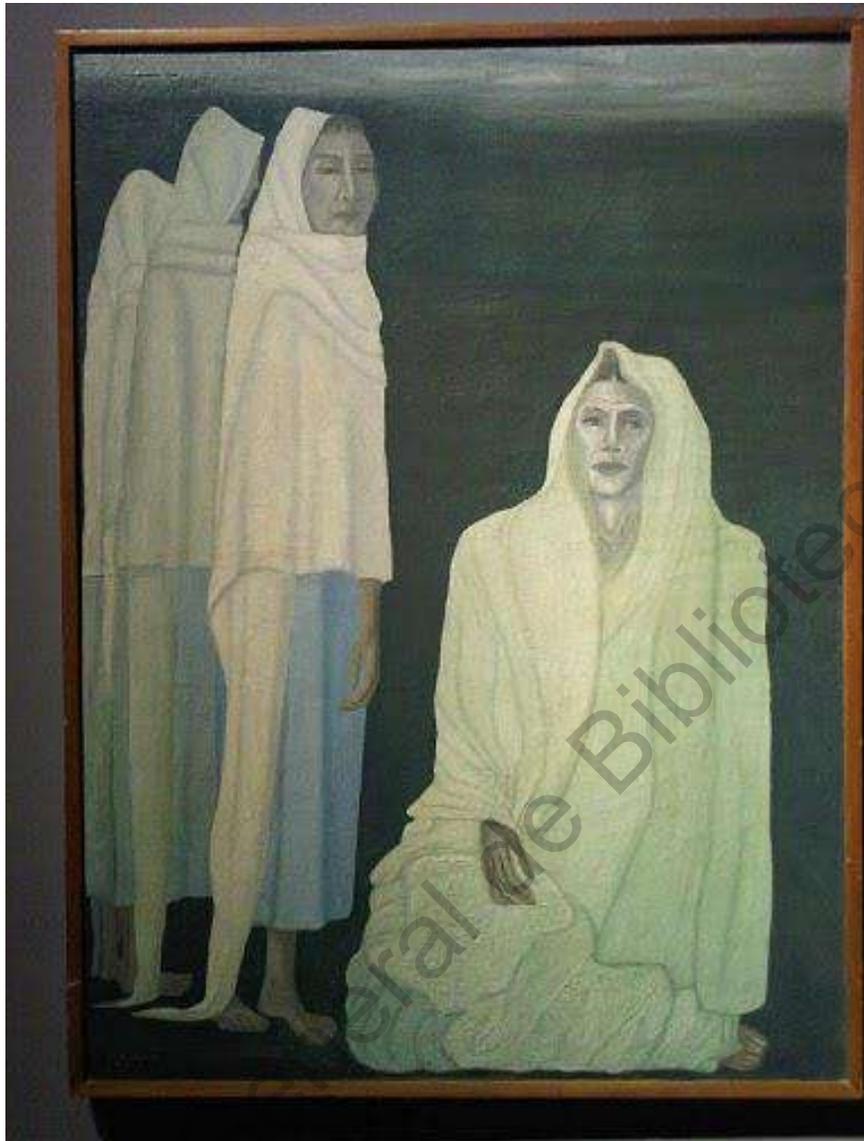


Figura 20. La Espera

Autor: Manuel Rodríguez Lozano. (1943). Recuperado de Colección Ariel Zúñiga

El empleo de fondos oscuros para dar la impresión de vacío, la preferencia por el ambiente inhóspito, la gama de expresiones dolorosas en los rostros velados de las mujeres, comunicadas con más fuerza que en un rostro descubierto, la oscuridad de los cielos, la caída de los crepúsculos, el plomo del sacrificio, la sensación de partida y de nostalgia, de incendio y muerte, son constantes simbólicas para integrar una especial alegoría de la redención del hombre, donde los símbolos trágicos quedan apocados y disminuidos ante la

blanca y misteriosa luz, que con iridiscencias diamantinas, acaba por ser en realidad, la auténtica característica del pintor.

Los dibujos destacan también entre sus obras relevantes, forman una numerosa colección de imágenes a lápiz: ensayos de desnudo, retratos de niños, y apuntes de paisajes y del mundo. Son trazos hechos con pulso de gran precisión. “Silenciosos mensajes, bellos y emotivos, tan finos de línea que parecen dichos al oído” (Bergamín, 1942, pág. 39).

Rodríguez Lozano intentó estructurar y diseccionar al hombre de su tiempo. Empleó símbolos mexicanos de relevancia universal, en la intención de comunicar un sentido trascendente de la existencia: “Poéticamente, alentador, transhumano y metafísico. El límite de la pintura no es el lienzo, pues debe abarcar la vida toda y, más que la vida, lo ilimitado del hombre” (Lozano, 1960, pág. 390).

En 1960, Rodolfo Usigli escribió lo siguiente: “Cuando licuada la nube de la pasión contemporánea, se haga historia y el balance de la gran pintura mexicana de este siglo, la figura y la obra de Manuel Rodríguez Lozano aparecerán visibles en toda su pureza” (Usigli, 1960, pág. 176). Lo anterior revalorizando la obra del pintor, ya que en ese tiempo era demeritada por los valores pictóricos exaltados desde la oficialidad y porque el sino del artista estaba envuelto en una atmosfera de yerros humanos. Una oscura leyenda sobre su intemperancia se levantó en torno suyo. Añade Usigli:

Limpio de su persona como de su pensamiento, como de su ambiente –su taller cabe en esta fórmula: limpieza y trabajo-; dinámico, nervioso, apasionado, terriblemente ágil y arbitrario pero sólo para ser más exacto; con una inteligencia límpida que sería demoníaca si no fuera fecunda y arcangélica; desdeñoso de la pintura, de la política, de las letras; inaccesible al deshonesto fraude del arte en términos económicos, y rectilíneo en su vida como en su obra; siempre dispuesto a jugárselo todo por una buena causa; con un espíritu vigoroso y con una lengua violenta, representa un tipo, un carácter más bien, del hombre que es poco común no en México, sino en el mundo (Usigli, 1960, pág. 177).

Debido a estas características de su personalidad fueron pocos quienes lo entendieron y pudieron compartir su amistad, “su espíritu como bocanada de aire fresco” (Usigli, 1960, pág. 176) y “su salubre cólera, pura en estado mitológico” (Usigli, 1960, pág. 177). Con estas características, Usigli lo representó como el personaje principal de su obra, en tres actos, titulada: *La exposición*.

Rodríguez Lozano no era un ser gregario, trabajaba aislado, pero aportó significativamente a la historia de la pintura mexicana del siglo XX a través de su propia búsqueda del espíritu y de las costumbres mexicanas, para lo cual ideó nuevos cánones y formas.

Sin embargo, la época que le tocó vivir privilegiaba al muralismo, por lo que su representación del hombre (y mujer) de México: con sus pasiones, dolores, silencios, pérdidas y angustias; fue soterrada y relegada a un lejano plano. Sin que por ello, su discurso iconográfico dejara de testimoniar el otro camino de la escuela mexicana.

El interés que se le brindó, fue promovido por un grupo de amigos, todos ellos destacadas personalidades. En 1942, José Bergamín terminó la primera y única monografía sobre la obra de Rodríguez Lozano, publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México, mientras Alfonso Reyes lo había cantado refiriéndose en sus *Décimas* al “buen pintor y buen hermano / en su arisca soledad / porque lleva la verdad / en el pulso de la mano /” (Reyes, 1949, pág. 66). Otros amigos, Jaime Torres Bodet, Manuel Altolaguirre, Antonieta Rivas Mercado, Francisco Sergio Iturbe, y Rodolfo Usigli, contribuyeron a definir y situar esta compleja personalidad en su época.

Las ideas, pasiones y sentimientos de Rodríguez Lozano, fueron resumidos en la serie de artículos que se publicaron en el libro titulado: *Pensamiento y pintura* (Lozano, 1960, pág. 388). Son escritos elaborados de 1925 a 1930, de 1941 a 1945, de 1956 a 1959, periodos que corresponden en cierto modo a sus tres etapas pictóricas.

Justino Fernández, en *Arte moderno y contemporáneo de México*, después de hablar de los tres grandes muralistas y de Tamayo, dice:

Tratándose de verdaderos artistas, es natural que reaccionen con personalidad frente a aquellas corrientes que no sienten como propias, así, aunque las pinturas de Orozco, Rivera y Siqueiros han recibido la crítica primero que las obras de otros de los pintores mexicanos de su tiempo, Manuel Rodríguez Lozano, es uno de los que desde el principio de su obra en México, tomó una actitud muy personal, distinta a la de aquellos artistas y en que coincide, en cierta forma, Tamayo. (Fernández, 1952, pág. 241)

La actitud personal de Rodríguez Lozano, constituía una herejía al discurso oficial, sin embargo el artista trazó su propio camino en función de sus particulares experiencias plásticas determinadas por sus derroteros de vida, que lo llevarían a una producción pictórica traducida en tres mutaciones esenciales.

Su esencia, abundante y escabrosa en anécdotas de vida, trasmite imágenes atípicas del hombre mexicano de su tiempo, sin embargo alejadas de divagaciones innecesarias, que pueden parecer lúgubres e ininteligibles para quien no sea capaz de situarse en el contexto histórico que le tocó vivir.

De manera diferente a otros artistas que abordan lo mexicano, la obra pictórica de Rodríguez Lozano universaliza lo particular, en un realismo mágico rulfiano, que si bien parte de la anécdota, lo trasmuta en dramas de vida, pasión y muerte. Y aunque los arquetipos mexicanos pertenecen a una esencia netamente local, sus etapas posteriores se despegan de esa temática y con una técnica enriquecida y un virtuosismo dibujístico y colorista se trasgrede permanentemente. Sin duda existe una concatenación entre la forma y al espíritu de la misma, en una continua metamorfosis que se hace subsecuentemente a través de los años, con un evidente dominio de figuras sintéticas que poseen como materia y alma una concepción serena, hasta un tanto rígida, pero que logran expresar un discurso de expiación permanente en su economía de volúmenes y color. En la intención de Rodríguez Lozano de privilegiar el concepto, acotándolo de cuanto sobraba para seguir la visión recta y precisa.

