



Universidad Autónoma de Chiapas
Instituto de Estudios Indígenas



Representaciones del cuerpo en obra pictórica de María Izquierdo

T E S I S

Que para obtener el grado de
Maestra en Estudios sobre Diversidad Cultural y Espacios Sociales

PRESENTA

Elizabeth Aracely Pérez Bezares G131058

Directora de Tesis:

Dra. Anna María Garza Caligaris

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Noviembre, 2021.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS
Instituto de Estudios Indígenas
Dirección



Número de oficio: DIEI-149/2021
Asunto: Voto aprobatorio para impresión de tesis
28 de octubre de 2021

ELIZABETH ARACELY PÉREZ BEZARES

Matrícula número G131058

Maestría en Estudios sobre Diversidad Cultural y
Espacios Sociales de la UNACH
Presente.

Con base en el Reglamento de Evaluación Profesional para los Egresados de la Universidad Autónoma de Chiapas, y habiéndose cumplido con las disposiciones en cuanto a la aprobación por parte de los integrantes del jurado en el contenido de su Tesis Individual titulada:

Representaciones del cuerpo en obra pictórica de María Izquierdo

CERTIFICO el **VOTO APROBATORIO** emitido por este y autorizo la impresión de dicho trabajo para que sea sustentado en su Examen Profesional para obtener el grado de Maestra en Estudios sobre Diversidad Cultural y Espacios Sociales.

Sin otro particular aprovecho la oportunidad para saludarlo.



Atentamente
"Por la conciencia de la necesidad de servir"

Dr. Lauriano Eliseo Rodríguez Ortiz
Encargado de la Dirección
Presidente del CIP

Ccp. Mtro. Antonio Pérez Gómez. Encargado de la Secretaría Académica IEI-UNACH
Ccp. Dra. Sonia Toledo Tello. Coord. del Comité de Investigación y Posgrado del IEI-UNACH
Ccp. Dr. Gonzalo Coporo Quintana. Coordinador de la MEDCES-IEI-UNACH
Ccp. Dra. Anna María Garza Caligaris. Directora de la Tesis.
Ccp. Expediente

Boulevard Lic. Javier López Moreno s/n. Barrio de Fátima, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.
México, C.P. 29264, Tels., (967) 67 83534 y 67 84517 e mail: iei@unach.mx



Código: FO-113-09-05
Revisión: 0

CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA LA PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DE LA TESIS DE TÍTULO Y/O GRADO.

El (la) suscrito (a) Elizabeth Aracely Pérez Bozars
Autor (a) de la tesis bajo el título de "Representaciones del
cucupa en obra pictórica de María
Izquierdo"
presentada y aprobada en el año 2021 como requisito para obtener el título o grado
de Maestría, autorizo a la
Dirección del Sistema de Bibliotecas Universidad Autónoma de Chiapas (SIBI-UNACH), a que
realice la difusión de la creación intelectual mencionada, con fines académicos para que
contribuya a la divulgación del conocimiento científico, tecnológico y de innovación que se
produce en la Universidad, mediante la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Consulta del trabajo de título o de grado a través de la Biblioteca Digital de Tesis (BIDITE) del Sistema de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Chiapas (SIBI-UNACH) que incluye tesis de pregrado de todos los programas educativos de la Universidad, así como de los posgrados no registrados ni reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad del CONACYT.
- En el caso de tratarse de tesis de maestría y/o doctorado de programas educativos que sí se encuentren registrados y reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), podrán consultarse en el Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma de Chiapas (RIUNACH).

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; a los 4 días del mes de Noviembre del año 2021.


Elizabeth Aracely Pérez Bozars
Nombre y firma del Tesista o Tesistas

Agradecimientos

A mi abuelo Francisco Bezares Román, con gratitud inmensa en el corazón porque durante tantos años fue mi norte, y por seguir siendo, aún hoy, mi fortaleza.

A mi abuela, por su amor y paciencia infinitos. A mi madre, y mi padre, por su apoyo incondicional.

A mis amigas y amigos, por ser la familia que elegí, por llenar siempre mi vida de magia, colores, y sonrisas, especialmente a Eric, Caro, Marla, Rosalba, Aaron, Jessi... A los miembros de mi querida Ausencia del Durazno (Berona, Martí, Karen, Maga, Mario, Javi, Mariana, Adriana)...

A mis profesoras y maestros del Instituto de Estudios Indígenas, por el enorme aprendizaje y por su dedicación. Gracias también a mis compañer@s de generación, por haber construido juntos una comunidad de conocimiento en tan poco tiempo, y por los buenos momentos compartidos.

Me siento especialmente agradecida con mi directora de tesis, Anna Garza Caligaris, por haber aceptado guiar esta investigación, y por ayudarme a conducirla a buen puerto, a pesar de las difíciles condiciones y los retos adicionales que se nos presentaron desde el 2020. Gracias también a mis asesores Elsa Muñiz y Juan Blasco, por su amabilidad, su dedicación, y su invaluable apoyo, así como a mis lectores, Sonia Toledo Tello, y Gonzalo Coporo Quintana, por su tiempo, y sus observaciones.

Gracias a todas las mujeres que han ido tejiendo desde, para, y por el feminismo, porque haber llegado hasta ahí cambió mi vida. Sin el feminismo esta investigación no hubiera sido posible, y yo probablemente, ni siquiera me encontraría viva.

A la manada que me eligió (Malawi, Friedrich, Fritz, Luna, y Gelsomina) porque sin su amor y sin su alegría, esta tesis tampoco hubiera sido posible.

Gracias al universo, por ayudarme a encontrar siempre mi punto de felicidad y de equilibrio, a pesar de lo sinuoso que resultan los caminos, a pesar de los obstáculos que siempre se presentan, y de los que por supuesto, esta investigación no estuvo exenta.

Especialmente gracias al CONACYT, porque sin el apoyo recibido, formarnos en un posgrado de calidad, a tiempo completo, sería para muchos jóvenes, y para mí, por lo menos impensable.

Dedicatoria

A ellas, todas,
por haberme llenado de inspiración y fuerza.

A las que me han precedido, a las que son ahora, a las que están naciendo, y vendrán después. A todas las que tomaron la palabra, a las que rescataron nuestra imagen, y lograron recuperar nuestros reflejos. Recordando que históricamente, a nosotras el derecho a la escritura nunca nos fue “cedido”. Nosotras robamos la palabra, la tomamos entonces, y seguiremos haciéndolo. A María Izquierdo, y a las que como ella, pelearon para que nosotras pudiéramos sentirnos hoy un poco más libres, un poquito más mujeres pájaro. Al arcano de la justicia, porque este es nuestro tiempo.

[...] La cosa, es que un día rompimos al miedo,
hubo esquivas de miedo, desparramadas,
astillas metiéndose en nuestros ojos.
Pensamos que dolería para siempre,
creímos que no volveríamos a cantar.
Luego sentimos un ardor que se calmaba...
a partir de entonces vimos colores iridiscentes,
contemplamos al mundo
detrás de una cortina de plumas.
Nos convertimos en una parvada,
fuimos bandada informe de mujeres pájaro.
La cosa es que un día salimos a jugar,
tuvimos nuevamente los pies fríos,
pisamos charcos...
sin miedo, sin rastros de noche pegados detrás de nuestros parpados,
solo nos queda bioluminiscencia...]¹

¹ Fragmento de poema de mi autoría, titulado “*Pandemic Trip*, saldremos a jugar”.

