

TIEMPO EN LA CASA¹⁴

Suplemento de la revista *Casa del tiempo* | nueva época | abril-mayo de 2024

Antes de Breton, Giorgio de Chirico

Carlos Segoviano

50 años
Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Carlos Segoviano. Doctor en Historia del Arte por parte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, con una estancia de especialización en curaduría por parte de la Universidad 3 de febrero de Argentina.

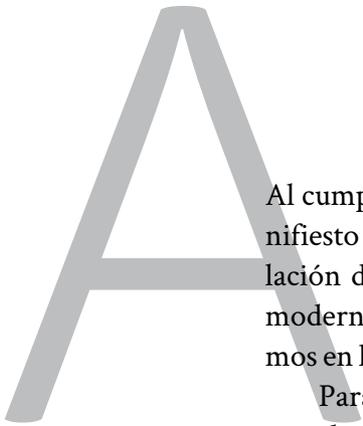


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

RECTOR GENERAL José Antonio De los Reyes Heredia • **SECRETARIA GENERAL** Norma Rondero López
UNIDAD AZCAPOTZALCO
RECTOR Oscar Lozano Carrillo • **SECRETARIA** Yadira Zavala Osorio
UNIDAD CUAJIMALPA
RECTOR Octavio Mercado González • **SECRETARIO** Gerardo Kloss Fernández del Castillo
UNIDAD IZTAPALAPA
RECTORA Verónica Medina Bañuelos • **SECRETARIO** Juan José Ambriz García
UNIDAD LERMA
RECTOR Gabriel Soto Cortés • **SECRETARIA** Alma Patricia de León Calderón
UNIDAD XOCHIMILCO
RECTOR Francisco Javier Soria López • **SECRETARIA** María Angélica Buendía Espinosa

Tiempo en la casa 14, abril-mayo de 2024. Revista bimestral de cultura de la **UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

DIRECTORA Yissel Arce Padrón • **SUBDIRECTORA** Freja Cervantes Becerril • **CONSEJO EDITORIAL** Silvia Pappe Willenegger, Carlos Illades Aguiar, Jesús Rodríguez Zepeda, Alejandro Natal Martínez y Arnulfo Uriel de Santiago Gómez • **COORDINACIÓN Y REDACCIÓN** Alejandro Arteaga y Jesús Francisco Conde de Arriaga
JEFE DE DISEÑO Francisco López López • **DISEÑO DE MAQUETA** Guadalupe Urbina Martínez • **FORMACIÓN** Ma. de Lourdes Pérez Granados
IMÁGEN DE PORTADA: Giorgio de Chirico, *Las musas inquietantes*, 1917, Pinakothek der Modern, Múnich. Imagen: Jean Louis Mazieres, Creative Commons



Al cumplirse en 2024 el centenario de la creación del primer manifiesto surrealista, sin duda se vuelve interesante repensar la relación de este movimiento de vanguardia con el arte mexicano moderno, particularmente por la vena fantástica que encontramos en las creaciones de un número notable de artistas nacionales.

Para algunos autores el germen de este vínculo estaría dado por el supuesto arribo del Surrealismo a México con la aparición de André Breton en nuestro país y su decreto de que la obra de Manuel Álvarez Bravo y la de Frida Kahlo participarían, “inconscientemente”, del espíritu surrealista. A ello, sin duda, se sumaría la organización y la polémica que causó la “Exposición Internacional Surrealista” de 1940 en la Galería de Arte Mexicano.

En realidad, previo a la llegada del “Papa del Surrealismo”, encontramos la presencia en México de otro literato allegado a este movimiento; con la idea de encontrar un reducto de magia perteneciente a una civilización pretérita y al mismo tiempo escapar del fallido racionalismo y de la decadencia en que caía la cultura europea, Antonin Artaud llega a México en febrero de 1936.