Usigli lo interpretó de la siguiente manera:

En un mundo pictórico cuyos publicanos directores publicitarios inciden invariablemente en la composición circular (en unos es el círculo hacia adentro, en otros el círculo hacia fuera, desbordado en un caótico derrame, en otros más la cuadratura del círculo), Rodríguez Lozano usa de una composición triangular, piramidal, económica y simple (Usigli, 1960, pág. 180).

Para Usigli, la composición plástica de Rodríguez Lozano era de la misma precisión narrativa que la de Alfonso Reyes: “plasmando todo lo que le inspiró con el concepto del más depurado prosista, o de un poeta como Salvador Díaz Mirón, creador de la poesía sintética del alma que tiene prisa” (Usigli, 1960, pág. 180).

Rodríguez Lozano fue de una escrupulosa economía en su composición pictórica. Convino la menor cantidad de personajes en cada realización, para que la exaltación de la expresión de cada figura se templara en ellas, sublimando los ideales espirituales que moldeaba sobre los paños blancos que se enredaban en los cuerpos.

Sin desprenderse de su influencia clásica, privilegió en su composición la figura principal, centralizándola tanto como geométricamente pudo, estudiando cuidadosamente la jerarquía de cada protagonista, de tal modo que, al quedar éste situado en el lienzo, lleva en cada pincelada esa calidad pictórica y emocional que no se encuentra más que en una composición cuidadosa y matemáticamente planeada. Rodríguez Lozano recreó con nueva dimensión la realidad de la vida mexicana de su tiempo. Su sintética manera de decir, su tendencia a concretar y a construir composiciones jerarquizadas, su norma rectilínea con desprecio de la curva, su preocupación por plasmar y no narrar, su natural desprendimiento del folclorismo, integraron su original clasicismo.

Clasicismo original, capaz de dar expresión al drama y a la tragedia, este es su mérito, porque sin traspasar los límites que todo clasicismo ha de tener, logró dar vida interior a sus obras por medio del sentimiento y del espíritu. Clasicista en sus principios, en su serenidad, en su aplomo, en la economía de sus claras formas, en la limitación de su color, renovando reglas tradicionales, fue como pudo introducir el drama sin violentar las bases de su arte, estático en sus formas y básicamente esencialista, sin romper el mágico

equilibrio rulfiano de su mundo pictórico. La obra de Rodríguez Lozano es dolor y resignación, por su calidad poética enriquece la pintura con una visión dramática de la existencia humana, destaca entre las que mejor definen el ideario estético de una época de la pintura mexicana.

Para el pintor no fue fácil hacerse un hueco en ese acotado terreno artístico, pero se mantuvo firme en sus convicciones planteando su postura como una alternativa sólida al muralismo mexicano, con lo que intentó construir la enunciación de otra propuesta, su más honesto y sólido emplazamiento como artista de las vanguardias, ya que consideraba que el lenguaje artístico no está supeditado a ninguna ideología o régimen político, por ello ocupa un lugar preponderante en la historia de la pintura mexicana del siglo XX.

Dirección General de Bibliotecas UAQ

Capítulo III. La dimensión de la angustia.

3.1 Las influencias: Jean Cocteau, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Georges Braque, André Lothe, André Salmon.

La tardía incursión de Manuel Rodríguez Lozano en el ámbito de la pintura, la madurez que la experiencia de la vida le proporcionaba, lo llevó a asumir una actitud crítica y analítica de la disciplina. *La Closerie des Lilas* en Montparnasse fue el sitio “donde tuvo la ocasión de inmiscuirse en el mundo artístico e intelectual de la época...” (Estrada, 1997), como lo narra Fermín Hernández en su testimonio. Fue ahí donde conoció a Jean Cocteau y bajo su influencia no sólo se introduce en el mundo de la pintura, sino que tiene oportunidad de conocer lo que se hacía en el ámbito de la poesía y la dramaturgia. Años más tarde montarían en el Teatro Ulises una obra de este autor.

De Jean Cocteau acogió su versatilidad, su falta de convencionalismo, bueno... para algunas cosas, su *yo soy una mentira que dice la verdad*, que le habría de acompañar toda la vida. Pero sobre todo el ingenio, el gusto por lo insólito y la gran penetración psicológica que el multidisciplinario artista francés tomó del surrealismo y que plasmó en todos sus avatares artísticos. (Estrada, 1997)

Relevante fue la influencia de Jean Cocteau en la vida del pintor, ya que es bajo su influjo y el homoerotismo siempre presente en su obra, que Manuel Rodríguez Lozano explora esta parte hasta entonces vedada en su vida y que habría de significar un estigma, pero también la asunción de una posición de vida que marcaría no sólo la temática de su obra, sino su posición política ante su entorno.

Asimismo Fermín Hernández narra la influencia de los textos de Margaret Mead en la vida de Rodríguez Lozano. Autora que en los años veinte planteó una visión vanguardista de las conductas sexuales argumentándolas en función de su correlación con los contextos socio-culturales. Visión reflexiva que influyó decididamente en la aceptación de su homosexualidad.

Es en *Montmartre* donde también conoció a Pablo Picasso:

Se sintió muy identificado con lo que se ha definido la época azul de Pablo Picasso, de ahí la permanencia del azul en la mayoría de sus obras pictóricas y en lo escueto de su paleta; el predominio del azul para enfatizar los trazos de su repertorio de personajes dolientes. Retoma el sufrimiento de esos personajes y lo adopta (el sufrimiento) como categoría propia. (Estrada, 1997)

La *dimensión de la angustia* en la analogía que se encuentra y que caracteriza gran parte de la obra de Manuel Rodríguez Lozano, su origen se halla en la época azul de Picasso. Personajes dolientes cuya representación del temor, la frustración, la impotencia, la sumisión, constituyen la retórica visual del artista en una analogía que connota estos sentimientos sin caer en una mimesis simplista.

De Modigliani adopta la solidez y esquematización de las formas, y la tendencia hacia el ritmo en una permanente sucesión regular de elementos débiles y fuertes, controlados, escrupulosamente medidos, producidos por una ordenación de elementos diferentes dependiendo de la temática en cuestión. (Estrada, 1997)

La estructura compositiva de su obra, como lo describe Fermín Hernández, se vio decididamente influenciada por Modigliani. En una ordenación rigurosa en función de las necesidades constitutivas de cada pintura. Secuencia, ritmo, disposición, llevados al lienzo de forma magistral como asignatura aprendida de la escuela del artista italiano.

“De Georges Braque admiró su habilidad para recrear ambientes interiores en claves simbólicas, lo que constituyó una preocupación constante (de Manuel Rodríguez Lozano) en cada una de sus obras. Cada pintura un cachito de vida, un pedazo de historia”. (Estrada, 1997)

La atmósfera en las pinturas de Rodríguez Lozano es una referencia a la obra de Braque, donde más allá de utilización del espacio que el lienzo provee, se encuentra en las líneas, en el color, en las formas, en las texturas, elementos intangibles que constituyen el

discurso visual, la experiencia plástica a la que el autor quiere llevar. “También admiraba la maestría y la sapiencia de André Lothe y fue un ferviente seguidor de sus planteamientos artístico”. (Estrada, 1997)

El discurso estético del pintor francés fue uno de los que causaba mayor controversia en el París de los años veinte. En su obra realizó una conformación del clasicismo y cubismo, lo cual le valió un gran número de seguidores por el virtuosismo del pintor dentro del más puro academicismo en un discurso contemporáneo que se tornaba excesivamente radical. En la obra de André Lothe son perceptibles las referencias a los grandes virtuosos de la academia como Eugene Delacroix y Rubens.

Tuvo el privilegio de conocer y gozar de la simpatía de André Salmon. Es quizá una de sus primeras referencias en París y es de la mano de él que se inmiscuye en el entonces pujante movimiento cubista. Es por él que sabe de la existencia de Pablo Picasso y de Amedeo Modigliani. Su amistad perdurará por muchos años, mantuvieron correspondencia y lo volvió a ver a su regreso a París. Es tal su admiración por el artista francés que una de las pocas obras dibujísticas es retomada por el pintor como efigie constante en su obra de la llamada época monumental: *La Negressé Du Sacre-Coeur* (Estrada, 1997).

La llamada *Época Monumental* de Manuel Rodríguez Lozano no se concibe sin la marcada influencia de André Salmon, ya que es una constante alusión figurativa del artista francés que marcará el esquema compositivo de las obras de este periodo. El dibujo delineado, hierático, con una economía de color y un rigor esquemático que acentúan la fuerza de los personajes. Gigantes de piel tornasol que se flexionan en vigorosas expresiones.

3.2 El miedo a la muerte

Es el sentimiento de aflicción por la lejanía lo que lleva a Manuel Rodríguez Lozano a realizar el retrato de Antonieta Rivas Mercado. La conmiseración de pena y tristeza magnificado por las atribulaciones que primero en Nueva York y posteriormente en París, afligen a Antonieta. El quebranto de su economía como consecuencia de financiar la fallida campaña presidencial de José Vasconcelos y la pérdida de la patria potestad de su hijo Antonio. Quedar inmersos en un mundo que políticamente los margina.

La sublimación de los sentimientos, el deseo de corresponder de Rodríguez Lozano y mitigar el dolor de la persona amada en esos difíciles momentos. La necesidad de hacerse presente y decirle --aquí estoy contigo--.

Pero existe en todas estas circunstancias la presencia de la muerte, en las cartas dolidas que ella le envía y que en cada párrafo hacen alusión a ella:

A veces me parece que sin mi enfermedad me voy a ir un buen día. Mis nervios están deshechos. Mi dolor sería no volver a ver a mi Antoñico. A usted, Manuel, sé que en vida o muerte nos hemos de hallar en verdad. Suya siempre, Antonieta (Rojas, 1975, pág. 141).

Este miedo a la muerte también existe en él, por eso surge la necesidad de inmortalizar la simbiosis entre ellos dos y eximir el riesgo de la fatalidad del fin de la vida. El retrato como sortilegio a la inminencia del fin, ante el poderío de la muerte.

Más lo característico de la experiencia humana de la muerte es que en todos los casos desemboca no sólo en la comprensión del hecho de que hay muertes, sino del hecho de que la muerte es algo indisolublemente ligado a la existencia. La experiencia de la muerte, en sus diversas formas, conduce a la convicción del tener que morir (Ferrater, 2009, pág. 319).