Índice

Agradecimientos	4
Dedicatoria.....	5
Índice	6
Introducción	8
¿Cómo construí el problema de investigación?	9
¿Desde dónde veo el problema de investigación?	11
Marco teórico	16
Metodología de investigación.....	25
Justificación... ..	28
El Archivo.....	30
Mi acercamiento al Archivo desde una experiencia corporal.....	36
Estructura de la tesis.....	40

Capítulo I

El cuerpo situado	42
1.1 Los cuerpos de la modernidad	44
1.1.1 ¿Los cuerpos dóciles?	45
1.2 El mestizaje y el proyecto eugenésico porfirista	52
1.2.1 Los cuerpos mestizos.....	54
1.3 La cultura de género en el muralismo y en el arte.....	60
1.3.1 La modernidad de las vanguardias y de la ciudad	71
1.3.2 Los cuerpos de las mujeres modernas, <i>We can do it!</i>	82

Capítulo II

El cuerpo nombrado. Cuerpo, biografía, y representación.....	92
2.1 Un cuerpo situado, María Izquierdo	93
2.2 Un cuerpo narrado y mostrado	111

Capítulo III

El cuerpo imaginado.....	129
3.1 Mirar y ser mirada, el cuerpo de <i>la mujer auténtica</i>	133
3.2 Los nuevos cuerpos: mestizaje, mexicanidad e indigenismo	139
3.3 Los cuerpos de la modernidad	154
3.4 ¿Los cuerpos dóciles? religión, maternidad y abnegación	159
3.5 Cuerpos, sexualidad, amor y violencia	169
Consideraciones finales	175
Referencias bibliográficas	182
Anexos.....	197

Introducción

A través de esta investigación realizo un análisis de las representaciones del cuerpo en obra de la pintora jalisciense María Izquierdo, es por ello que su vida y su obra han sido el hilo conductor. Las fuentes principales de las que me valí para dar cuenta de este análisis fueron principalmente documentos del Archivo María Izquierdo (AMI), ubicado en el Museo de Arte Moderno (MAM), así como investigaciones especializadas acerca de la pintora.

El periodo en el que se desarrolla la investigación coincide con la posrevolución y con lo que se ha catalogado por algunos historiadores como una etapa de consolidación del nuevo Estado Mexicano, y ese es precisamente el marco en el que busqué situar al cuerpo desde su contexto, es decir, desde el marco de la “cultura de género” (Muñiz, 2002), especialmente situar las representaciones del cuerpo de María Izquierdo en la cultura de género de los artistas e intelectuales de su época.

Como consideración importante para el tratamiento de las representaciones me interesaba tomar en cuenta su producción y sus transformaciones como fenómenos históricamente situados, pues precisamente en este periodo se gestaron nuevos modelos identitarios de lo nacional y de lo mexicano ¿hasta dónde se insertan las representaciones del cuerpo propuestas por Izquierdo en las propuestas del arte del periodo acerca de la producción del cuerpo indígena, el cuerpo mestizo, los cuerpos de las mujeres, los cuerpos modernos...? También cabe preguntarse ¿hasta dónde los modelos de lo nacional y de lo mexicano de ese periodo se expresan en las representaciones del cuerpo propuestas por Izquierdo? Precisamente sobre eso versan los siguientes capítulos.

¿Cómo construí el objeto de investigación?

En el año 2015 me encontraba cursando la Licenciatura en Historia, en la Universidad Autónoma de Chiapas cuando el politólogo e historiador Juan Blasco (y mi actual asesor) llegó a impartirnos un curso llamado “Pensar la imagen”. A vuelo de pájaro hicimos un recorrido por algunas obras pictóricas, fotográficas y cinematografía clásica. Las reflexiones, en general, fueron acerca de por qué es importante el re-pensar la imagen y analizarla como parte de una cultura de lo visual, reconociéndonos como seres insertos en una sociedad cada vez más hipervisual.

Uno de los textos que revisamos, y de los que más me impactaron, fue el de John Berger, especialmente el capítulo acerca de *La mujer como objeto sexual en imágenes* y el capítulo sobre *La mujer y el desnudo*. La lectura me obligó a repensar la percepción histórica que tenía sobre la pintura europea, sobre la creación y permanencia de creaciones femeninas en museos y galerías aun hoy, así como a repensarme desde mi papel de espectadora y creadora, refutando el lugar que me correspondería desde nuestro papel de “objeto visual”. Esas *imágenes* se cruzaron con la experiencia que había tenido desde el inicio de mi acercamiento a la literatura, al darme cuenta que lugar ocupaba mi “voz” en los talleres, lecturas, presentaciones, y eventos literarios.

Tenía quince años cuando acudí por primera vez al taller de narrativa que entonces impartía Oscar Palacios en la Casa de la Cultura, fue inevitable notar que los asistentes eran hombres de una edad que mayoritariamente oscilaba de los treinta a los cuarenta años, su bagaje cultural y su experiencia previa dentro del campo literario era sumamente variada, sin embargo, pude darme cuenta del papel que jugábamos mi amiga y yo. La mayoría solían ser “condescendientes” ante nuestra palabra, era como si el puesto que ocupábamos no estuviera totalmente permitido pero se nos “otorgara el derecho” de permanecer ahí. No quiero decir que las actitudes de todos los participantes fueran homogéneas, sin embargo, esa sensación la tuve repetidas veces. El taller creció, durante un tiempo nos conformamos como Asociación Civil para continuar con la organización del Encuentro *Al sur de la palabra*, que tuvo diez ediciones. Durante los años que formé parte del colectivo nunca dejó de parecerme llamativo que en la organización, nuestra presencia femenina se volvía *realmente* necesaria justo en el momento de organizar el *coffee break*.

Algo que para mí también resultó sumamente interesante es que las cifras mayoritariamente masculinas sólo se reproducían en el ámbito de la narrativa. Las mesas de poesía siempre contaban con una amplia presencia de mujeres escritoras, quizá porque el imaginario del yo poético ligado a la “inherente sensibilidad femenina” aun permea en muchos espacios.

Mi bisabuela Ana Román Lara fue pintora y escritora, la acompañé al Primer Encuentro de Escritores Sancristobalenses cuando tenía 12 o 13 años, desde entonces supe de mi interés por escribir literatura, y desde esa lectura también, de alguna manera inferí, que había algunas cosas que se nos permitía decir y que socialmente, había muchas otras que no eran igual de bien vistas.

Pasaron muchos años sin que me percatara de cuantas veces yo misma usaba la voz del narrador masculino como forma de auto identificación literaria, pasaron muchos años sin que me diera cuenta de que era una constante en la literatura escrita por mujeres, y especialmente en las mesas que ocupábamos nosotras en la narrativa chiapaneca. A partir de ahí y de la pertinencia del narrar-narrarse como un derecho de visibilización de nuestras voces, comprendí en su totalidad la importancia de la propuesta del mirar-mirarse ante el “ser mirada”, y por eso, es a partir de ahí que ubico el problema de investigación, frente a la pintora María Izquierdo, exitosa en su tiempo, pero luego olvidada, incluso por expertos en arte mexicano de principios del siglo XX, y aun hoy, poco conocida por el público general.

¿Desde dónde veo el problema de investigación?

En primer término observo a María Izquierdo y su obra, desde la historia y desde mi formación como historiadora, de la cual parto, aunque, desde un distanciamiento crítico. En la Licenciatura en Historia durante un año, llevamos Historia del Arte, nuestra fuente principal en esa asignatura fue la obra clásica *Estudios sobre la iconología* (1939) de Erwin Panofsky, la cual propone realizar el análisis de imágenes desde tres momentos. El momento de análisis primario o pre-iconográfico tiene que ver con la percepción de las formas, las líneas y el color, el papel que juegan las representaciones es de *objetos y hechos* fácticos. Un segundo momento sería el secundario, convencional o de análisis propiamente iconográfico, en él es pertinente analizar los contenidos temáticos y los conceptos específicos, pues toma en cuenta a la representación como *composición* artística. El tercer momento es el de análisis profundo o iconológico, contempla los símbolos culturales, valores simbólicos y “significados intrínsecos” de los códigos culturales.

Burke en *Visto y no visto* (2005) realiza una apología de la imagen como documento histórico. Sin embargo, advierte que es necesario aprender a mirar, pues las representaciones nunca son inocentes. No hay mirada inocente. El autor afirma que es necesario tener claro que una imagen no es un reflejo objetivo de la realidad, pues necesariamente parte siempre de un “punto de vista”, en sentido literal, y también en uno metafórico, en cuanto al posicionamiento detrás de cualquier producción visual.