Entre las primeras manifestaciones de Artaud al entrar en contacto con los intelectuales y los artistas del medio nacional fue

negar la existencia de un verdadero arte mexicano moderno, por considerar que tenía una fuerte dependencia de las modas estilísticas europeas, con la única excepción de María Izquierdo a quien encontró sincera, espontánea e inquietante.

No obstante, la obra de María Izquierdo, en realidad, responde a una sofisticada apropiación de diversas fuentes de la vanguardia europea. En los años treinta, los arreglos de objetos heterogéneos de Izquierdo, sin intenciones narrativas, en espacios de una marcada teatralidad, sin duda denotan su lectura y absorción del realismo enigmático que tanto ella como Rufino Tamayo en la misma época, su pareja por entonces, encontraron en el quehacer del artista italiano Giorgio de Chirico.

De hecho, los primeros contactos con una pintura descrita como surrealista, tanto por los críticos como por los propios pintores mexicanos, se estableció a finales de los años veinte con los lienzos de Giorgio de Chirico, aunque para entonces el maestro italiano se había distanciado del movimiento francés. Tanto para los pintores europeos como Dalí, Tanguy o Magritte, como para los mexicanos que aquí se enunciaran, la figura del maestro italiano sería capitular para establecer algunos de los motivos visuales que hoy se consideran propios del movimiento surrealista.

El vínculo nacional con De Chirico se estableció, en primera instancia, por el acercamiento de los artistas mexicanos que se encontraban en Europa con el movimiento del *retorno al orden*, es decir, el momento en que pintores como Picasso, Chagall, Carrà o el mismo De Chirico se decantaron por un trabajo ligado a fuentes grecolatinas, con el fin de recuperar un cierto humanismo en el arte, mientras Europa se desmoronaba por la Primera Guerra Mundial.

Este retorno al clasicismo marcó la elección del fresco con reminiscencias renacentistas y católicas para el desarrollo del Muralismo Mexicano. Posteriormente, hacia 1928, una nueva generación de pintores mexicanos, en la búsqueda de no imitar la obra narrativa de Diego Rivera, encontró en los paisajes enigmáticos de De Chirico una fuente para desarrollar una pintura figurativa que diera cuenta de México como un país trágico, envuelto en un ambiente fantástico, casi mágico.

El arribo de la primera obra de Giorgio de Chirico al continente americano, corresponde a un mexicano olvidado por los recuentos historiográficos: Marius de Zayas, a quien por su condición de exiliado no se le suele incluir como parte fundamental del desarrollo del arte moderno mexicano, pese a que por su intervención la obra de Diego Rivera se introdujo al mercado neoyorquino y fue expuesta por primera vez en esta ciudad junto con la de otros pintores clave del arte moderno europeo como Picasso y Cézanne.

Cuando De Chirico desarrolla la idea de un arte más allá de lo evidente y comienza a utilizar el adjetivo metafísico para remitir a una obra de composición estable y de atmósfera tranquila, silenciosa, pero llena de misterios, es la época en que encontrándose en París, junto a su hermano Andrea, que adopta el pseudónimo artístico de Alberto Savinio, se relacionan con Guillaume Apollinaire —a quien se le adjudica la paternidad del término surrealista—. En ese momento, Apollinaire funda la revista *Les Soirées de Paris*, dedicada a literatura y arte, con colaboradores como el artista mexicano Marius de Zayas.

De Zayas, mediante Apollinaire y Savinio, conoció al marchante de Giorgio de Chirico, Paul Guillaume, con quien el pintor italiano había firmado su primer contrato de exclusividad en noviembre de 1913. Guillaume le prestó a de Zayas parte de su colección de arte africano para presentarla en la famosa galería neoyorquina 291, del fotógrafo Alfred Stieglitz, para la exposición *Statuary in Wood by African Savages*, de 1916. En esa muestra, De Zayas incluyó el retrato de Paul Guillaume pintado por De Chirico en 1915, para dar cuenta del marchante que había coleccionado y prestado las obras. Fue la primera vez que se presentó en América una pieza de Giorgio de Chirico, bajo la curaduría y organización de un mexicano.