Para el pintor la ausencia de Antonieta es un sentimiento semejante a la muerte lo cual causa un parecido intenso dolor que queda plasmado en el retrato, pero es un dolor

permanente, que se hace evidente a lo largo de su producción pictórica, es *la dimensión de la angustia*. Cuya magnitud constituye el discurso visual, emotivo y biográfico de Manuel. Es el desconsuelo por Sara, su madre muerta en su adolescencia; es también la aflicción sangrante por su hermana fallecida en su infancia, es el doloroso suicidio de Abraham Ángel del que se siente culpable. Son todos sus dolores juntos que le hacen supurar la llaga de su desconsuelo ante la expectativa de la posible pérdida también de Antonieta.

Por eso el retrato se vuelve luz, vida en la mirada, fuerza en el color, consuelo en su angustia; la imagen como consecuencia de vida. Por lo que el retrato es la ausencia de Antonieta que tiene que ser cubierta en una aprehensión de su alma en el lienzo.

La obra es para Manuel Rodríguez Lozano el antídoto a la melancolía, el exorcismo a la ausencia. Pero sobre todo un homenaje a la mujer que le entregó su confianza, que puso en sus manos sus decisiones, que le brindó protección y prestigio, que idealizó su amor para transgredir convencionalismos de vida.

El retrato bien puede ser la representación de Susana San Juan, en una imagen rulfiana donde ella queda presa en el lienzo y no en la lúgubre hacienda de Comala. Y al igual que el personaje de *Pedro Páramo*, es una mujer que siempre vuelve, que siempre se hace presente y que es un personaje arquetípico de la cultura mexicana. Porque ellas, Antonieta y Susana, representan las aspiraciones frustradas que se funden en la pasión femenina, personajes que “no eran de este mundo” (Rulfo, 1986, pág. 47).

Capítulo IV. Análisis del retrato.

4.1 Las Cartas de Antonieta Rivas Mercado.

La relación entre Antonieta Rivas Mercado y Manuel Rodríguez Lozano fue más allá de lo material, se encontraba ubicada en el terreno de lo intangible y de lo razonablemente inexplicable. Lo que Emanuel Levinas, señala como la dimensión de temporalidad y trascendencia donde el tiempo no se plantea como una experiencia en función de su duración, sino como en constante transformación, como vínculo con una alteridad inasequible. El uno para el otro en una realidad que los enfrenta y que los restituye, “la presencia ausente de la idea de infinito” (Levinas, 1993, pág. 252).

En las cartas de Antonieta dirigidas al pintor es coincidente siempre la presencia del anhelo y de la espera. En una relación ausente de términos, espera sin esperados, anhelos sublimados. En ellas, las cartas, la distancia siempre es proximidad. Planteando siempre la dicotomía: diacronía-sincronía.

Antonieta Rivas Mercado, en la brevedad de su vida (1900-1931), se constituyó en un personaje emblemático del México de principios del siglo XX, su generosidad, sus relaciones, la convirtieron en mecenas del grupo de los sin grupo: "Los Contemporáneos". A instancias de Manuel Rodríguez Lozano fundó el teatro de vanguardia “Ulises”. Asimismo auspició la publicación de “Novela como nube” de Gilberto Owen; “Dama de Corazones” de Xavier Villaurrutia; “Los hombres que dispersó la danza”, de Andrés Henestrosa. Fue gestora y patrona en la fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional que se instituyó bajo la dirección del maestro Carlos Chávez. Y sin duda su experiencia más funesta fue la participación en la campaña electoral de José Vasconcelos en 1929.

Fue partícipe de los avatares del periodo del Porfiriato y de los cambios que se suscitaron con el advenimiento de la revolución mexicana, periodo trágico violento, que tal vez marcó el sino de su vida y de su fatídico suicidio en la catedral de *Notre Dame*. El origen de su estatus social y de su fortuna tiene su origen en su padre, el arquitecto Antonio Rivas Mercado de quien hereda. Se casó con Donald Blair, estadounidense con quien tuvo un hijo, de quien se separó enfrentándose en un largo litigio por la patria potestad del

vástago, situación que desencadenó el suicidio de Antonieta al perder el juicio y encontrarse en la ruina económica.

Las cartas a Manuel Rodríguez Lozano proporcionan múltiples lecturas de la autora, desde su personalidad y sentimientos, hasta su capacidad intelectual y cultura. En las biografías sobre Antonieta Rivas Mercado se han abordado diversas interpretaciones por la riqueza de información en ellas contenidas, pero en el presente documento el abordaje es estrictamente sobre la relación que guardaba con el pintor y los rescoldos de los vínculos idílicos que constituyeron el retrato de Antonieta. Cabe señalar que otros escritos de Antonieta Rivas Mercado fueron publicados en *El Preconsulado* y en *Ulises Criollo* de José Vasconcelos.

Son un total de 87 cartas que conservó Ignacio Nefero, discípulo de Manuel Rodríguez Lozano con quien mantuvo una estrecha relación. La viuda de Nefero, según cuenta Isaac Rojas Rosillo en el prólogo de esta obra: *Cartas de amor y otros papeles* (Mercado, 1984, pág. 84), que fue quien las ordenó para su publicación en 1975. Gran parte de las cartas carecen de fecha pero a través de su contenido, Rojas Rosillo les dio una secuencia lógica. Parten de 1927, año en que Antonieta conoció a Rodríguez Lozano y finalizan en 1931 con el trágico suicidio acontecido en París. En ellas Antonieta comparte sus avatares por los diferentes sitios que no sólo visitó, sino que tuvo en ellos residencias forzadas por diferentes circunstancias como sucedió con Nueva York y París. Antonieta hace patente permanentemente el cordón umbilical que la ligaba con Manuel, una codependencia existencial que más allá de lo intelectual o artístico se basaba en un profundo amor idealizado en la admiración y el respeto que el pintor le representaba. Los estados de ánimo, la necesidad de darle un sentido a su vida en esa pendiente de circunstancias adversas que en los últimos años de vida Antonieta padeció, la necesidad de la aprobación, del consejo del hombre idealizado, sublimado, representaba un gran aliciente para sobrevivir, para hacerse a la idea que no todo estaba perdido y que había un futuro en la creación artística, en la concreción de todos esos proyectos que fueron ideando a lo largo de estos años y que quedan testimoniados en estas cartas.

Rojas Rosillo (Rojas, 1975, pág. 141) incluye también las notas personales que Antonieta enviaba con su chofer a Manuel Rodríguez Lozano. En todo este conjunto de

misivas es posible percibir el carácter íntimo de la relación, la idealización de la mujer: mujer-madre, mujer-hermana, mujer cómplice, mujer-supremacía; de parte de él. Y ella ofrendándose y poniéndose ante el altar narcisista del pintor, hombre controlador, juez implacable que autoriza o no las conductas de ella que requieren de su aprobación. Él manejando los hilos de la escena, hombre sublimado, retentivo en su relación con la mujer objeto.

Sin embargo, la carga pasional y anímica de Antonieta tiene su punto más álgido durante el recorrido que por la campaña de José Vasconcelos, realizó acompañándolo por diversas partes del país. Es en estos días cuando ella experimenta la emoción de un pueblo ávido por un mejor futuro y se contagia por este sueño, del que ella formaba parte y por lo cual había emprendido varios proyectos culturales siempre bajo la égida de Manuel Rodríguez Lozano. El descalabro electoral de Vasconcelos y la crisis familiar que se había acrecentado como consecuencia, la llevaron a refugiarse en Estados Unidos, desde donde planteaba reconstruir su vida y continuar su trabajo creativo desde donde las circunstancias se lo permitieran, es en este periodo donde la correspondencia con el pintor se vuelve más constante. Conocer a García Lorca le trae un cálido hálito de vida que se refleja en la riqueza de sus estructuras narrativas para referirse al poeta andaluz y en referencia a él, crear analogías con su hijo, con el propio Rodríguez Lozano y con gente cercana a ellos. Expresándose devotamente, como en el siguiente fragmento, de una de sus cartas:

Federico es un angélico -con un sentido de la vida que es el de usted- es una creatura de Dios con una estupenda, fina, aguda sensibilidad inquietante -de trato fácil, como es fácil el trato con mi Antoñico cuando se entrega- o intratable cuando la gente le cae mal -así como usted, nada más que no es altanero, sino claridoso como chiquillo malcriado- va sólo a lo que le gusta, directo pero no primitivo -sin más que un paladar y la criba de su inteligencia (Mercado, 1984, pág. 84).

La compilación epistolar concluye con las cartas enviadas por Antonieta desde París. Es la ciudad donde intenta refugiarse aferrada a conservar a su hijo cerca de ella y que significó el punto final de su vida ante la impotencia que le causó haber perdido la patria potestad y verse legalmente obligada a ceder la custodia de Antonio a su padre. Atribulada por su ya para entonces precaria situación económica, en medio de la depresión que le causaba la pérdida del resguardo de su hijo, toma la decisión de suicidarse frente al altar de la Catedral de *Notre Dame*, no sin antes dirigir una última carta a Manuel; la misiva de la espera pausada hasta la finitud de la vida: breve, exigua, insustancial. Quedándole a deber una despedida, sobre todo porque ella estaba consiente que él se había embarcado desde Veracruz para ir a su encuentro, llevándole el prometido retrato que nunca llegó a tener en sus manos ni ser contemplado por su mirada. Aunque Antonieta conoció el boceto del retrato a través de una fotografía que Rodríguez Lozano le envió, según nos cuenta Fermín Hernández, y de ello da testimonio una de las cartas: “El retrato multiforme fue profético. Por momentos me ha dado vértigo verlo, parece girar. Por favor, dibuje un apunte estático para romper el maleficio de la acción” (Rojas, 1975, pág. 141).

La breve opinión de Antonieta fue suficiente para que Rodríguez Lozano hiciera las modificaciones pertinentes hasta llegar al cuadro final, obra que jamás pudo ver Antonieta ya que el pintor se embarcó rumbo a Europa la víspera del suicidio.

He decidido acabar. Ya está en mi poder la pistola que saqué de entre los libros de Vasconcelos. [...] Ya tengo apartado el sitio, en una banca que mira al altar del Crucificado, en *Notre Dame*. Me sentaré para tener la fuerza de disparar. Pero antes será preciso que disimule. Voy a bañarme porque ya empieza a clarear (Tovar, 1981, pág. 128) .