El autor considera que “las imágenes no son reflejos objetivos de un tiempo y espacio, sino específicamente del contexto social que las produjo”. Burke critica la forma en que la mayoría de los historiadores han retomado los documentos visuales, tratándolos como testimonios de la Historia, y no como creaciones que en sí mismas son históricas. El cuestionamiento central es hacia el carácter “inocente” que se la ha otorgado muchas veces a los “testimonios oculares” sin reconocer su contexto específico de producción, y sin integrar las imágenes en él.

El autor se posiciona desde la historia social y cultural, y por ello considera a toda producción visual como una creación individual pero también colectiva, como producto de su contexto de espacio-tiempo determinado. Aclara también que usa la palabra “imagen”

frente a “arte”, término occidental acuñado en el renacimiento para referirse a las imágenes privilegiando sólo su función estética.

Burke (2005) destaca la importancia de la imagen y su potencialidad para entender el poder de las representaciones visuales. Su crítica a la metodología iconográfica y especialmente al modelo iconológico propuesto por Panofsky se centra especialmente en el poco peso que se le da al contexto sociocultural, así como a que no puede ni debe separarse el análisis “formal” de la interpretación de la dimensión simbólica, y argumenta que se trata de un método excesivamente literario o logocéntrico, pues al “leer” la imagen no es necesario que todo tenga un contenido alegórico o figurativo, como ejemplo, menciona el caso de algunas vanguardias estéticas como el surrealismo, el arte abstracto e incluso algunas representaciones de paisaje, las cuales abiertamente buscan una ruptura con el “sentido”, y específicamente con el sentido figurativo.

Por ello, el autor agrega que los historiadores necesitan de la iconografía pero también necesitan trascenderla, visibilizando la indiferencia que se ha tenido por el contexto de producción, así como la carencia de dimensión social. Para Burke es necesario poner en el centro de la discusión ¿quién representa (pinta, filma o fotografía) y para quién lo hace?

Si el método propuesto por Panofsky pretende partir de la forma, para ir hacia el significado y por último, acercarse a los síntomas culturales, mi interés es hacerlo de forma inversa y partir desde el contexto o desde el contextualismo radical propuesto por Grossberg (2009), el cual menciona que cualquier práctica cultural o cualquier producto cultural debe ser estudiado de forma relacional, y leyendo estos “textos” imbricados en relaciones de poder, de hegemonía y de contrahegemonía.

Grossberg en *El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad* (2009), posicionado desde el construccionismo, añade que el nodo central de los estudios culturales es precisamente, el contextualismo, pues realizar una re-lectura de la Historia nos ayudará a comprender que los hechos no “tenían que darse así”. Forman parte de una realidad que no estaba dada, *construida* de forma discursiva y “significativa”, y no por ello menos real ni material. Pero partir del *contexto* no es partir de una discusión que se ubique en el vacío, pues para Grossberg se trata en primer término de una categoría espacial y relacional:

La mayoría de las discusiones relativas al contexto desconocen dos supuestos: primero, que el contexto es espacial, que define una interioridad delimitada, una isla estable de presencia ordenada en medio de un espacio que de otro modo estaría vacío o sería caótico; segundo, que el contexto es relacional, que siempre está constituido por conjuntos y trayectorias de relaciones y relacionalidades sociales que establecen su exterioridad respecto de sí mismo (Grossberg, 2012: 47).

El autor, al igual que muchos de los miembros del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CECC) propone alejarse del universalismo y de la supuesta objetividad, pues desde nuestro posicionamiento como investigadores, es nuestro propio contexto lo que define el objeto de estudio. Visibilizar nuestro propio contexto cultural de forma relacional reconfigura nuestra vinculación con la teoría y sin negar un compromiso con ella, también implica un compromiso con nuestro contexto actual al haber elegido precisamente ese otro contexto para el análisis. Grossberg menciona:

Los estudios culturales comienzan con el supuesto de relacionalidad, que comparten con otros proyectos y otras formaciones, pero consideran que esta significa o, mejor, equivale a la afirmación en apariencia más radical de contextualidad: que la identidad, la significancia y los efectos de cualquier práctica o acontecimiento (incluyendo las prácticas y los acontecimientos culturales) se definen solo por el complejo conjunto de relaciones que los rodean, interpenetran y configuran y que los convierten en lo que son. Ningún elemento puede ser aislado de sus relaciones, aunque esas relaciones puedan modificarse y de hecho se modifican constantemente. Cualquier acontecimiento solo puede ser entendido de manera relacional, como una condensación de múltiples determinaciones y efectos. Se expresa, así, el compromiso con la apertura y la contingencia de la realidad social, donde el cambio es lo dado o la norma. Este contextualismo radical constituye el corazón de los estudios culturales (2012: 36).

Su propuesta teórica ejemplifica la forma en que si conceptos como “raza” se analizan de forma esencialista, aislada, o como sub-categorías, sin relacionarlas con su contexto específico pierden sentido. Es posible observarlas solo como *verdades coyunturales* o contextuales, el autor también hace hincapié en que los sistemas de relacionalidad que se

ubican en cada contexto tienen escalas complejas, son una *multiplicidad de contextos superpuestos*, y no deben considerarse como si se tratase de un solo plano (Grossberg, 2012:45). El autor determina que en un contexto debe analizarse cómo operan y cómo se construyen relaciones de poder, así como qué intereses las colocan, las articulan, re-articulan y modifican.

Este último punto, respecto a cómo operan y cómo se construyen las relaciones de poder en un contexto específico y como eso se manifiesta en la creación de las imágenes me hace retroceder a la propuesta de Burke (2005) de re-encontrarse con los aportes que se han hecho desde la sociología del arte. Burke retoma a autores como Baxandall (2000), Gombrich(2003) y Bourdieu (1997) los cuales invitan a pensar las historias sociales de las imágenes y tomar en cuenta en qué condiciones se crearon, así como en qué condiciones se dio su recepción y distribución. Es por ello que aunque el foco central de esta investigación no se ubica en la sociología del arte, ni pretende ser un análisis del mercado del arte mexicano, más bien me adscribo a la propuesta de Grossberg (2012) de realizar un análisis profundo del contexto de producción de Izquierdo.

Por último, acerca de mi posicionamiento como historiadora y como feminista, reconozco la importancia que para el caso de Latinoamérica tuvo Nellie Richard (2009), quien trazó un puente entre la crítica literaria, el feminismo, y los estudios culturales:

[...] la crítica feminista, al asumirse como crítica cultural, amplía su capacidad de desensamblar los entramados discursivos que anudan signos, representaciones e intereses en torno a la diferencia sexual. De manera recíproca, la crítica cultural encuentra en la crítica feminista el modelo de una "diferencia situada" cuyos tránsitos por los mundos cruzados del activismo teórico-académico, de la militancia social y de la creación estética, la llevan a alternar registros de la voz y posiciones subjetivas siempre variadas y variables (Richard, 2009:84).

En *Ninguna Guerra en mi nombre: feminismo y estudios culturales en Latinoamérica* (Garzón et al.) al realizar un mapeo de la vinculación que en América Latina han tenido las teorías feministas y los estudios culturales, las autoras mencionan que el “giro cultural de la lucha feminista” propuesto por Richard en *La crítica feminista como modelo de crítica cultural* fue pionero en posicionar el uso teórico y político, al hacer uso de la posibilidad

que ofrece el análisis del discurso para “desmontar a la mujer como signo” (2009:76), pues entender a “la mujer” no como signo, sino como significado, posibilita re-pensar los discursos acerca de nuestra identidad y desesencializarlos.