Las primeras noticias en México sobre el movimiento que encabezaba Giorgio de Chirico, la llamada pintura metafísica —postulada por los surrealistas como un antecedente de sus trabajos— llegaron desde Europa, de forma indirecta, mediante el pintor David Alfaro Siqueiros quien residió en el viejo continente entre 1919 y 1922; el periodo de permanencia de Siqueiros en Europa es el del tiempo de vida de la revista *Valori Plastici*, el órgano periodístico que terminó fungiendo como la voz oficial de la pintura metafísica.

David Alfaro Siqueiros se estableció en 1919 en Barcelona, sitio ideal para la gestación de su revista *Vida-Americana* (1921), mediante la cual Siqueiros presentó el que es considerado el primer manifiesto del arte mexicano moderno, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en el que proclamó su deseo de acoger a todos los movimientos “que han devuelto a la pintura y a la escultura su natural finalidad plástica”.¹

El muralista mexicano convocó programas artísticos en apariencia tan opuestos como la “labor revaloradora de ‘voces clásicas’”,² que justo alude a movimientos como la pintura metafísica, junto a la proclama del Futurismo de que “¡vivamos nuestra maravillosa época dinámica!”;³ no obstante,

1 David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en *Vida-Americana*, 1921, p. 2.

2 *Ibid.*, p. 2. Las mayúsculas son de Siqueiros.

3 *Ibid.*, p. 2.

Siqueiros diferenció al “futurismo que aporta nuevas fuerzas emotivas”⁴ del “que intenta aplastar ingenuamente el anterior proceso invulnerable”,⁵ como la acción anárquica y destructiva que propugnaba Marinetti.

De hecho, la propuesta de David Alfaro Siqueiros fue coetánea a una época en que el futurismo presentó cambios, como registraron las propias revistas italianas contemporáneas a *Vida-Americana* como *Lacerba* (1913-1915) o *Valori Plastici* (1919-1922) en que también se hicieron presentes las discusiones del porvenir del arte italiano entre el futurismo y el retorno al clasicismo.

El conocimiento de Siqueiros del proceso del arte italiano, así como de los hitos de las revistas de vanguardia como *391*, *L'Esprit nouveau* y la señalada *Valori Plastici*, que influirían en el contenido y diseño de *Vida-Americana*, fue gracias a que en el ambiente catalán abundaban manifiestos y revistas, distribuidas en la Galería Laietanes, en una sección de publicaciones a cargo del poeta futurista y editor Joan Salvat-Papasseit.

El elemento que denota un claro vínculo del trabajo del muralista mexicano con la pintura metafísica es un dibujo que Siqueiros publicó en *Vida-Americana*. En él representó dos maniqués, pero uno de ellos como si tuviera vida propia, ya que porta lentes y un traje; en tanto, los artistas del movimiento metafísico consideraban que estos seres, que no estaban limitados como el hombre por sus emociones, eran capaces de presentir una realidad superior.

La imagen de Siqueiros está en conexión estrecha con *La madre y el hijo*, de Carlo Carrà, el otro representante fundamental del movimiento metafísico italiano; dentro de un cuarto, un maniquí viste de marinero, mientras al fondo surge otro que únicamente parece estar para exhibir o probar prendas. En el espacio de Carrà también aparecen una serie objetos entre los cuales destacan una regla y una bobina de Ruhmkorff, ya que en Carrà se mantuvo latente su pasó por el Futurismo al aludir al mundo de las máquinas.