Antonieta conoció a Manuel Rodríguez Lozano en 1927, quien estaba precedido por dos acontecimientos trágicos que estigmatizaban su vida desde la maledicencia de la gente: el fallido matrimonio con Carmen Mondragón (Nahui Ollin) que culminó con la muerte de su hijo de apenas ocho meses al sofocarlo ella durante una discusión generada al descubrir su homosexualidad; y el suicidio de su discípulo y pareja sentimental Abraham Ángel, al no soportarle éste sus infidelidades. El pintor era un hombre de manifiesta belleza física, culto, arrogante. Fabienne Bradu, en su texto *Antonieta*, lo describe de la siguiente manera:

Todo en sus ademanes y en su atuendo transpiraba un anhelo de perfección que oscilaba entre la pulcritud y la altivez, y su elegancia provenía de una sobriedad trabajada por el orgullo que era a un tiempo su fuerza y su perdición. (Bradú, 1991, pág. 86)

Antonieta encontró en él la figura lúcida, perspicaz y autoritaria de su padre, y se afanó en construir una relación que encontró su punto de equilibrio en la conjunción de intereses sublimados: ella en la conquista de la pureza espiritual y él en la madre protectora, dilecta y proclive. Una relación intensa, de fuerte codependencia pero exenta de sexo. Ella quedó subyugada por la sobriedad y fuerza de su pintura, pero al mismo tiempo cautivada por la desolación que descubría en su obra. Coincidieron en su disenso con la escuela mexicana, como queda de manifiesto en sus cartas por considerar que la pintura mural privilegiaba intereses distintos a la búsqueda estética. Antonieta utilizó términos como *jicarismo* para referirse a la demagogia pictórica de Diego Rivera y sus más cercanos discípulos.

Manuel Rodríguez Lozano, durante el tiempo que estuvo en la prisión de Lecumberri, tuvo oportunidad de escribir los pasajes biográficos más significativos de su vida y en su libro *Pensamiento y pintura*, deja su testimonio fehaciente de la relación con Antonieta:

Por el año de 1928 tuve el alto honor de conocer a Antonieta Rivas Mercado, mujer extraordinaria desde todos los puntos de vista por su excepcional inteligencia, su fuerza, su carácter, su nobleza, su generosidad y su distinción. Por afinidad de intenciones, se estableció entre nosotros una positiva amistad, y esta extraordinaria mujer, que replanteaba constantemente interrogaciones sobre las cosas, y me hablaba de sus deseos de realizar una labor constructiva en favor de México, y que tenía profundo sentido estético arraigado desde su infancia por la práctica de la danza, me propuso alguna vez crear un teatro moderno que colocara a México, por su intención, al nivel de los países de Europa, de donde acababa de llegar (...) Por aquella época, Antonieta Rivas Mercado llegó a ser el centro del movimiento artístico mexicano. (Lozano, 1960, pág. 390)

En contraparte existe en las cartas de Antonieta la confianza absoluta en su manera de expresar su afecto por él, sin cortapisas, tal y como surgen desde su alma misma. Y aunque conserva las formas protocolarias, en su sintaxis existe un derroche de palabras de admiración, de necesidad de aprobación a cada una de las acciones que le comunica, en una exaltación de su devoción a través de su subordinación y fidelidad.

Se percibe qué en la redención y en la sumisión, Antonieta se flagela una y otra vez para halagar al objeto de su devoción. La entrega de ella misma, la anulación de ser sino ser por él, en un sacrificio irredento, dependiente, entregado, a la opinión de él. Otorgándole la potestad de creador: "Yo no valía nada. Era el barro que espera el impulso que en el torno le dé forma. Él hizo todo. Soy su obra y más que su obra. Porque la obra no ama y yo le amo". (Rojas, 1975, pág. 141). Figuras retóricas, metáforas que subliman la abnegación de un ser dependiente del otro, sin cuya otredad no existiría la primera persona.

La vehemencia de sus sentimientos evoca la idealización de un amor más allá de lo corporal, una pasión intelectual que no encuentra cause en lo terrenal y mundano, sino en el territorio del pensamiento, de las ideas, de la gloria.

Antonieta va en sus cartas, desde notas puntuales para confirmar una cita, recados apremiantes, hasta las extensas imbuidas de insondables reflexiones sobre la vida, el arte y el amor. Estas últimas caracterizadas por exuberantes metáforas y analogías, con recurrentes reiteraciones para mostrar su amor y la naturaleza de sus sentimientos. Ella siempre directa, sin convenciones para abordar cualquier tema de interés, con la confianza que le da la cercanía con el amigo, con el hermano, con el amante platónico. Todos los sentimientos fluyen, todas las emociones discurren.

La confianza y cercanía de ideas y lenguaje quedan manifiestas en textos como el siguiente:

Quiero echar un clavado en medio de lo más puramente mexicano, sin *jicarismo*, sin que a nadie se le ocurra hablar de *color local*, y pretendo hacer del libro algo humano, humilde, penetrante y translúcido, como ciertas mañanas de azul que me embriagaron. (Rojas, 1975, pág. 141) .

La complicidad, la afinidad de ideas, les llevan a tener opiniones semejantes, argumentos coincidentes; mismos que son enriquecidos permanentemente con citas literarias sobre todo de los autores que Rodríguez Lozano admiraba y que por ende ella hacia propios: Vallery, Gide, Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes.

Las Cartas a Manuel Rodríguez Lozano, hablan del personaje al que retrata el pintor, el que cobra imagen en el cuadro, al que dota de materialidad para pasar de la conceptualidad de un ente a la concreción del mismo. Con todas sus contradicciones, su complejidad, su emotividad, pero sobre todo le devuelve la devoción que le profesaba imprimando su particular dimensión de la angustia.

4.2 El ícono.

En la obra de Manuel Rodríguez Lozano se encuentra la intención de abrir un camino hacia una representación que trata de superar los límites físicos de la superficie pictórica. Puede parecer un lugar común pretender argumentar que sus cuadros son algo más que cuadros, pero es el propio pintor quien reconoce en sus memorias, su inclinación al clasicismo y a partir de ahí se hacen evidentes gran parte de sus intereses religiosos y estéticos, que aproximan a la percepción del hecho religioso en una época pos teológica. La producción artística del autor revela, particularmente en su etapa conocida como *Los tableros de la muerte* -en la cual es posible incrustar temática y temporalmente el retrato de Antonieta Rivas Mercado-, su preocupación filosófica por dotar de significado a una pintura icónica, donde está presente una técnica artística basada en los procedimientos pictóricos, cuyo ritual de método se hace necesario para alcanzar la materialización de la obra, y que permite esa experiencia excepcional en el espectador. Por tanto, el presente documento sostiene que la obra de Manuel Rodríguez Lozano está imbuida de una conciencia religiosa que discurre intermitentemente a lo largo de su producción pictórica, y esta línea de investigación se sustenta técnica, estilística y discursivamente en una de sus últimas obras, y tal vez la más conocida: *La piedad en el desierto*. La cual fue rescatada y trasladada de lo que fue la prisión de Lecumberri al Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, y cuyo proceso de restauración permite argumentar que si la obra que consideramos central, el retrato de Antonieta Rivas Mercado, y final o climática, *La piedad en el desierto*, llegan a

entroncar con un paradigma estético-religioso, se debe a su peculiar forma de reinterpretar los procedimientos pictóricos clásicos. Esta peculiar aportación al canon de la imprimación de los soportes pictóricos (fresco móvil) es lo que permitió al autor llevar su pintura a los límites de la contemplación, por lo cual se argumenta el conocimiento tácito de técnicas e intenciones.

Los arquetipos de representación iconográfica, sobre todo los referidos a presencias divinas, traen consigo un correlato asociado a lo inexplicable, que aglutinaba toda una tesis doctrinaria por lo que conllevaba de secreto, misterioso o celestial. Las configuraciones teológicas para su uso generaban infinidad de restricciones por la serie de conflictos que planteaba debido a la naturaleza sublime de su imagen, por lo que debían ser fieles representaciones de las revelaciones primigenias que la religión administraba. Lo inteligible y lo sensible deben corresponder a las configuraciones teológicas sobre su uso de acuerdo a las maneras vigentes de entender la realidad, debiendo conciliar esta dicotomía; suscitando un permanente debate que irrumpía los territorios del arte, de la filosofía y hasta de la ciencia; y es que desde el origen mismo de los relatos fundacionales, no son distinguibles los campos de la esfera divina y de la humana.

La biblia significó el canon unificador en el cruce de tradiciones y culturas, enriquecida con un vasto repertorio poético, filosófico y artístico. Y en particular, respecto a la representación divina, plantea: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios” (Juan 1:1-14) Lo cual por mucho tiempo fue interpretado como un veto a la representación plástica, sin embargo a partir de que el cristianismo fue declarado en el siglo IV por el edicto de Galero como religión lícita, sus figuras, aunque simbólicas, se concretizan y personifican. Entre los iconos de la época pre iconoclasta ya existe una coincidencia que empieza a definir un estilo figurativo: “la indumentaria es estilizada, los rasgos de la fisonomía iluminados por el alisamiento de la superficie: los ojos, la boca, los oídos, la nariz y los rizos del pelo son dibujados en relieve lineal” (Zibawi, 1999, pág. 70). Estas representaciones tuvieron una serie de estándares que dieron lugar a una vasta tradición, y a amplios márgenes de creación.

Mahmoud Zibawi en *Iconos, Sentido e Historia* plantea que “[...] es el propio papa Gregorio Magno en el siglo VI que interviene en esta polémica, a la que le da un nuevo giro, al calificar a las artes plásticas como el modelo hermenéutico para aquellos que no

saben leer” (Zibawi, 1999, pág. 71). Por lo que a partir de ahí queda establecida la función de la imagen como corpus del modelo literario, siendo las metáforas las que planteaban las exigencias para su interpretación en los aspectos técnicos pictóricos, buscando la materialización de conceptos como la luminosidad y la etericidad, sublimando la imaginaria iconográfica del arte que establecía una fácil lectura de su repertorio.

Los aspectos técnicos generaron un intenso debate teológico en función de los elementos susceptibles de divinizar la representación pictórica. “El caso más debatido fue el de las ventanas del ábside, trasunto de la deidad, así como la luz que de ellas emanaba” (Zibawi, 1999, pág. 70). La ventana, fue objeto de una gran discusión dialéctica, entre espíritu y materia, y que generó una amplia combinatoria entre lo real y lo simbólico, y que llevó a un entendimiento, categorización y apreciación de los valores materiales, naturales y de las obras de arte.