Richard (2009) se posiciona desde el feminismo estructuralista y traza un cruce metodológico con los estudios culturales por su inscripción al “contextualismo radical” propuesto por Grossberg (2012). Para la autora la cultura puede leerse también como un territorio en disputa que nos permite comprender las relaciones de género y poder, y a las mujeres como una construcción discursiva (Witting, 1992), que también ha funcionado como una categoría de opresión (Richard, 2009). Su propuesta también se inscribe en la lógica de la desnaturalización de nuestros cuerpos; la cual pretende comprender las relaciones de género como un sistema de representaciones (Richard, 2009) y la cultura como un discurso que nos atraviesa de forma interseccional, de manera situada y nunca neutra.

Burke (2005) menciona que aunque en el pasado los historiadores no tenían presente categorías como el género al hacer uso de una imagen como fuente históricamente situada, gracias a la crítica feminista hoy al ver una imagen resulta prácticamente imposible ignorar categorías como el género, la clase, la preferencia sexual etc.

Uno de los grandes cambios en cuanto a la estructura de esta investigación fue precisamente tomar la decisión de no incluir un primer capítulo de corte teórico metodológico, sino entrar directo a la contextualización histórica, es por ello que en esta introducción incluyo varios apartados en los que sintetice esta información. Por esta razón incluyo a continuación el marco teórico-conceptual, así como, la metodología de investigación, la justificación, información sobre la clasificación del Archivo, y finalmente, algunas notas sobre la consulta, desde mi experiencia corporal.

Marco teórico-conceptual

A veces tiendo a olvidar el cuerpo, el mío propio y el de Izquierdo, pienso en cambio en “las representaciones del cuerpo”, uno que visto así, parece un cuerpo modelado, “hecho a sí mismo” y construido para sí, uno reproducido por inercia. Butler (2002) advierte sobre aquello, sobre esa “dificultad vocacional de quienes, formados en la filosofía, siempre a cierta distancia de las cuestiones corpóreas, tratan de demarcar los terrenos corporales de esa manera descarnada: inevitablemente, pasan por alto el cuerpo o, lo que es peor, escriben contra él. A veces olvidan que “el cuerpo se presenta en géneros. Pero tal vez hoy haya una dificultad mayor, después de una generación de obras feministas que intentaron, con diversos grados de éxito, traducir el cuerpo femenino a la escritura (2002:11)”.

Los estudios sobre el cuerpo en las ciencias sociales son un tema de reciente incorporación, por lo menos en México, y se encuentran en auge, desde los años setentas el cuerpo se ha retomado como un tema nodal para la comprensión de la historia y los fenómenos sociales. Esto no se trata de una yuxtaposición plana sino de un recorrido sinuoso que va desde la antropología y la significación simbólica (Geertz, 1973) a la geografía humana como *escala y lugar*, (Massey, 2012, y McDowell, 2000), desde la práctica fenomenológica, como inscripción de los discursos sociales, atravesado por el disciplinamiento, la normalización, la vigilancia, y el control (Butler, 2002).

El construccionismo jugó un papel importante en el entendimiento del cuerpo desde las ciencias sociales y significó un tránsito de la interpretación del cuerpo como un *hecho*, y un objeto natural a la definición de cuerpo como construcción socio-histórica cultural. Es decir, desde la perspectiva de que no hay cuerpos fijos, sino construcciones corporales situadas.

Joan Scott (1996) posiciona el género como una categoría analítica útil para la historia, y menciona que este concepto opera como una “forma primaria de relaciones significantes de poder”. La autora explica que en su génesis el concepto se constituyó como rechazo al determinismo biológico, como antónimo de lo referente al sexo y a la diferencia sexual. El género es entonces un constructo social, y es también el “elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos” (1996:23) en un contexto históricamente situado.

La autora analiza cuales son las acepciones y hacia dónde se han encaminado los trabajos de las historiadoras (principalmente), al incorporar el concepto género a los estudios históricos, conjuntándolos con las teorías feministas, la autora explica que las líneas son diversas; las posturas y los resultados siguen siendo sumamente heterogéneos aún hoy. Destacan las posturas marxistas y las que tenían como foco central la “política sexual”, habiendo partido fundamentalmente de las ideas de Foucault en *La historia de la sexualidad* (1976).

Propone que para que la categoría de género en realidad aporte a la construcción y revisión histórica se tome en cuenta su funcionamiento complejo como parte de construcciones culturales históricamente situadas, sistemas simbólicos y conceptos normativos, así como aspectos identitarios y subjetivos, entendiendo cómo estas relaciones de poder se sitúan en un tiempo y lugar específicos.

Es por ello, que para situar el cuerpo resulta imprescindible colocar y entretrejer el concepto género. Scott (1996) posiciona el concepto como una categoría analítica útil para la historia, y menciona que este concepto opera como una “forma primaria de relaciones significantes de poder”. La autora explica que el término se constituyó en su génesis para mostrar rechazo al determinismo biológico que aún permeaba en la académica y sirvió para diferenciarlo del sexo y a la diferencia sexual. El género es entonces un constructo social, y es también el “elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos” (1996:23) en un contexto históricamente situado.

La autora considera el género como una categoría relacional, ya que hablar de mujeres sólo tiene sentido si hablamos también de hombres, pues uno es el que determina al otro. Scott considera que de no hacerlo perderíamos de vista que se trata de esferas imbricadas y no de campos separados en que la experiencia de uno “poco a nada tiene que ver con la otra” (1996:6). Es decir, critica la idea de lo “masculino” y lo “femenino” como categorías fijas, en vez de contextuales, que han desembocado en una visión esencialista y ahistórica. Scott cuestiona el supuesto binarismo como oposición universal, y apuesta por analizar las particularidades de las relaciones hombres/mujeres en cada contexto. Al respecto menciona:

Podemos escribir la historia de ese proceso únicamente si reconocemos que "hombre" y "mujer" son al mismo tiempo categorías vacías y rebosantes. Vacías porque carecen

de un significado último, trascendente. Rebosantes, porque aun cuando parecen estables, contienen en su seno definiciones alternativas, negadas o eliminadas (Scott, 1996: 35).

La autora cuestiona el binarismo como oposición universal y apuesta por analizar las particularidades de las relaciones hombres/mujeres en cada contexto. Así mismo, advierte que la categoría de género sólo tiene sentido al cruzarla con categorías como clase, etnicidad y raza pero no equiparándolas sino colocándolas en distintos planos de análisis según su pertinencia en el contexto; y ahondando en la complejidad de este campo primario en el que se articula el poder, propone entender estos procesos interrelacionados como nudos complejos, en los que el género opera de distintas formas, desde una función legitimadora, reproduciendo relaciones desiguales o construyendo símbolos y representaciones.

Scott considera que “los historiadores necesitan trabajar de un modo más histórico e investigar las formas en que se construyen las identidades genéricas”(1996:24), al vincular la categoría de género con la construcción de la Historia, resulta ya imposible separarla de la política, pues la política construye al género y a su vez, el género construye la política, es por eso que la supuesta oposición binaria entre hombres y mujeres forma parte del mismo significado del poder (Scott, 1991:23).

La propuesta que Scott lanza como historiadora me ayuda a afinar desde otra arista el concepto de Grossberg (2012) del contextualismo radical y me ayuda a poder situar mi objeto de análisis, por ello, es la definición de género de la que parto para apoyarme en la contextualización de Izquierdo y en el análisis de las representaciones.

La teoría construccionista de la representación es la matriz teórica de la cual parto para el análisis de las obras, tomando en cuenta que son discursos historizados e históricos que me permiten ver la relación entre autora-texto-contexto. Para Hall (2010) el lenguaje mismo es una “representación del mundo”, y al respecto describe tres teorías de la representación. La primera es la reflectiva, mimética o de mimesis aristotélica y sostiene que el lenguaje funciona como un espejo, el lenguaje *representa* a la realidad.

La segunda teoría de la representación es la intencional y propone que el lenguaje refleja la visión del autor, y por lo tanto, brinda un sentido único del mundo, es una perspectiva individualista desde la cual los discursos no tienen ni función ni dimensión

social. Reproduce el mito del escritor como “genio creador”², por tanto “las palabras significan lo que el autor quiere que signifiquen”.