Durante mucho tiempo, por ser una obra de su etapa juvenil, se creía que Siqueiros representó a un sastre, cuando en realidad es un retrato metafísico del científico William Kennedy Dickson, identidad revelada por la investigadora mexicana Natalia de la Rosa, a partir del interés del pintor mexicano en el cine.⁶ En el dibujo siqueireano, Kennedy Dickson “teje” imágenes en movimiento producidas por su invención, el kinetoscopio, un mecanismo tecnológico que produce un prisma lumínico en la esquina inferior del dibujo de Siqueiros y que sugiere movimiento en las artes plásticas cual los futuristas. Siqueiros, en similitud con Carrà, optó por una fusión de los mo-

4 *Ibid.*, p. 2.

5 *Ibid.*, p. 2.

6 Natalia de la Rosa, “Vida-Americana, 1919-1921”, *Artl@s Bulletin*, #3, otoño 2004, p. 34.

vimientos italianos, entre el ente metafísico capaz de intuir un mundo más avanzado y la tecnología producida por el aparato científico.

Pese a sólo publicarse un número, *Vida-Americana* se difundió en México, con lo que diversos grupos de artistas locales que se vieron marcados por las palabras de Siqueiros; el 30 de diciembre de 1921, el poeta Manuel Maples Arce adhirió a algunos muros del centro de la Ciudad de México su *Comprimido estridentista*, en que alude al estruendo de las ciudades y a una necesaria transformación de la literatura nacional.

Este manifiesto concluye con un Directorio de Vanguardia en el que aparecen citados diversos artistas de la vanguardia internacional, como Carlo Carrà y Giorgio de Chirico, aunque Maples menciona a aproximadamente doscientos creadores para en realidad legitimar internacionalmente al movimiento estridentista, por lo que es difícil saber el grado de conocimiento que poseía de los postulados teóricos e iconográficos de la pintura metafísica.

No obstante, en esta época hay otro referente poco mencionado; es probable que el pintor Antonio Ruiz, conocido como “El Corcito” haya creado en territorio mexicano, el primer cuadro relacionado con la metafísica italiana, *Alegoría Teatral*, de 1923, que destaca por la presencia de diversos objetos aparentemente inconexos, algunos propios de la iconografía de la pintura metafísica como el templo clásico fuera de contexto, la estatua con vida, así como el valor plástico y enigmático asignado a la sombra.

Habría que recordar que, años después, Antonio Ruiz presentó *El sueño de la Malinche* en la Exposición Internacional del Surrealismo en México, la cual muestra a la traductora de Hernán Cortés mientras duerme en un cuarto moderno y sobre su cuerpo, como en los arqueólogos dechiriquianos, aparece una montaña formada por los pliegues de su cobija, sobre la cual se extiende la ciudad de Cholula, poblado en que tuvo lugar una gran matanza de indígenas a manos de los españoles; pese al cuerpo dormido de la Malinche, la obra se presenta más como un recuento fantástico de un evento histórico. Más que Surrealismo, estaríamos frente a un Realismo Mágico o maravilloso.

Para 1925, en *Revista de Revistas*, apareció en México la primera alusión a De Chirico en confluencia con el movimiento surrealista. El 17 de mayo de 1925 se tradujo para el público nacional el artículo de Edmond Jaloux, “La novedad literaria en el mundo. Un manifiesto del super-realismo”, en que se destaca la poesía de Robert Desnos junto con las visiones de extrañamiento de Giorgio Chirico.⁷

Aunque gracias a Maples Arce los estridentistas fueron los primeros mexicanos en nombrar a figuras como Giorgio de Chirico y Carlo Carrà,

7 Edmond Jaloux, “La novedad literaria en el mundo. Un manifiesto del super-realismo”, en *Revista de Revistas*, 17 de mayo de 1925, p. 19.

sus rivales, los Contemporáneos —el grupo de intelectuales conocidos por la revista especializada en literatura y arte que editaron bajo ese título entre 1928 y 1931, en la que difundieron el trabajo de artistas asociados al surrealismo como De Chirico, Dalí, Miró y Man Ray— terminaron por mostrar un mayor interés en la apropiación del surrealismo y de diversos movimientos literarios y plásticos que se desarrollaban en Europa y Estados Unidos. De hecho, los Contemporáneos fueron atacados por sus contactos con la cultura internacional y por la orientación homosexual de algunos de sus partícipes.