Esto significó el primer momento de la representación iconográfica, y que se mantuvo hasta finales del primer milenio de esta era, “periodo en el que hizo crisis en el Oriente medieval de Bizancio” (Zibawi, 1999, pág. 71) cuando las corrientes iconoclastas cuestionaron los procedimientos iconográficos, por su fuerte carga teológica y por el poder que ejercían más allá de lo religioso, en lo político, lo científico, lo social y lo artístico. Esta confrontación entre iconofílicos e iconoclastas sacó a relucir los rasgos diversos con los que se habían entreverado las representaciones: “estructuras hebraizantes, formas del pensamiento heleno, nuevas aportaciones islámicas, retazos gnósticos, dualismos arcaicos, etc.” (Zibawi, 1999, pág. 71) Y donde la fuerza de las imágenes frente a una inerte teología, se impuso por su capacidad de emocionar hermenéuticamente, y por lo tanto de dar respuesta a lo secreto, entendido como elemento configurador de lo religioso.

El Maestro Eckhart, monje de la orden de los dominicos de la llamada “escuela teológica alemana” (Esquerra, 2008, pág. 99), planteó en el siglo XIV a través de su obra escrita, un discurso crítico entre tradición y renovación de la representación iconográfica en relación a la experiencia contemplativa, “las formas plásticas de la religión, tenían una peculiar disposición retórica: en los pasajes de amonestación de estas figuras literarias, se recurría a una solución entre pares irreconciliables” (Esquerra, 2008, pág. 99) como dos partes inseparables de la vida espiritual, una vía de ascesis positiva, y una negativa para comprender lo religioso. Por lo que Vega Esquerra retoma en su texto *El fruto de la nada*

un conjunto de escritos denominados “Corpus Dionysiacum”, en los que se planteaba un sistema dual para comprender la divinidad: una forma afirmativa, por la que atribuir propiedades precisas a la divinidad; y una forma negativa, la cual reconocía la imposibilidad de alcanzar un conocimiento objetivo y conceptual de Dios.

Se hace referencia a lo anterior como antecedente de la evolución del concepto iconológico a través de una hermenéutica de la imagen, más allá de los dictados hegemónico de las doctrinas.

Y es este modelo dionisiaco el que permite inquirir la subjetividad de las formas plásticas a través de la historia del arte hasta llegar a la ruptura con el lenguaje de las imágenes que plantearon las vanguardias europeas, y entender aquí la posición y la propuesta de Manuel Rodríguez Lozano de la figuración-desfiguración, retomado de la estructura misma del cristianismo secularizador y utilizarla como una cualidad del figurativismo pictórico de hacer posible y consecuente la tensión de lo sagrado y lo profano, lo terrenal y lo divino, lo visible y lo invisible, e integrarlos en función de un proyecto de más amplio espectro, relevando los contenidos de orden teológico como sucedió con el mural “La piedad en el desierto”.

A lo largo de la historia de la pintura se encuentran con varios artistas que han instaurado distintas gramáticas visuales alrededor de la confrontación de lo humano y lo divino, en Manuel Rodríguez Lozano existe una amalgama entre la apropiación emocional del arte como medio para materializar lo oculto y la contraposición que esto implica con lo particularmente religioso; espíritu y materia. Esta característica se encuentra de forma permanente en su etapa de “Los tableros de la muerte”, lleva consigo una cuestión de procedimiento técnico y tiene su origen en su intento de encontrar materialización a la idea de lo secreto, manteniendo su misticismo para no hacerlo obvio, logrando con ello un modelo de aproximación a lo misterioso y a su comprensión.

La primera etapa del artista “Arquetipos mexicanos”, no es posible ubicarla en esta dimensión, ya que más bien tiene la intencionalidad de escudriñar en la comprensión de la realidad a través del paisaje y del retrato y es aquí donde se encuentra su formación e influencia de las vanguardias, específicamente de Kandinsky al disolver las formas reales en una abstracción pictórica. Sin embargo gradualmente va experimentando un cambio donde sus personajes pasan a equivaler a materia inerte, lo inerte para a ser elemento

subjetivo y el espacio adquiere ambas cualidades despojándose de su condición de paisaje. Son obras inmersas en un surrealismo ingenuo, sin mayores pretensiones discursivas. Siempre de corte figurativo, encontró formas características de su entorno que lo dotó de identidad y lo llevó, poco a poco, a tomar su propio rumbo respecto al arte europeo.

En “Arquetipos mexicanos” se evidencia el interés del artista por la condición humana, sin embargo tomando siempre distancia de las normas y del adoctrinamiento muralista que consideraba ajenos a la finalidad del arte. Y a diferencia de aquellos, que denostaban la obra de caballete, él utilizó los pequeños y medianos formatos como medio para realizar su obra. En “Pensamiento y pintura” planteaba que “solamente un lenguaje visual completamente nuevo podría despertarnos del estupor moral” (Lozano, 1960, pág. 388), y en sus subsecuentes obras su gusto por lo trágico se empezó a evidenciar.

Manuel Rodríguez Lozano se enfocó a la idea de abordar el mundo del arte mediante la crítica del carácter “nacionalizante” de la vida cotidiana que prevalecía en esa época. A partir de 1931 en su creación pictórica enmarca una serie de formas elementales pléticas de luz y resplandor. El retrato de Antonieta Rivas Mercado había sido revelación de un nuevo camino a transitar, buscaba discurrir el espacio pictórico a través de recursos simples; pero expresivos, pintando todos los planos de la composición con una paleta limitada de color, que lejos de restar dramatismo a la narración, la potenciaba. Esta disposición de encuadrar los elementos los planteó como una oportunidad de generar una procreación dramática de la naturaleza humana sin necesidad de folclorizar el cuerpo humano, sus expresiones y sus vestimentas, a la manera como lo hacían los muralistas. Sin embargo, esta simplificación compositiva le generaba una severidad del espacio, mismo que resolvió con la superposición de planos con lo que vino a fraguar una sintaxis expositiva entre las superficies emergentes y el tema central. De esta manera había ubicado una manera icónica y a la vez narrativa con la cual generaba la sublimación de las emociones que perseguía: la dimensión de la angustia.

Con los “Los tableros de la muerte”, Manuel Rodríguez Lozano alcanza plenamente su madurez pictórica, pero después de más de una década de explorar técnica y temáticamente esta vertiente, y ante la necesidad de mantener sus continuas transgresiones, aparece ante él, en un viaje que realiza a París en 1929, “La Negressé Du Sacre-Coeur”, dibujo de su admirado André Salmon que le abre una nueva magnitud de exploración

figurativa en un reencuentro más próximo al clasicismo. Esta conexión mental con su camarada europeo lo lleva a emprender una nueva fase creativa: su época monumental (1935-1939). Fase de reivindicación de su etapa formativa caracterizada por tratarse de óleos de gran formato, teniendo como tema principal al desnudo humano, hieráticos, indefinidos en su sexo. El dramatismo expresivo de su etapa anterior se vuelve corpóreo, colosal, los personajes con grandes dimensiones que hacen que la pintura devenga en espacio. Un espacio pictórico distorsionado por el tamaño y la reverberación del color; creando una forma de intimidad a través de la monumentalidad. Manuel Rodríguez Lozano en “Pensamiento y pintura” (1960), habla de sus obras como “retratos del alma, ventanas abiertas a un interior imperceptible visualmente” (Lozano, 1960, pág. 388).

Esta etapa es ante todo la propuesta heurística no solo de su creación, sino de sí mismo. Sitio de mediación entre su hedonismo rampante y su axioma de lo sublime, entre lo sagrado y lo profano. A pesar de estar más allá del bien y del mal, pertenecer a una época implica necesariamente afectarse por sus cánones y restricciones éticas y morales; y por más que siempre buscó estar al margen, no podía evitar ser tocado por el determinismo cultural. Un velo de tradicionalismo figurativo se halla en esta breve etapa, donde se percibe la complejidad de la personalidad del autor y donde se acrisolan numerosas incógnitas que aún quedan por analizar.

Parte de aquí la hipótesis de que Manuel Rodríguez Lozano fue un artista que buscó explicar los misterios insondables de la vida y en ello trazó el recorrido planteado por su admirada Margaret Mead en el sentido de que “[...] El individuo vuelve a vivir el desarrollo de la raza humana desde un primitivismo animaloide, a través de un periodo de salvajismo, hasta los modos de vivir civilizados que caracterizan a la madurez” (Mead, 1951, pág. 235). Es en esta etapa de realización artística y personal que su experimentación adquiere matices moderados, la imprimación de sus lienzos va del color sólido a veladuras que se disgregan en torno a la volumetría y profundidades de las formas. Recrea las técnicas del fresco italiano para laminar el color y manejar su dispersión de una forma más sutil.

Como lo plantea en *Pensamiento y pintura*, para Manuel Rodríguez Lozano el color no era lo importante, sino que buscaba “suplir el cromatismo por una escala de valores tonales de baja saturación que pudiesen emocionar de la misma manera que lo hiciera el

color más intenso” (Lozano, 1960, pág. 388), considerando que su preocupación siempre fue visibilizar lo invisible, lograr la materialidad de lo inaprensible por medios ópticos.

En su *Época blanca*, es evidente este arribo al final del camino en cuanto al silencio experimentado a partir de la ausencia de color. Es en esta etapa donde se aprecian las bajas tonalidades, desdibujadas, con veladuras como recurso esencial. Más que un rumbo nuevo, esta fase de su producción condensaba las etapas previas, transgresión que nuevamente ponía de manifiesto el interés del artista por concebir una obra que pudiese dilucidar las inquietudes de la condición humana y que pudieran estar en permanente manifestación.

El procedimiento pictórico y su realización figurativa, utilizada a lo largo de sus etapas, tiene como constante su preocupación por materializar *la dimensión de la angustia*, logrando en sus periodos de madurez una especial sensación sobre la percepción humana al fusionar las veladuras de la pintura academicista con la luminosidad de los frescos italianos. La gradualidad que se percibe, desde el *Retrato de Antonieta Rivas Mercado* (1931) hasta *La piedad en el desierto* (1942), en cuanto a la pérdida del cromatismo, conduce a la aparición de otros ámbitos de la percepción. Lo cual es un hecho que reviste una especial importancia porque en ella se confirma que Manuel Rodríguez Lozano no era un pintor interesado únicamente en el color, sino que su interés primordial era la luz, es por este motivo que la disminución cromática a lo largo de su producción artística lo fue encaminando hasta llegar a casi una obra monocromática en su *Época blanca*.