Por último, para Hall la teoría construccionista de la representación sí reconoce el carácter social de los discursos y del lenguaje, postula que “las palabras por sí mismas no *significan*, sino que nosotros las dotamos de significado”³, por eso las representaciones y el lenguaje en sí mismo son construcciones sociales, productos históricos, que como tal deben ser contextualizados. El discurso tiene pues una función social, en la que además ni el emisor ni el receptor juegan papeles pasivos (la recepción social del arte, sería un ejemplo de ello).

Desde esta perspectiva las representaciones se convierten en *prácticas*, donde los signos que portan el “sentido” tienen un carácter simbólico, histórico y cultural (Hall, 2010:458). La importancia de esta teoría constructivista de la representación tiene relación con su enfoque semiótico, lo cual determina que la relación entre el “significado” y el “significante” está ligada a nuestros códigos culturales.

Si en efecto es el cuerpo en donde se encarna el poder a través de la función legitimadora del género, me interesa desplazarme a la categoría de cuerpo, para lo cual retomo a McDowell (2000) quien sitúa el género como un nodo importante, pues es ahí donde se materializan diferencias y relaciones de desigualdad que son también relaciones espaciales. Esto reproduce la idea de lo masculino y lo femenino, como si se tratase de un binomio natural que divide el espacio público y el espacio privado, desde esta lectura en la cultura occidental el sujeto masculino es situado en el centro y las mujeres en los márgenes. Para la autora la globalización juega un papel fundamental en la naturalización y producción de esta concepción de espacio.

McDowell(2000) considera el cuerpo como *lugar*, pues la escala espacial cuerpo contiene en sí misma un “valor táctico” que ayudar a leer cómo las “diferencias corporales” pueden traducirse en inferioridad naturalizada, apunta que es el concepto de corporeidad el que mejor traduce la idea de “fluidez, desarrollo y representación”. Propone que el

² Lo escribo en masculino: autor, escritor, genio creador... ya que era una noción implícita en la concepción de la época (siglo XIX) acerca de quienes poseían el *derecho* de representar y hacer uso del lenguaje por medio de la escritura.

³Referencia al artículo de mi autoría “Clío y Calíope, debate entre dos musas. Un acercamiento teórico-metodológico a la historia y la literatura”, 2018, en Revista electrónica *ConCiencia, Tópicos Interdisciplinarios*. Pp.16-23

concepto *cuerpo* debe ligarse a otros, como sexualidad, identidad, conducta sexual, deseo y placer; pero sobre todo debe entenderse como una construcción social situada, que no sólo tiene relación con conceptos como sexo y género sino también con control y poder, que a su vez también involucran necesariamente a la clase y a la raza.

Esa dicotomía entre el cuerpo y la mente, tiene su origen principalmente durante la ilustración, esta misma separación conllevó a la representación de lo masculino como lo mental e incorpóreo, y a la de lo femenino como cuerpo sexuado. De esa misma óptica deviene la metáfora de la mujer como naturaleza, pues plantea otra dicotomía, la concepción de la naturaleza como antagónico de *cultura*.

Para McDowell las políticas del cuerpo han buscado forjar un modelo de estandarización, es por ello que el cuerpo es el espacio donde se inscribe el máximo poder, lo cual se traduce en la producción de “ciertos cuerpos”, así como en la producción de identidades, por ejemplo, a través de una heterosexualidad normativa. Por todo lo anterior sitúa al cuerpo como escala, espacio y lugar, considerando la importancia que tiene el género al lugar, como el lugar al concepto del género.

Desde la perspectiva de Muñiz y List, (2007) también es posible leer el cuerpo ya no desde la idea de “invariabilidad”, sino desde su performatividad y como parte de un proyecto identitario cambiante, es decir, en su materialidad: “La importancia de la corporalidad como una construcción fluida y diferenciada, lugar de potencial más que de algo dado”. (Muñiz y List, 2007:10).

Muñiz (2002) también considera que es en el cuerpo donde se inscriben, insertan y encarnan, los discursos, los poderes, las representaciones y los prototipos. “El cuerpo se convierte en el punto de partida y retorno en el procesos dialéctico de generizar a los hombres y las mujeres y de construir su representación y autorepresentación” (2002:24)” y considera que cada cultura de género, legitima un tipo de relaciones asimétricas “que afianzan una determinada división sexual del trabajo” por medio de las representaciones de lo femenino y lo masculino (2002:12). La construcción de las diferencias entre los géneros y la particularidad en la que se dan sus relaciones, en una determinada cultura de género, produce y a su vez reproduce relaciones de poder. Por ello, es posible dar cuenta de la función legitimadora de la *cultura de género* por medio del análisis de las representaciones.

Bourdieu (1980) afirma que no existe nada natural, excepto su “naturaleza” cultural, situada social, histórica, y espacialmente. El cuerpo ha sido estudiado como si su apariencia y su lenguaje fueran naturales, naturalizándolo así, bajo el supuesto de la “identidad natural” y el carácter. Invita a pensar en la apariencia del cuerpo como producto social que se da por medio del trabajo del moldeamiento del mismo, así como del consumo y el gusto (1986), pensar en las “inversiones” de las que es objeto el cuerpo para transformarlo y hacerlo presentable, y representable. Para él esto es especialmente claro en el siglo XIX desde el proyecto eugenésico, y su tendencia a asociar tendencias morales y propiedades psicológicas a índices fisionómicos.

Para Bourdieu (1986), el cuerpo es una forma particular de experimentar la posición en el espacio social. Las marcas sociales y los signos distintivos que modelan al cuerpo, hacen de éste, una construcción cultural en la que las propiedades corporales son productos sociales aprendidos. Como ejemplo, muestra cómo se re-legitima la representación de “los cuerpos ideales” por medio de una dominación simbólica, gracias a “los cuerpos ejemplares”, que son aceptados por la imposición de una nueva definición del cuerpo y sus usos y por medio de la incorporación de esquemas progresivamente interiorizados para moldear una fisonomía social, basada en esquemas de clasificación acorde a la distancia entre el “cuerpo real” y el “cuerpo legítimo”, según las necesidades inscritas en la “condición de clase”. Esto genera una demanda de servicios como dietas, gimnasios, cirugías etc. Esto recuerda los ejemplos de Le Bretón (1995) en su definición del “cuerpo pantalla” y del “cuerpo espectáculo” para Lefebvre (1983).

Lefebvre (2016) retoma a Nietzsche como *el gran revelador* pues enuncia el “gran error” en el que cayó la civilización al haber invertido los valores de la “naturaleza”. Para Nietzsche (1888) el *gran error* fue heredado por Parménides y retomado por Platón al considerar como el mundo verdadero al mundo de las ideas, (lo que él llamaría lo Apolíneo), en contrapunto de lo Dionisiaco. Nietzsche sostiene, al igual que en la visión de Heráclito, lo real está en mundo de la naturaleza, del cambio y del devenir. Por medio de la filología griega contrapone estas dos figuras que resultarán fundamentales dentro de su pensamiento: Apolo-Dionisio enunciados también como Razón- Naturaleza.

La razón entonces estaría del lado de la moral y representaría lo estático y lo falso, pues niega todo impulso y reacción instintiva. La moral representa al *Ser*, concepción falsa

que nos impide ver nuestra “verdadera naturaleza”. La iglesia aparece aquí como la principal reproductora de esta “castración”, de esta negación del cuerpo, resumida en la frase del Nuevo Testamento: “*si tu ojo te escandaliza, arráncatelo*”, que representa también la lucha contra el deseo y contra el impulso de vida. La preeminencia de *la razón* (entendida también como moral) es lo que nos impide ver la parte de nuestra existencia que es cuerpo, animalidad e instinto.