En marzo de 1934, Jesús Guerrero Galván publicó la caricatura *Uno de los Otros, Uno de los Nuestros*, en donde confrontó la imagen de Diego Rivera con overol, sentado en un andamio, leyendo el Manifiesto Comunista de Carlos Marx y pintado a un obrero inmerso en la construcción de un nuevo México, en contraposición a los Contemporáneos, representados por Agustín Lazo vestido como *dandy* cual Oscar Wilde, con pelo engominado, una flor en su solapa, pintando figuras influidas por las imágenes de Giorgio de Chirico —como la columna, el maniquí y un caballo— acompañado de una frase de Picasso y un libro de André Gide referente a la homosexualidad.

Precisamente en el tercer número de la revista *Contemporáneos* se reprodujeron, por primera vez en México, siete cuadros del pintor italiano —fechados alrededor de 1925, es decir, posteriores a su etapa estrictamente metafísica— acompañados de una selección de un texto de Jean Cocteau bajo el título “Fragmentos sobre de Chirico. De Le Mystère Laïc”, probablemente traducido por Xavier Villaurrutia, quien en el número anterior de la revista relacionó la obra que Agustín Lazo enviaba desde Europa, con la de Giorgio de Chirico, a quien designó como el más avezado del movimiento parisino capaz de llevar un sueño a una tela. Precisamente, entre los artistas plásticos ligados a *Contemporáneos* y que podemos relacionar con la pintura metafísica y el surrealismo se encuentran Agustín Lazo, Julio Castellanos, María Izquierdo, Rufino Tamayo, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Carlos Orozco Romero.

En una estancia en París hacia 1925, Agustín Lazo entró en contacto con los poetas Max Jacob y Robert Desnos, por lo que probablemente puso al día a su amigo Villaurrutia sobre los mecanismos literarios del surrealismo, ya que éste comenzó desde México a practicar con la escritura automática y el análisis de sus insomnios.

Aunque Lazo fue introducido por Max Jacob al círculo parisino del surrealismo, en realidad conoció al poeta a mediados de 1925 en Florencia; por tanto, para el pintor mexicano fue en realidad en Italia en donde “ocurre su primer encuentro con la obra de Giorgio de Chirico, futuro afluente de la suya y a la que se le vinculará por siempre”.⁸

8 Rafael Vargas, “El surrealismo y los Contemporáneos”, *Los contemporáneos y su tiempo*, México, Secretaría de

En Italia, en la primavera de 1925, Lazo visitó las poblaciones de Florencia, Padua, Siena y por último “la ciudad eterna” en que asistió a la Tercera Bienal de Roma en la cual presencié una retrospectiva de Boccioni, una personal de Carrà y otra colectiva con obra de Giorgio de Chirico. Sobre esta experiencia Lazo se refirió en carta a Carlos Chávez como “las gentes de aquí me creen loco cuando digo que esos horrores me gustan”.⁹ En una segunda estancia europea, a partir de mayo de 1927, Agustín Lazo se hizo amigo de otros creadores cercanos al movimiento surrealista como Luis Cardoza y Aragón, Robert Desnos y César Moro, con quien se reencontró una década después en México en el contexto de la Exposición Surrealista y juntos tradujeron algunos textos de Giorgio de Chirico para la revista *El hijo prodigo* en 1945.

En una fotografía de esta estadía de Lazo en 1927, en su estudio en París, es posible observar los trabajos que realizaba por entonces y que nos remiten a una iconografía relacionada con la pintura de Giorgio de Chirico. Detrás de Lazo aparece la obra *Tumba* que por su aire clásico —columna y togas—, así como por la volumetría y el estilo de figuración casi caricaturesco, nos remite a los trabajos que De Chirico comenzó a realizar a partir de 1925 en París, particularmente su serie de gladiadores, los cuales presentan una sensación de homoerotismo que bien pudo motivar a su reproducción en *Contemporáneos*.