El análisis de la figuración en la obra de Manuel Rodríguez Lozano conduce a ubicarlo como un pintor iconoclasta, aunque con cualidades figurativas abundantes y en un proceso de búsqueda y experimentación constantes que permite encajonar al artista en una sola categorización. Su obra solo se puede entender en profundidad contextualizándola y refiriéndola a los procesos creativos de una época convulsa de rupturas y transgresiones constantes en el discurso plástico. Su trascendencia radica en su capacidad de interpretar el mundo de la imagen pictórica, generando una simbiosis de lo inteligible y lo sensible en una aleación de imágenes icónicas sublimadas con su propia propuesta figurativa, consecuencia de la tensión entre lo sagrado y lo profano, y llevado al lienzo a través de la dimensión de la angustia como aporte hermenéutico de la experiencia estética.

4.3 El retrato.

El análisis del cuadro de Antonieta Rivas Mercado se realizó tomando como referencia el texto de *La mirada del retrato* del filósofo francés Jean-Luc Nancy quien aborda el tema de la representación desde la pintura como disciplina y particularmente desde el retrato, por lo cual viene a modo con mi objeto de estudio, iniciando con el planteamiento que realiza el autor respecto a la intención misma de la acción: “el solo propósito de pintar un retrato pone en juego toda la filosofía del sujeto”. (Nancy, 2012, pág. 8) Nancy intenta mostrar que sí es allí donde se esperaría encontrar la representación del sujeto, aislado en toda su alteridad y en relación solo con sí mismo, lo que en realidad tiene lugar es su deconstrucción, la revelación de su esencia expuesta fuera de sí. La filosofía misma del sujeto, yendo más allá del sujeto representado a la representación misma en una decodificación que hace emerger las entrañas inmanentes de la corporalidad de las emociones, del ser que se materializa sobre el lienzo. Lo cual constituye en esencia la finalidad pretendida por Manuel Rodríguez Lozano en la realización de esta obra.

Asimismo agrega Nancy que es en el arte del retrato donde verdaderamente el sujeto representado tiene el advenimiento de su presencia:

¿Cuál es el sujeto del retrato? Ningún otro que el sujeto mismo, absolutamente. ¿Dónde tiene el sujeto mismo su verdad y su efectividad? En ningún lugar más que en el retrato. Por lo tanto, no hay más sujeto que en pintura, así como no hay más pintura que del sujeto [...] Surgen entonces, de un trazo, ni sujeto ni objeto, el arte o el mundo. (Nancy, 2012, pág. 8)

De la misma manera, Nancy desentraña cuatro momentos que contribuyen a explicar el carácter esencialmente deconstruido del retrato: *El retrato autónomo, la semejanza, la evocación y la mirada.*

En el *retrato autónomo* Nancy plantea el discurso del retrato por sí, como objeto de arte y contemplación al margen de su contexto; segregado de una composición que pudiera ser de varios elementos. Aquí el personaje representado no realiza ninguna acción ni muestra alguna expresión que aparte el interés de su persona misma. De esta manera el

retrato cobra validez en sí mismo como pieza autónoma, en una independencia que valida su estimación por sí y para sí. Independientemente de otras categorías de valoración. Aquí desaparece el artista y cobra protagonismo el retrato como pieza al margen del sujeto retratado, por lo cual yendo al retrato de Antonieta Rivas Mercado se encuentra que es por sí mismo una pieza artística de precisa realización donde se pone de manifiesto la capacidad compositiva del artista y la magnificencia dibujística que genera una obra que trasciende a su tiempo y se inserta como una de las piezas más representativas de la producción pictórica de Manuel Rodríguez Lozano en función del discurso plástico de los años 30's.

En *semejanza*, el autor plantea la existencia del artista en su relación íntima con el sujeto. La circunstancia y finalidad de lo representado con la representación misma, en una retórica visual de consistencia de la igualdad entre ambas cosas y la correspondencia de la naturaleza del sujeto-representación en las dimensiones propias de cada cual pero escapando de una intención de mimesis simplista. Transparentando asimismo la relación personal de los protagonistas: pintor-sujeto representado. Conceptualización del discurso pictórico de Manuel Rodríguez Lozano, quien no limita ningún recurso plástico para lograr la vivificación de Antonieta de acuerdo a la argumentación visual de su técnica iconográfica, donde ella es en todo, corporalidad. Para Nancy lo que adviene cuando hay ausencia es la tarea del retrato: “la semejanza del retrato pone en relación con la ausencia del rostro propio, con su ser delante de sí.” (Nancy, 2012, pág. 47).

Evocación, es un concepto del que Nancy hace referencia en alusión al estado ausente del sujeto representado, constituyendo la sublimación del mismo en función de las memorias significativas que dan consistencia al enaltecimiento del personaje. Aquí es la presencia consistente del artista, es su memoria creativa trasladada al lienzo, es aquí donde existe Manuel Rodríguez Lozano en su simbiosis copulativa con Antonieta. Verbo y predicado como parte de la sintaxis pictórica que fusiona a los dos personajes que engendran la obra. Es el advenimiento del personaje en toda su significación, la presencia en toda su trascendencia: material, físico, espiritual porque para Nancy “El retrato inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte [...] Pone a la muerte misma en obra: la muerte obrando en plena vida, en plena figura y en plena mirada” (Nancy, 2012, pág. 54).

Y finalmente Nancy conduce al análisis de la Mirada, a la apertura del sujeto representado, pero también es la magia contemplativa del espectador. La mirada que surge desde la cuenca de los ojos y que traza una línea que sale de la superficie del lienzo para engancharse con la del observador. En el retrato de Antonieta Rivas Mercado se encuentra la firmeza de su mirada, soportando su historia de vida, soslayando su intimidad, haciendo valer su presencia, y diciendo aquí estoy y aquí estaré en el devenir de los tiempos. Es la exteriorización absoluta del personaje, un ser abierto, que acoge al intruso.

La luz del retrato brilla desde su fondo oscuro. Emanando del astro eclipsado para sí que define a un sujeto. Lo que visiblemente desaparece en el retrato, lo que en él se sustrae de nuestros ojos ante nuestros ojos, hundiéndose en ellos como en el infinito, es la mirada del retrato. (Nancy, 2012, pág. 70)

4.4 Análisis de la obra.

Haciendo referencia a Claude Lévi-Strauss, para iniciar el análisis de la obra y su trascendencia histórico-pictórica, en específico a su texto *La antropología estructural* (Lévi-Strauss, 1961, pág. 162), donde plantea que la producción artística o intelectual puede ser analizada no sólo desde la perspectiva de su producción, estructura, contenido, estilo o prácticas discursivas, sino también de su percepción.

Y es esta percepción que dota de vida propia al retrato de Antonieta Rivas Mercado, ya que en cuanto la obra es vista por el espectador, la intención primigenia del autor cobra significaciones particulares y es entendida de distintas maneras. Genera un discurso intrínseco a cada uno de los contextos desde donde se analice: académicos, sociales, culturales, políticos.

A partir del punto de vista de Georges Dumézil, en su planteamiento de fundamentar la trascendencia temporo-espacial, en nuestro caso de Antonieta Rivas Mercado, es posible realizar el análisis disgregando sus tres categorías. La primera que incluye los aspectos racionales, legales e incluso mágicos de la historia desde donde se encuentra a un personaje de gran trascendencia por su aporte como patrona de grandes instituciones generadoras de arte de su tiempo, como lo fue la creación de la Orquesta

Sinfónica de México y el Teatro Ulises, y al mismo tiempo promoviendo en el extranjero a los artistas vinculados con ella: Abraham Ángel, Julio Castellanos, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y el mismo Manuel Rodríguez Lozano. Asimismo financiando producciones literarias del llamado grupo de *los Contemporáneos*, de las que Antonieta fue coparticipe en la traducción y montaje de *La escuela de las mujeres* de André Gide; y brindando protección a jóvenes artistas como Andrés Henestrosa, a quien albergó en su casa.

Fabien Bradú en su texto *Antonieta* (Bradú, 1991, pág. 86) documenta todos estos datos de la vida de la Rivas Mercado, con un sentido preciso en su interés por la cultura, en su producción como escritora, pero sobre todo en su pasión por el México posrevolucionario que gestaba una patria nueva y que la llevó por el despiadado mundo de la política donde derrochó su fortuna arriesgándolo todo al proyecto vasconcelista y aportando también sus propuestas ideológicas en los ámbitos del arte, la política y la cultura del país que deseaba. Bradú muestra a la mujer activa y comprometida con su proyecto ideológico, como una intelectual avezada para su época y con un pensamiento vanguardista, acorde con su momento. La historiadora Rubí de María Gómez Campos en su texto *El sentido de si*, esboza:

Como todo intento de revelación de un mito, los escritos relacionados con Antonieta corren el riesgo de reproducirlo más que develarlo. Por ello el mayor mérito del trabajo de Bradú es que logra proporcionarnos, sin menoscabo del placer literario, datos objetivos de la vida de nuestro personaje que pueden permitirnos lograr un acercamiento que, sin perder el suelo, nos obligue a ir más allá de la biografía y la leyenda, a la interpretación teórica de su pensamiento. (Campos, 2004, pág. 121)

Y es esta búsqueda de comprensión del mundo que compartía con el pintor, pero sobre todo el concepto de la *autonomía personal* (Campos, 2004, pág. 121).

Desde estas fuentes: Bradú y Gómez Campos; es como se construye la conceptualización de la huella de Antonieta como personaje y también se aborda el segundo concepto de Georges Dumézil que se refiere a la *fuerza* del personaje.

Su interés por la filosofía y su amplia cultura se manifiesta en todos sus escritos [...]. Además, registra en su diario todas las actividades intelectuales que planea realizar, y se recuerda a sí misma: voy a estudiar todo Nietzsche para precisarme a mí misma, es mi piedra de afilar. (Schneider, 1987, pág. 464)

Antonieta era una mujer activa, que a pesar de las vicisitudes de la vida, siempre poseyó una solidez intelectual y energía para iniciar nuevos proyectos. Emprendedora y firme invariablemente encontró la manera de involucrarse con la actividad artístico-cultural de los sitios donde tuvo que vivir: Nueva York, París. A pesar de que se estableció en estos sitios prácticamente con carácter de refugiada. Desde ahí Manuel Rodríguez Lozano encontró el testimonio de valorar la entereza y aplomo que queda manifiesta en el cuadro. Líneas precisas y un rostro seguro, sabedor de resistir los juicios de la historia.