Lefebvre, (1983) retoma a Nietzsche para hablarnos de las representaciones del cuerpo, y considera que el cuerpo ha sido absorbido por las representaciones morales y religiosas, que lo han expropiado para cumplir con sus funciones. El trabajo actúa como un catalizador y potencia esta supuesta naturalización biológica y fisiológica, por medio de la especialización y la división sexual del trabajo.

Para Lefebvre (1983) en el ámbito sexual el cuerpo ha sido negado tan profundamente en la cultura occidental que la desnudez se convierte más bien en una ausencia. Es decir, se trata de mostrar los cuerpos objetivados de las mujeres y los cuerpos hipersexualizados de los hombres. Este proceso histórico lo describe como un tránsito entre la historia del cuerpo y el no cuerpo, en medio, como mediación, se encuentra la representación de lo femenino, que ha pasado arquetípicamente por el modelo de bruja, diosa, madre, niña, hasta devenir en “la mujer espectáculo”.

Para Le Bretón (1995) algunas de las características del cuerpo *expuesto* de la modernidad serían un cuerpo sano, joven, fuerte y esbelto. Afirma que en las sociedades occidentales la idea del cuerpo se ha construido desde el dualismo, gracias a la propia escisión del “hombre” y su cuerpo como analogía del cuerpo y la mente. Esto se ha hecho desde el borramiento, desde el silencio, la discreción, el ocultamiento, por medio de normas corporales comunes y de “rituales de evitamiento”. Esto produce una ambivalencia en el imaginario del cuerpo, entre un cuerpo despreciado y un cuerpo mimado, con una consecuente carga de valores negativos y positivos.

Los valores negativos del cuerpo han recaído mayoritariamente en las representaciones femeninas; a partir de la década de los años 1920 se produjo una ruptura gracias a la posibilidad de acceso que algunas mujeres tuvieron de autorepresentarse, estas nuevas figuras fueron sumándose a las que anteriormente se les designaba en el mundo del arte únicamente como musas y objetos fetiche. Este es el caso de María Izquierdo, así como

de muchas mujeres artistas, que aunque poco reconocidas han estado presentes a lo largo de toda nuestra historia.

Elías (1993) se remonta a la edad moderna temprana; al renacimiento y con bases en la sociedad feudal, en el Medievo, para dar cuenta del inicio del proceso civilizatorio, el cual, precisamente tiene relación con la construcción del cuerpo y su modelamiento a través de la conducta y el adoctrinamiento de la actitud corporal, los ademanes, la vestimenta, la moderación del lenguaje, los gestos, e incluso aquello que se antoja natural y fisiológico, como la modelación de los músculos faciales. Es importante destacar que para Elías (1993) en este proceso de modelamiento del cuerpo es imposible separar el proceso físico del intelectual, no existe tal división, pues razón y cuerpo van forjándose a través de este proceso civilizatorio.

El autor menciona que esos cambios de comportamientos que comienzan a darse en el renacimiento han sido mal llamados: “proceso de individualización”, cuando al contrario, se trata de un proceso profundamente social, que tiene relación con la formación y consolidación de las clases medias, con el incipiente posicionamiento de la intelectualidad y su auto-legitimación, así como con el mismo proceso de urbanidad y urbanización.

Merleau Ponty (1945) también añade que el conocimiento siempre es encarnado, no racional, ni conceptual sino vivenciado desde la corporalidad, por lo tanto existe una absoluta reciprocidad entre cuerpo y espíritu, ideas, experiencias.

Butler (2002) afirma que no hay naturaleza independiente de nuestras concepciones culturales y propone que nuestra concepción de la naturaleza en sí, es una ficción que justifica a otras ficciones, pues a fin de cuentas, todo cuerpo es cultural e histórico, la autora invita a entender el cuerpo como una corporeidad situada y añade que el cuerpo: “no existe por fuera de las prácticas, las cuales lo hacen posible de manera determinada (Butler, 2002).”

Desde ese mismo enfoque que sitúa al cuerpo como representación Butler (2002) invita a pensar los cuerpos “más allá de lo que son” es decir, como “espacios transfronterizos” más allá de la materialidad que los identifica como cuerpos sexuados. Dejar de ver los cuerpos como hechos naturales, sino más bien como representaciones culturales nos brinda la posibilidad de subvertir esos espacios naturalizados.

Marchese (2019) por su parte nos invita a ahondar en la historicidad de los cuerpos, pensar en cuerpo como archivo y como memorial, como mapa en el que se inscribe y se cuenta “nuestra historia acumulada y sedimentada”, menciona que retomar el modelo de genealogía es también hacer un “itinerario corporal”. Ese es precisamente el objetivo que he tenido al realizar este recorrido, un itinerario corporal, que me ayude a situar teóricamente el cuerpo. A partir de ahora el objetivo es confiar en la historia y en la articulación, como método que nos ofrece el contextualismo radical para abordar a mi objeto de estudio: las representaciones del cuerpo en obra de María Izquierdo.

Para Grossberg la apuesta del contextualismo intenta articular, reconfigurar su relación con la teoría, la política y la práctica, reconociendo el contexto como un espacio relacional: “constituido por conjuntos y trayectorias de relaciones y relacionalidades sociales” (2012: 47). Esa articulación reconoce “la heterogeneidad, las diferencias, las fracturas, las totalidades” y por ello, siempre está en constante rearticulación. La articulación también comprende el rigor y la competencia académica, con “las pasiones, las simpatías biográficas, y los compromisos políticos” a sabiendas de que “sin tales conexiones con el mundo, con nuestras vidas y con las vidas de los demás, no hay deseo, necesidad ni posibilidad de conocimiento” (Grossberg, 2012: 73), es decir, es el mismo contexto lo que define al objeto y a su propia práctica.

Metodología de investigación

El punto de partida para el análisis es la creación de un *corpus* temático a partir del concepto “cuerpo” que me permita seleccionar algunas obras de María Izquierdo en una serialidad de imágenes, como metodología que permite construir imágenes temáticas, asociándolas de acuerdo con sus similitudes, diferencias, singularidades y regularidades, lo cual permita dimensionarlas desde su profundidad histórica.

Si la metodología nos permite imaginar cómo poner en práctica el marco teórico anterior para que en realidad resulte útil, entonces la propuesta es *hacer también la teoría cuerpo*, es decir, desde el mirar, por medio de una mirada situada, contextualizada. Pensar la imagen porque “las imágenes permiten la conexión. Como herramientas de pensamiento, su potencial de producción de valor requiere que sean usadas creativamente, es decir, potenciando su capacidad de generar significado, y no simplemente de transmitirlo” (Cortés, 2014:215). Al respecto de la metodología y esta propuesta ecléctica de los estudios culturales que retomo, Grossberg añade:

Una de las quejas más comunes respecto de este campo es que no parece tener metodología alguna. La academia contemporánea muchas veces se obsesiona con las cuestiones metodológicas, porque las considera fuente y garantía de rigor. Considero que la búsqueda de un método es, en el mejor de los casos, inapropiada en el ámbito de los estudios culturales, pues estos no tienen un método", a menos que pensemos la articulación -la reconstrucción de relaciones y contextos- como un método. Y, en el peor de los casos, la búsqueda de un método representa un fetiche que se constituye en respuesta a nuestra inseguridad frente a las exigencias científicas de " rigor" así como frente a la disolución de las disciplinas (2012: 71).

Por ello, para el análisis de las imágenes tomo como un punto de partida la propuesta de Panofsky y sus niveles de análisis iconológico para desmontarlo y dirigirme hacia el *contextualismo radical* (Grossberg, 2009) propuesto por los estudios culturales, que trata de re-pensar la imagen, vinculando tres círculos de comprensión: contexto, autora, y obra. Traté que la metodología, a través de los ejes temáticos delimitados, me ayudara a

entablar un diálogo entre las obras. Esto me permitió afirmar con Francastel (1960) que las imágenes “piensan”, pero también que “piensan entre sí”.