En 1928, Lazo fue entrevistado en París por un corresponsal del *El Universal Ilustrado*, Febronio Ortega, a quien le ofreció sus declaraciones sobre el ambiente artístico europeo centradas en los postulados del surrealismo, como el movimiento capaz de reintegrar a la pintura “su sentido, llenándola de emoción, de vida, de misterio”;¹⁰ de ahí su clara admiración por Giorgio de Chirico por encima de los demás artistas plásticos del grupo, por ser capaz de revelar algo intangible, enigmático, más allá de ejercicios puramente pictóricos.

Durante este periodo, Lazo elaboró una serie de acuarelas que presentan episodios indeterminados o absurdos, que por su falta de sentido se ligan al surrealismo, pero especialmente a la pintura metafísica. Como señala James Oles, son obras que remiten a una angustiante intensidad psicológica por los temas que tratan como el miedo, el escape o la muerte.¹¹

En una de esas acuarelas, *Las doce menos cuatro*, en primer plano aparece de espaldas un joven trajeado con un pequeño envoltorio rumbo a un largo pasillo que se abre en perspectiva ascendente y fugada, como en la pintura

Cultura, Mito de la Caverna, 2016, p. 386.

9 Agustín Lazo a Carlos Chávez, carta sin fecha de 1925, *Epistolario*, México, FCE, 1989, p. 62.

10 Febronio Ortega, “Lazo y sus opiniones sobre la pintura moderna”, *El Universal Ilustrado*, 6 de diciembre de 1928.

11 James Oles, “Agustín Lazo: Las cenizas quedan”, Agustín Lazo, México, UNAM, 2009, p. 57.

metafísica y en el surrealismo. Al fondo, apoyadas en un barandal, se encuentran dos extrañas mujeres de vestidos largos y con un velo en la cabeza, cuyas facciones no es posible distinguir, presentándose así tan misteriosas como la serie de recámaras oscuras detrás de ellas. Como señala Oles, el lugar puede referir a los cuartos de vecindad, como el que ocuparon Lazo y Villaurrutia en la calle de Donceles, que eran alquilados por estudiantes y que escritores como Salvador Novo y Elías Nandino describieron como espacios para mantener encuentros velados entre jóvenes homosexuales.¹²

Otra de las acuarelas de Lazo remite a cuartos con enigmáticas salidas y poblados por personajes anónimos en actitudes extrañas, como en *Exhumación*, en donde cuatro hombres cargan un cuerpo envuelto por una sábana e insólitamente amarrado con una cuerda, mientras cercana a la puerta, una misteriosa mujer con una cesta mira hacia afuera como si quisiera prevenir la llegada de alguien inesperado. El extrañamiento del ambiente se acentúa por la ausencia de objetos que remitan a un espacio concreto; se percibe como una sala abandonada, como un lugar misterioso que sin duda recuerda a De Chirico.

En marzo de 1938, Lazo publicó, antes de la llegada de André Breton a México, una “Reseña sobre las actividades sobrerrealistas”, en *Cuadernos de arte #2*, que por entonces fue el principal ensayo realizado por un pintor mexicano sobre el movimiento de origen francés y en el que Lazo consideró a De Chirico como el más importante pintor surrealista y el parteaguas de un nuevo estilo que emularon los pintores subsecuentes del movimiento como Max Ernst y René Magritte, caracterizado por una factura realista, de clara tradición italiana, pero en el que el sentido común y la lógica de las imágenes se escapan.¹³

Además, De Chirico fue el artista del que Lazo reprodujo más obras en este artículo, tres (*El vaticinador*, *La conquista del filósofo* y *Misterio y melancolía de una calle*), a lo que se suma que para explicar la obra del maestro italiano tradujo fragmentos de textos del propio De Chirico, de sus manuscritos juveniles de 1913, que estaban en posesión de los surrealistas.