Finalmente George Dumézil hace referencia a la trascendencia del hecho histórico desde los elementos fácticos o vestigios que dan referencia veraz de la existencia del suceso, aspecto que va a dar las señales, las pistas de la evocación memorística del suceso. Y son los propios escritos de Antonieta los que dan cuenta de la aportación del personaje más allá de las aportaciones materiales a su entorno; estos documentos brindan pruebas de la contribución intelectual, del aporte intangible pero perceptible de una persona que hizo presencia real en su tiempo y cuyo legado será imperecedero como parte de la construcción del México del siglo XX. “En sus diarios como en sus ensayos Antonieta trataba de comprenderse y comprender el mundo. Realizaba un proceso por el que todo escritor e intelectual ha pasado”. (Campos, 2004, pág. 127)

Finalmente en alusión a los referentes históricos concretos que señala Robert Berkhofer, que den cuenta del suceso como tal, existe una abundante bibliografía que documenta de manera analítica y extensa la vida y obra de Antonieta, abordada desde su discurso feminista, hasta el estudio crítico literario de sus ensayos.

Elementos que complementan la dimensión histórica del personaje y que testimonian el porqué de las razones del interés de Rodríguez Lozano de lograr en este retrato la connotación metafísica de su arquetipo. Y cómo a partir de esta obra se pueden

discernir los elementos que confluieron en la materialización de esta pintura, creada más que por el artista, por su tiempo y su contexto histórico-social.

Quedan intrínsecos en esta obra los discursos sincrónicos que cobraron corporalidad en la definición de las líneas, en la gradualidad de los matices que se violentan en contrastes de colores cálidos y fríos. Fuerza en el trazo, suavidad en los tonos claros.

Es la postura ontológica del autor, la que genera los contrastes y las gradualidades cromáticas que llevan a una profunda definición del personaje. Insondable y denso, como sus negros; sutil y excelso, como sus azules que llevan a sus brumosos blancos. Paleta limitada, acotada de manera voluntaria y selectiva, documento icónico detenido en el momento cuando fue creado, y que lleva en cada pincelada el discurso mismo que le dio origen. Recuento de dolores y de pérdidas, de la idealización del amor sublimado por una correspondencia más allá de lo corporal, y que da cuenta de que la inmanencia del ser es un asunto propio de la alteridad, la esencia y la existencia que perduran a través del tiempo. La violencia de la vida contenida en la sutileza de la muerte, metamorfosis del personaje al retrato.

El cuadro como pasaporte del pintor a lo sempiterno. Esencia pictórica que decanta en una simbiosis del artista y del personaje, en una fusión de un mundo inasible, así como fue la relación de ellos: momentos pléticos; de anhelos artísticos; de juegos de fruición y de secrecía.

A partir del retrato de Antonieta Rivas Mercado es posible hacer un recuento histórico de cómo la obra puede concitar una serie de acontecimientos que dan referencia de su época y estilo, así como del contexto en que se generó y cómo a través de ella quedaron plasmados los discursos de su tiempo.

Y aunque Antonieta no posó para el pintor, su esencia la extrajo metafóricamente. Simbiosis de imaginarios: lo que ella es; lo que él cree que ella es y lo que él quiere que crean que ella es. Como lo refiere Joan Fontcuberta: “Todo mensaje tiene una triple lectura: nos habla del objeto, nos habla del sujeto y nos habla del propio medio” (Fontcuberta, 1998, pág. 11). Intrínsecamente la coexistencia de estos aspectos no conlleva una igualdad entre ellos, sino la interjección de estas tres dimensiones en sitios determinados. Así, Manuel Rodríguez Lozano le apuesta todo a la memoria, con continuos préstamos a los

recuerdos, y viviendo la experiencia creativa con la angustia de la fijación incierta, para parir una imagen de textura moral fina, sutil, interviniéndola desde el interior y logrando así el suave brillo de su piel. Desde los ojos, deja brotar una sonrisa indefinible que tenuemente le dibuja sobre los labios. Mostrando en ello las cualidades de su naturaleza, de su conciencia divertida, tratando de no alterar en nada sus atributos como individuo, su inteligencia. Todo aquello que es, al margen de toda efigie preconcebida. Ligera, dividida, dispersa, obstinada, como un ludi6n que no puede estar quieto a pesar de estar atrapado sobre un lienzo. La despoja de s3 misma, la deconstruye y la constituye nuevamente condensando todas las lecturas de su rostro. Es la imagen v3vida de la mujer amada, no su expresi3n embalsamada. No es la pesadumbre de un reciente duelo es el parto mismo de los centauros. Porque ella es la herencia m3tica de sus memoria.

Manuel Rodr3guez Lozano hurga dentro de s3, dentro de su propia experiencia y examina en las proximidades de sus recuerdos los momentos m3s representativos, las expresiones m3s relevantes, los testimonios de los hechos que le dejaron huella, los escenarios f3sicos y espirituales que le permitan enaltecer a Antonieta, consagrarla en su retrato.

Las cartas de Antonieta Rivas Mercado y su consabido amor hacia el pintor, as3 como la transmutaci3n idealizada de este sentimiento de parte de Manuel Rodr3guez Lozano, dan referentes tambi3n para abordar la obra.

Manuel Rodr3guez Lozano pretendi3 en todo momento vincularse a la vida de Antonieta Rivas Mercado que ya hab3a comprado boleto de permanencia en la historia por sus contribuciones a la cultura mexicana.

Antonieta Rivas Mercado era una mujer exitosa en cuya vida todo aparentemente era perfecto, sin embargo la crisis por la actitud fr3vola e indiferente de Jos3 Vasconcelos, la p3rdida de la patria potestad de su hijo, la ruina econ3mica generaron en ella una onda de presi3n, al extremo de poder levantarse porque su mundo estaba fragmentado. Am3 y sufri3 como solo ella pod3a amar y sufrir. Su sensibilidad la acerc3 a las mejores ideas de justicia, democracia, paz y a llevar sus ideas a la acci3n con pasi3n revolucionaria y a escoger los mejores amigos, inteligentes, amorosos, entregados, visionarios. Actu3 incansablemente por las causas en las que crey3 y a las que se dio.

El retrato de Antonieta Rivas Mercado refleja el momento culminante de la vida de la mecenas mexicana, y de las habilidades estilísticas de Manuel Rodríguez Lozano. Buscaba en él la descripción psicológica del personaje, al que dotó de una representación sobria y contenida, en el ideal baudeleriano de “verdadero retrato” como “reconstrucción ideal de los individuos”. Es una obra que transmite la energía de su carácter y la dignidad del personaje.

La cara delineada sobre el óvalo que enmarca el rostro, no haciendo concesiones a las leyes de la perspectiva y focalizando la mirada, lo que provoca que el espectador se sienta cautivo, atrapado en ella. Sensación que se acrecienta por la contención del espacio, un espacio que se sale del lienzo y que penetra en la realidad desbordándose de la frontera del marco sobre la abstracción de la figura que nunca deja de evidenciar que es una representación.

La mirada insondable, absorta en su abandono contemplativo produciendo un goce fuera de la realidad, subrayando la sinuosidad de la vida y que ofrece una contemplación reservada. Un viaje hacia el interior, revelación sin sustento figurativo sino perceptivo. La virtuosa razón del amor ideal, immaculado, antítesis de lo lascivo, de lo corporal. Evocación de la vida misma de la mujer que más admiraba. Sublimación de un modelo femenino sensual, de rasgos indolentes, en una atmósfera que parece estar inmóvil y congelada por la frialdad de la factura; cualidades que conjugadas suscitaron la gran configuración de su credo estético ya que la obra materializaba la voluntad del pintor de anclar su creación a su idealización afectiva producto de su intensidad emocional: la mujer madre, la madre del cielo, nuestra gran señora, dama de todas las damas, mujer sobre todas las mujeres. “Un continuo examen de nuestra conciencia perceptiva y una continua expansión de la conciencia del mundo que nos rodea” en palabras de Robertt Irwin. (Irwin, 2001, pág. 214) Clasicista y romántico, académico y vanguardista, tradicionalista y revolucionario, pares de opuestos que hicieron siempre de Manuel Rodríguez Lozano un personaje extraño, enigmático, ya que para él ni siquiera el bien y el mal eran conceptos inmutables.

Conclusiones.

Para Manuel Rodríguez Lozano la realización del retrato de Antonieta Rivas Mercado fue una acción que provenía de las entrañas de su ser, del *mundo inteligible* de lo que Platón establecía como *la razón* y de acuerdo a estas jerarquías el origen sería de su *auténtica realidad*. Respetando el orden de prelación platónica nos encontraríamos subsecuentemente en la idea del bien, la idea de la belleza y la idea de la verdad.

La idea del bien desde el razonamiento de que el pintor encontró en el actuar de Antonieta Rivas Mercado una importancia trascendente por la naturaleza de sus acciones en la correspondencia de lo deseable para él, al satisfacer sus expectativas en el ejercicio de empatía que caracterizó la relación de ambos. Acciones que se enfocaron a causas que propugnaron buenas acciones en el terreno de la gestión artística y cultural.

La idea de la belleza, sin duda un concepto subjetivo ligado a las experiencias sensoriales de la finalidad misma de las causas en común. Idea generada desde la reflexión axiomática del significado de lo realizado. Antonieta como el medio para estar en equilibrio y armonía con la vida.

Y finalmente la idea de la verdad como la consustancialidad de la finalidad de los hechos; la materialidad que proveía de sustancia a la relación entre el pintor y su bienhechora.

Desde lo sensible como lo evidente, lo que siempre fue mostrado en su proceder cotidiano y que estuvo permanentemente expuesto a la maledicencia popular, la mera opinión de los que a su alrededor no participaban del particular pensar y actuar de Manuel y Antonieta.

El retrato de Antonieta Rivas Mercado es una obra que concita una serie de acontecimientos que dan referencia de una época y un estilo, así como del contexto donde se genera, pues a través de ella quedan plasmados los discursos de su tiempo.

Las Cartas a Manuel Rodríguez Lozano, hablan del personaje al que retrata el pintor, el que cobra imagen en el cuadro, al que dota de materialidad para pasar de la conceptualidad de un ente a la concreción del mismo. Con todas sus contradicciones, su complejidad, su

emotividad; pero sobre todo le devuelve la devoción que le profesaba imprimando su particular dimensión de la angustia.