La revisión exhaustiva de fuentes secundarias me permite situarme y comprender mejor el periodo específico del arte posrevolucionario, en un momento en que el muralismo mexicano fue dominante; El acercamiento a fuentes fotográficas, hemerográficas, y sobre todo a los documentos de archivo también me resultó útil para situar las obras dentro de su contexto histórico, y comprender cómo y hasta qué punto se insertaron en el arte posrevolucionario o en el arte de “vanguardia”.

Especialmente útil fue el rastreo de los indicios que resultaron interesantes para la investigación, por medio de la consulta del Archivo María Izquierdo en el Museo de Arte Moderno (AMI, MAM). Dicha contextualización resulta necesaria para comprender las representaciones del cuerpo en la obra de la autora, pues metodológicamente lo importante era ligar, como he mencionado, tres círculos de comprensión contexto, obra y autora, por ello, busqué situar al cuerpo para comprenderlo desde el marco de la “cultura de género” (Muñiz, 2002), especialmente en la cultura de género de los artistas e intelectuales de su época.

Muñiz, (2007) advierte acerca del peligro de escribir desde un cuerpo ausente, como si la razón “descorporizara”, en un intento de traducirlo a la escritura. Por eso, mi intención ha sido poner el cuerpo, el mío propio, y el de María Izquierdo. Es decir, pensar el cuerpo como matriz y como nodo, pensar las representaciones de un cuerpo situado, generizado, que articula, encarna el problema de investigación, y lo aterriza, para ayudarme a ponerle carne, piel, y huesos, al recorrido teórico- metodológico.

Butler en “Cuerpos que importan” invita a repensar en los “terrenos corporales”, en ese “mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos son”(2002:11) y trato de ubicar el lugar que el cuerpo ocupa aquí. Se trata de una propuesta hecha carne, entretejida desde el cuerpo de María Izquierdo, es decir: sus vivencias, su clase, su obra, su maternidad, su divorcio, su condición de género, y las limitaciones que eso generó en su contexto artístico, sus afectos, sus vinculaciones intelectuales, su posicionamiento político, su historia... vinculándolo con mi propio cuerpo

y lo que en mí resuena de su obra, su voz desde el Archivo, sus memorias, y desde una reflexión sobre el cuerpo y la pintura, vista también como un trabajo corporal.

Justificación

En gran medida, elegí este tema buscando poder aportar algo a la revaloración de la historia de las mujeres en el arte como sujetos políticamente activos. La propuesta de investigación también partió del interés en el arte posrevolucionario, y específicamente de la obra de la autora.

Durante el periodo de mi formación como historiadora pude constatar cómo aun hoy, en su mayoría, los sujetos históricos visibilizados dan cuenta de una historia de bronce protagonizada por “los hombres que nos dieron patria”, se trata a fin de cuentas en la mayoría de los casos de una Historia mutilada, es decir, de una historia de exclusión que invisibiliza a muchos sujetos, y especialmente a las mujeres como sujetos políticamente activos, demeritando sus logros, minimizando sus luchas y haciéndolas ver como una “minoría”.

Por esto, siento que desde mi formación me ha surgido una deuda para seguir tejiendo una genealogía de mujeres. Desde mi perspectiva estas representaciones y autorepresentaciones todavía hoy dan cuenta de un vacío de conocimiento, pues el tema no ha sido suficientemente abordado. Considero que es necesario profundizar y aumentar la galería de rostros permitidos a las mujeres para por fin escapar del cautiverio que nos obliga a elegir entre ser: madres, esposas, monjas, putas, presas o locas⁴.

En cuanto a la relevancia de la investigación cabe decir que si bien se ha escrito mucho sobre el periodo del México posrevolucionario como piedra angular de la consolidación del Estado mexicano, recientemente se ha comenzado a escribir acerca del contexto como un periodo de ruptura en que las mujeres en México pudieron emerger del ámbito de la vida privada a la vida pública. Sin embargo acerca de las representaciones desde la perspectiva de artistas mexicanas en este periodo, aun no se ha escrito mucho y menos aún desde el enfoque de los estudios culturales críticos, por eso, considero que la importancia de este análisis es sumar posibilidades a esa galería de rostros, desde una perspectiva no explorada.

⁴ Referencia al título del libro de Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (1990).

La justificación académica principal es precisamente la todavía poca producción de investigaciones sobre la obra de María Izquierdo (aun a pesar de haber sido la primera mujer mexicana en exponer su pintura fuera del país, en Nueva York, en 1930). En México, hoy en día, es una artista poco conocida, las investigaciones más especializadas acerca de su trabajo no se producen aquí, la mayoría están escritas en inglés y además son de difícil acceso, gran parte no se encuentra en repositorios ni esta digitalizada, como es el caso de obras Zavala (2008), o de la misma Defferbach (2018).

Su obra se ha retomado recientemente y la producción que hay parte de enfoques muy distintos a esta propuesta. Hasta ahora me he encontrado con investigaciones desde la Historia del arte (Vázquez, 2016, Martín, 2014 y García 2015) y desde la sociología (Feria, 2011); no he encontrado ningún análisis de su obra que retome como punto de análisis la categoría cuerpo, tampoco que sitúe cuidadosamente su producción en el contexto social posrevolucionario, el campo del arte y su mercado, o que tomen en cuenta la “cultura de género” (Muñiz, 2000) de la época. Huelga decir, que en general, los estudios sobre el cuerpo tampoco abundan y menos aún los producidos desde un punto de vista teórico-metodológico que articule los estudios culturales, el género y las representaciones.

Me parece que es necesario continuar con la discusión de la ya expresada problemática del “ser mirada”, pues esta es otra forma de *mirarse*, de poner el cuerpo, el mío propio, el de mí corporalidad atravesada (cuerpo-mente-emoción- espíritu) y colocarlo como lugar situado para el análisis; así como, colocar el cuerpo de María Izquierdo, entendiendo la pintura como un proceso corporal que involucra desde cuestiones técnicas, físicas, hasta la emocionalidad más sutil y más volátil. El cuerpo como una construcción socio-espacial, como tecnología, como discurso y también como acción política articula teórica y metodológicamente la investigación.

Tratar de entender cómo se representa el cuerpo es pertinente para comprender cómo esos mecanismos de representación reflejan procesos históricos complejos, continuos y discontinuos, que si bien se inscriben en una “cultura de género” (Muñiz 2002) distinta a la nuestra, nos permiten leer de forma más fina nuestro presente al entender cómo ciertas categorías fueron construidas y, así tratar de desmontarlas.

Estudiar las representaciones del cuerpo en ese periodo me parece pieza clave por la coyuntura específica que se da en el mismo: la consolidación de un arte nacional mexicano

dentro del contexto global de las vanguardias estéticas y su propuesta de “arte puro”, así como la consolidación del muralismo como arte institucional.

Butler (1993) escribió sobre los “cuerpos que importan” y en ese sentido considero que también hay “representaciones que importan”, importa qué se representa, cómo y quién lo hace. En el 2005 el grupo feminista llamado *Guerrilla Girls* señalaba que la presencia de artistas femeninas en el Museo Metropolitano había descendido al 3%, comparando la cifra con 1989, cuando era del 5%; también señalaban que en ese año el 85% de los desnudos era femenino (Trasforini, 2007: 16) y de forma irónica lanzaban la pregunta acerca de si las mujeres también debíamos desnudarnos para entrar a los museos. Por eso considero que *la voz*, y los cuerpos que representa Izquierdo todavía tienen mucho que decir pues su propuesta no ha sido lo suficientemente explorada, al igual que la de otras pintoras de su época.

Me interesa escarbar en la posibilidad del “mirar-mirarse” que ellas ofrecieron como alternativa a la *obligatoriedad* de ser mirada. Y también leer cómo y hasta donde se inserta la producción de Izquierdo en el modelo de arte institucional mexicano que se consolidó en ese periodo, a través de la creación de instituciones culturales y por medio de la escuela del muralismo mexicano.