Otro artista posible de relacionar con la metafísica italiana es Rufino Tamayo, quien viajó por primera vez a Nueva York en 1926 en compañía del compositor Carlos Chávez, quien, gracias a sus archivos, es uno de los referentes sobre los contactos que tuvieron con las vanguardias en el extranjero pintores mexicanos como Tamayo o Lazo. En la *Gran Manzana*, Chávez y Tamayo tuvieron como vecinos a Marcel Duchamp, Reginald Marsh y Stuart Davis, además de entrar en contacto con el resto del medio artístico

¹² *Ibid.*, p. 21.

¹³ Agustín Lazo, “Reseña sobre las actividades sobrerrealistas”, *Cuadernos de arte #2*, México, UNAM, 1938, pp. 3-8.

neoyorquino gracias al caricaturista Miguel Covarrubias, aunado a que pudieron conocer mediante las galerías y los museos, imágenes que hasta entonces el oaxaqueño sólo había visto por medio de malas reproducciones.¹⁴ Gracias a esta experiencia Tamayo “pudo ver originales de De Chirico desde 1926 en Nueva York, ya que éste comenzó a darse a conocer allí desde 1914, inicialmente a través de la Galería 291 de Alfred Stieglitz”,¹⁵ por la mediación de Marius de Zayas.

Al estudiar las primeras décadas de la producción de Tamayo, Raquel Tibol llegó a la conclusión de que, tras el viaje a Nueva York, fue la obra enigmática de De Chirico la que ejerció mayor atracción en el mexicano, orientándolo a la construcción de una serie de ejercicios a la manera de la pintura metafísica en que la vecindad entre extraños objetos genera ambientes de patetismo y poesía.¹⁶ Ejemplo de ello son *Los caracoles* (1929) que reúne en un ambiente cerrado, en un interior posiblemente de clase media, diversos objetos de disímiles tamaños y escasa correspondencia —mazorcas, cigarros, una cuerda y un foco que no se ve de dónde cuelgan— en una poesía enigmática, como bien sucede con las obras de la *metafísica italiana*.

Además, como se mencionó al inicio, es la época en que Tamayo se relacionó sentimentalmente con María Izquierdo, por lo que entre ellos habría de forjarse una relación afectiva y al mismo tiempo de camaradería artística, al grado que surgieron profundas semejanzas creativas y compositivas en sus lienzos de los años treinta. De esta situación podemos dar cuenta en cuadros de Izquierdo vinculados a la metafísica italiana cual es el caso de *Naturaleza muerta*, que parece ser un relato críptico de la vida urbana, de la precaria modernización del país y de las noches bohemias en espacios urbanos de la clase media, donde departía con sus compañeros artistas.

De igual manera, es importante mencionar a Roberto Montenegro quien para 1926 elabora sus primeras obras calificadas de surrealistas: *Adioses* (1930) y *El hijo pródigo* (1930). En este último lienzo plasmó un raro simbolismo para aludir al tema bíblico del regreso al hogar; el escenario desolado y la habitación en ruinas coronada con un reloj y un libro remiten a la estética de De Chirico, mientras que el enorme torso desnudo sin un contexto lógico y que forma una especie de tótem a través de fragmentos sin duda evoca a los primeros trabajos de Dalí bajo el influjo metafísico, cual es el caso de *Aparato y mano* (1927).

14 Adriana Domínguez, “Fragmento de un camino”, *Rufino Tamayo. Construyendo Tamayo, 1922-1937*, México, INBA, Conaculta, Museo Tamayo, 2013, p. 85.

15 Teresa del Conde, “Rufino Tamayo: las palabras de los otros”, *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*, México, UNAM, Siglo XXI, 2014, p. 142.