El análisis de la figuración en la obra de Manuel Rodríguez Lozano lleva a ubicarlo como a un pintor iconoclasta, aunque con cualidades figurativas abundantes y en un proceso de búsqueda y experimentación constantes que no permite encajonar al artista en una sola categorización. Su obra solo se puede entender en profundidad contextualizándola y refiriéndola a los procesos creativos de una época convulsa de rupturas y transgresiones constantes en el discurso plástico. Su trascendencia radica en su capacidad de interpretar el mundo de la imagen pictórica, generando una simbiosis de lo inteligible y lo sensible en una aleación de imágenes icónicas sublimadas con su propia propuesta figurativa, consecuencia de la tensión entre lo sagrado y lo profano, y llevado al lienzo a través de la dimensión de la angustia como aporte hermenéutico de la experiencia estética.

Antonieta, mujer categórica que penetra en la mirada, con formas alargadas. La mujer fuerte, abismal, inconmensurable. Atisbo brillante, luz plena en su mirada; pero a la vez profunda, con ese negro de mujer estoica, retadora para su tiempo.

Rodríguez Lozano se reconstituye en el retrato. Evoca la obra de Mondliani: también éste tuvo musas que se suicidaron, como Antonieta, quien se dio muerte antes de poder mirarse en el espejo donde se refleja su refinamiento intelectual, representado por la estructura estilizada de toda la composición, un esbelto cuello, un enigmático rostro. Lo importante sólo es la imagen, no hay fondo que distraiga al espectador; es la imagen que niega la venia, no concede la oportunidad de distraerse. Lleno de simbolismo y magnetismo, Rodríguez Lozano logra con la pintura de Antonieta retratar su alma, y no solo el alma de ella sino el sentir de él.

Es importante señalar que, en el momento de la creación, el artista deja un rastro de sí, a través de la producción. La relación que se establece con la obra comienza en el silencio, entendido como la pausa necesaria, el estado cero requerido para entrar en reflexión, en comunión con el todo y con cada una de las partes de su esencia, de sus materiales; un estado de introspección.

A través del estado cero, Rodríguez Lozano vacía sus sentimientos por Antonieta, esa mujer amiga-madre-mecenas que el artista tanto admiraba y quería. El retrato de Antonieta muestra un rostro impenetrable que no admite réplica, se observa la fuerza de

carácter y la profunda admiración del artista hacia la imagen; esto es lo admirable en el arte: cómo un lienzo, una pintura, una tela, puede traspasar.

En la obra de Rodríguez Lozano, se retrata precisamente la especificidad de Antonieta, en ojos del artista. Llama la atención el velo negro, pues el cabello es símbolo de sensualidad; pero es ambiguo el “deseo” que el pintor siente por ella: por un lado, la sensualidad es ocultada, pues el retrato semeja una virgen al modo Bizantino, un icono, una figura medieval; pero, al mismo tiempo la imagen presenta una mirada de complicidad, juguetona y entre velada, una sonrisa apenas insinuada (como tras un velo), que deja trasparentar una sensualidad etérea, un común denominador entre la tierra y el cielo. Algo que nos pudiera recordar la figura del icono pero no desde la mirada religiosa sino desde la idealización icónica que siente el autor por la representada.

Al mirarnos al espejo, la imagen que nos enfrenta desde el otro lado, no es en realidad nosotros, es un “espejismo”; algo que se ve pero que no está, al menos no como estamos quienes habitamos de este lado del retrato. Pero ese reflejo nos dice cosas de nosotros, aunque no sea fiel, o precisamente por no serlo. Nos habla del retrato más allá del *reflejo*, aun sin asomarnos; y ahí se crean nuevos diálogos. Sucede entonces la imagen de lo absoluto. El retrato sólo es retrato en sí; inunda el espacio, y el afuera no interesa. Se crea una comunicación desde y para el sujeto, quien capta el efecto luminoso de la imagen, la cual se proyecta hacia afuera, e impacta con la mirada del otro. Se inaugura un encuentro, sucede un relámpago. En el silencio, ocurre nuevamente el estruendo. En ese momento estático, de ruido y silencio, es donde se produce la historia, donde comienza el cuento. La imagen empieza a hablar, pero a través de la voz de quien mira, por medio de su experiencia.

Al enfrentar la obra, sucede una suerte de dualidad: por un lado, la imagen “habla”, su voz no puede ser silenciada, pues nos remite a la interpretación, al sentimiento, y por eso le atribuimos las historias que nos cuenta (que nos contamos a través de ella); y por otra parte, los elementos que aparecen en la imagen tienen un mutismo propio del objeto: están ahí simplemente, quietos, callados...Sin embargo, de nuevo, es debido al silencio de la pieza como puede generarse el diálogo del que se habla primero; y así se entabla una conexión con el silencio de quien observa, quien crea *sus propias* historias, también desde

su mutismo. Podríamos aislar los elementos de la imagen, y cada uno tendría voz propia y silencio propio.

La imagen no pertenece a nadie; ni al artista ni al espectador: revela lo extraño, la otredad de un mundo que, sin imágenes, desaparecería; un mundo que muestra su fragmentación. Pero a la vez, la imagen (el fragmento), señala la existencia silenciosa de los objetos y la desaparición del sujeto.

Como se logra apreciar, el retrato existe a partir del sujeto que lo ve, desde la experiencia de silencio detenida, estática, en la imagen o en las palabras. Un pedazo de tiempo y silencio, de introspección, de dualidad entre la subjetividad del retratado, y la del artista; y más adelante, el tercero en juego: el lector.

En esta obra Rodríguez Lozano da rienda suelta a su subjetividad, confiriéndole una dignidad extrapolada a Antonieta, la dualidad en la subjetividad de miradas cómplices, amalgamadas en una sola imagen, representaciones de feminidad, fuerza y sensualidad.

El retrato como elemento abismal del hueco del ojo, el retrato como cosa del sujeto que se sostiene desde la mirada y la quietud. El retrato comparece y deviene, muta en ti y en mí y cuya aportación en el discurso plástico de la pintura mexicana es ser un testimonio de un camino diferente de hacer pintura en los tiempos de la posrevolución y de la arraigada expresión popular nacionalista plasmada en lienzos de gran formato y murales.

Referencias

- Bergamín, J. (1942). *Monografía de Manuel Rodríguez Lozano*. México: UNAM.
- Berkhofer, R. (1995). *Desmitificando la autoridad histórica*. USA: Universidad de Harvard.
- Bradú, F. (1991). *Antonieta*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Campos, R. d. (2004). *El sentido de sí*. México: Siglo XXI.
- Comte, A. (1988). *Discurso sobre el espíritu positivo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dumézil, G. (1958). *La ideologie tripartite des Indo-Européennes*. Bruxelles.
- Española, R. A. (2017). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid.
- Esquerri, A. V. (2008). *El fruto de la nada y otros escritos del Maestro Eckhart*. Madrid: Siruela.
- Estrada, F. H. (29 de Julio de 1997). (H. J. Hernández, Entrevistador) Pachuca, Hidalgo, México.
- Fernández, J. (1952). *Arte moderno y contemporáneo de México*. México: Imprenta Universitaria.
- Ferrater, J. (2009). *Diccionario de la filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Fontcuberta, J. (1998). *El beso de Judas, fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gil.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and punish*. New York: Pantheon.
- Irwin, R. (2001). *Freeland*. USA.
- Johnson, P. (1998). *The Offshore Islanders: a History of the English People*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Levinas, E. (1993). *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Lévi-Strauss, C. (1961). *La antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. París: Pocket.
- Lozano, M. R. (1941). *Reflexiones sobre la Pintura Mexicana (Vol. 7)*. México: UNAM.
- Lozano, M. R. (1960). *Pensamiento y Pintura*. México: Imprenta Universitaria.
- Lozano, M. R. (s.f.). *Retrato de Antonieta Rivas Mercado*. Colección personal de Hugo Jaciel Mendoza, México.

- Maugard, A. B. (1923). *Método de dibujo*. México: Departamento Editorial de la Secretaría de Educación.
- Mead, M. (1951). *New lives for old: cultural transformation*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Mercado, A. R. (1984). *87 Cartas de amor y otros papeles*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Nancy, J.-L. (2012). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Navarro, B. Z. (1998). *Manuel Rodríguez Lozano, una revisión funisecular*. México: Museo de Arte Moderno.
- Padilla, G. Z. (2010). *Sobre las huellas de Ranke*. México: Colmex.
- Ponce, A. (1982). Más allá de la Escuela Mexicana de Pintura. *Proceso*(320), págs. 48-51.
- Poniatowska, E. (2000). *Las siete Cabritas*. México: Ediciones ERA.
- Reyes, A. (1949). *Décimas*. México: Porrúa.
- Rojas, I. (1975). *Cartas a Manuel Rodríguez Lozano*. México: Editorial de la Secretaría de Educación Pública.
- Rubira, S. (2015). *El misterio de Ingres en el cultural*. Recuperado el 20 de noviembre de 2015, de elcultural.com: <http://www.elcultural.com/revista/arte/El-misterio-de-Ingres/37255>
- Rulfo, J. (1986). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Salmon, A. (1 de 08 de 1917). *La Negressé Du Sacre-Coeur*. Obtenido de Images.arcadja: http://images.arcadja.com/salmon_andr%C3%A9la_n%C3%A9gresse_du_sacr%C3%A9_coeur_~OM553300~10246_20090620_12789_1080.jpg
- Salmon, A. (1929). *Catalogue de la Exposition des tapisseries mexicanes de Lola Velasquez Cueto dans la Salle de la Renaissanc*. París.
- Schneider, M. (1987). *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*. Texas: Oasis.
- Tablada, J. J. (17 de Enero de 1926). Rodríguez Lozano en Argentina. *El Universal*.
- Thompson, P. (1998). *Historia oral y contemporaneidad*. Argentina: Homo Sapiens Editores.
- Tovar, J. (1981). *La madrugada, El destierro, Las adoraciones*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Dirección de la difusión cultural.
- Usigli, R. (1960). *La Exposición*. México: Cuadernos Americanos.

Zibawi, M. (1999). *Iconos, Sentido e Historia*. Madrid: LIBSA.

Dirección General de Bibliotecas UAQ