16 Raquel Tibol, “Tamayo y su vuelo del reflejo al sueño”, *Rufino Tamayo: del reflejo al sueño 1920-1950*, México, Fundación Cultural Televisa, 1995, pp. 18-19.

Un par de años después, en 1944, Roberto Montenegro pintó *Homenaje a Chirico* que, aunque en apariencia tardía, demuestra la conciencia del pintor mexicano sobre la relevancia del maestro italiano en la pintura figurativa del siglo xx. En primer plano aparece un caballo que mira hacia el espectador, con cierto aire antropomorfo —como en los equinos de De Chirico a partir de 1925— frente al cual yace un autómata, tal vez el jinete caído, que alude al maniquí metafísico, aunque sin parecerse en realidad a los pintados por el italo-griego. Estos personajes están situados en un extraño peñasco en donde aparece un grupo de mujeres enrebozadas, en actitud melancólica y que como en los cuadros de Giorgio de Chirico, no queda claro qué acciones o narración están plasmando.

También los literatos de *Contemporáneos* cayeron al influjo de chiriqueano. Xavier Villaurrutia en su serie poética *Nocturnos* (1933), en que dedicó uno a Lazo y otro Manuel Rodríguez Lozano, desarrolló una lírica misteriosa y extraña, invadida por silencio, muerte y melancolía. *Nocturnos* es un trabajo ligado a “la estética de la vanguardia y roza las fronteras del surrealismo”,¹⁷ particularmente afín a los extraños ambientes y objetos pintados por De Chirico, ya que como señalara Vicente Quirarte, en los *Nocturnos*, “las figuras sin sangre que recorren sus textos recuerdan las mujeres insomnes de Paul Delvaux o de Giorgio de Chirico y hallan su equivalente plástico mexicano en las pinturas de Lazo y Rodríguez Lozano”.¹⁸

Para 1928, con la publicación de *Dama de corazones*, Villaurrutia la acompañó con una serie de dibujos propios que, para Teresa del Conde, muestra serios contactos con la iconografía de la pintura metafísica.¹⁹ De 1935 datan otra serie de dibujos que Villaurrutia llegó a presentar en la Exposición Internacional de Surrealismo en México de 1940, en donde nuevamente se muestran claras referencias a De Chirico, partiendo del ambiente misterioso y de la falta de sentido global de la imagen.

Como podemos intuir, los pintores como los escritores de *Contemporáneos* se vieron más vinculados a De Chirico que a los surrealistas, pues a diferencia del movimiento francés, los Contemporáneos no pretendían hacer la revolución social, “las luchas a ellos les parecieron terrenales”;²⁰ su rebeldía tuvo que ver con una subversión poética. ¿Podríamos entonces calificarlos como los llamó Cardoza, de un surrealismo aburguesado?, en que los artistas de *Contemporáneos* expropiaron el surrealismo, lo naturalizaron “en virtud del genio creador, disolvente o asimilador del mexicano”.²¹

17 Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1978, p. 56.

18 Vicente Quirarte, *Ojos para mirar lo no mirado*, Valencia, Unidad Politécnica de Valencia, 2011, p. 48.

19 Teresa del Conde, “Postscriptum Xavier Villaurrutia como dibujante. Una aproximación”, *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, p. 136.

20 Luis Cardoza y Aragón, *El Río. Novelas de caballería*, México, FCE, 1996, p. 406.

21 *Ibid.*, p. 423.

Es probable que, por ello, los artistas de *Contemporáneos* hayan sido relegados a un espacio menor en la exposición surrealista de 1940, a diferencia de Frida Kahlo, quien a la postre negó contactos con el surrealismo, aunque su figuración de carácter misterioso parece también tener vínculos con la metafísica de Giorgio de Chirico, como lo sugiere *Aparador en una calle de Detroit*, de 1932, por la inquietante presencia de un equino blanco de utilidad y la apenas perceptible y enigmática de la geografía mexicana en un mapa estadounidense. ▲▲