Considero también que es importante realizar estudios que nos permitan comprender a la cultura como representación, pero también como instrumento de intervención. Las representaciones importan porque producen y reproducen identidades, se transforman en espacios, en políticas públicas, y se incorporan a los cuerpos, se vuelven *habitus*, por ello mi interés en analizar las representaciones del cuerpo en la obra de la autora.

El Archivo María Izquierdo

El Archivo María Izquierdo está formado por documentos recopilados por la misma pintora. Tras su muerte sus hijas, Amparo y Aurora, lo mantuvieron y siguieron alimentándolo. En entrevista, el 4 de marzo de 2020, Renata Villaseñor, encargada de investigación y fondos artísticos del Museo de Arte Moderno, me informó acerca de que actualmente el archivo mantiene aún el orden dado por Izquierdo a la documentación, y ahora se encuentra dividido en dos etapas, clasificadas como: fondo original, e información recopilada por sus hijas posteriormente.

Villaseñor me platicó que en el 2019 se incorporó al Museo de Arte Moderno (MAM) en el área de Archivo y clasificación de los cuatro fondos con los que cuenta el museo: Remedios Varo, María Izquierdo, Mario Rangel Faz y Naomi Seidman. Cabe decir que coincidiendo con su llegada el Archivo se ha abierto para recibir consultas, ya que se mantuvo cerrado durante varios años pues se encontraba en vías de digitalización. En la página del Museo aparecen sólo tres fondos artísticos y se menciona que el Archivo se encuentra en vías de clasificación: *“razón por la cual la investigación está momentáneamente restringida a investigadores especializados para búsquedas específicas dentro del material en condiciones de consulta”*⁵.

Actualmente, el Archivo está digitalizado en su totalidad y se divide en 7 rubros:

1. *María Izquierdo listas Documentación*. Esta carpeta es de las más extensas y para su organiza se subdivide en tres carpetas:
 - 1.1 *Correspondencia*
 - 1.2 *Documentos oficiales*
 - 1.3 *Documentación por actividad*
2. *María Izquierdo listas Registro de obra*
3. *María Izquierdo Declaratoria de patrimonio* (solo cuenta con ese documento)
4. *Fotografías*. Se subdivide en 6 carpetas:
 - 4.0 *Fotos miniatura*

⁵ <https://mam.inba.gob.mx/coleccion-archivo>

4.1 Retrato

4.2 Familiares

4.3 eventos sociales

4.4 imágenes de obra.

5. *María Izquierdo Hemerografía* (Reparada, este rubro contiene 22 carpetas, y las fechas abarcan desde 1928 a 1989, así como dos carpetas catalogadas sin fecha.

Acerca de la catalogación, Villaseñor me comentó al respecto que en este caso específico, uno de los problemas de la clasificación al momento de digitalizar y ordenar el Archivo la autora no siguió un orden muy específico desde el inicio. Cuando el Archivo fue donado se entregó un cuadro clasificatorio, se respetó esa primera catalogación y se continuó bajo ese esquema: *“Si vemos su hemerografía, todo artículo de periódico en el que saliera ella lo recortaba y lo pegaba en cartulinas, por la forma en la que están colocados se nota que un día se dedicaba a pegar recortes pero no seguía un orden, a veces puede estar el del 5 de marzo con el del 3 de diciembre; esto no ayuda a mantener un orden cronológico que es el orden óptimo para preservar un archivo, que es como se fueron produciendo los documentos”*.

En cuanto a la consulta del material del Archivo y acerca de mis preguntas sobre quiénes consultan el Archivo y con qué frecuencia, Villaseñor me informó que los consultantes son principalmente investigadores, especialmente de maestría, tanto nacionales como internacionales. A pesar de que el Archivo María Izquierdo está abierto para consulta, no se cuentan con las condiciones para recibir suficiente gente.

En este punto quiero ahondar un poco acerca de mi acercamiento al Archivo, ya que fue precisamente *googleando*, como descubrí la existencia del Archivo. Lo primero en aparecerme fue una noticia de Canal Once⁶ publicada el 28 de marzo del 2014, presentando en cartelera y de forma breve, en un clip de 2: 33 min, la exposición organizada en el MAM con motivo de la exposición.

Breve es también la presentación del Archivo que ofrece *Wikipedia* y que en menos de 10 líneas describe el contenido del Archivo y menciona que el acervo cuenta con: “más

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=CG6wUnRLL-s>

de 900 documentos hemerográficos, más de 900 cartas y 350 fotografías (entre retratos personales y de su obra)⁷”.

Una de las primeras preguntas que vino a mi mente fue cómo un acervo tan amplio era tan poco conocido y tan poco referenciado. Sobre la marcha comprendí que eso tiene relación con el proceso de la conformación del mismo Archivo, el cual fue adquirido por el INBA en el 2005, a Aurora Posadas Izquierdo, hija de la pintora, y durante unos diez años estuvo en bodega, posteriormente estuvo en vías de digitalización y es desde apenas hace un par de años que se encuentra abierto para consultas.

De las fuentes que centran su atención en la pintura de María Izquierdo no todas mencionan ni citan la del Archivo: Andrade (2005), Gómez (2013), Moncada (2018) y Pazarín (2018), Fajardo (2015) y Fera (2011). Algunas dan prioridad a las fuentes orales, especialmente entrevistas con su hija, Aurora Posadas Izquierdo: Dovan (2011), por su parte Zabala (2008) lo cita pero como archivo personal, Deffebach hace referencia al Archivo del MAM, sin embargo, cita las memorias como: *Manuscrito inédito en posesión de María Rosenda López Posadas, representante legal de la propiedad intelectual de Izquierdo*, Martín (2014) lo coloca como fuente “en proceso de catalogación” y menciona que colaboró en el proceso de digitalización, García (2015) refiere tres documentos: Autobiografía, Carta de Izquierdo a Antonio Villalobos, e inventario. Finalmente Vázquez (2016) menciona fuentes orales como las entrevistas con Aurora y Rosenda Posadas, y del Archivo cita sólo la Autobiografía.

En lo personal, tras una comunicación vía correo electrónico y luego de enviar algunos oficios, tuve la oportunidad de que se me permitiera el acceso y se me asignaran fechas y horarios específicos para realizar la consulta del Archivo. Considero que en parte es un Archivo no explorado a profundidad porque no es muy conocido, y aun sabiendo de su existencia no es de libre acceso. A pesar de la pronta respuesta y de la buena voluntad de la encargada del área, comprobé que no se cuenta con suficiente personal ni con equipo para que las condiciones de acceso y consulta puedan facilitarse. Es probable que debido a que tras su adquisición el Archivo estuvo en bodega y en vía de digitalización, la fuente más accesible durante un largo periodo fue la comunicación directa con la familia de

⁷https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo_Mar%C3%ADA_Izquierdo

Izquierdo, quienes seguramente poseía copias del material que previo a ser donado había funcionado durante décadas como archivo personal.

También es notorio que hay un interés creciente en el Archivo; durante los días de mi estancia en la Ciudad de México para la consulta, tuve la suerte de que coincidiera con la inauguración de una exposición sobre el Archivo María Izquierdo⁸, en el Museo Mural Diego Rivera, acompañada de otra exposición itinerante: “No traigo para el camión. Alumnos de Tamayo, Rivera y Mérida. Escuela central de Artes Plásticas.1928-1932.”

La exposición sobre el Archivo era francamente pequeña y de forma cronológica muestra algunos de los acontecimientos más destacados de la vida de la pintora, se nota que la curaduría busco vincularla con la otra exposición itinerante que también mostraba dos oleos suyos (como alumna de la Academia de San Carlos), así como con Rivera, pues a fin de cuentas el “Museo Mural” exhibe como pieza principal el mural de Rivera recuperado luego del terremoto de 1985. Por lo tanto, creo que se buscó destacar su vinculación con Diego, cuando este le dio clases, lo que dijo sobre ella en las exposiciones, y recalcar que Rivera fue uno de los primeros pintores en reconocer su talento.

Destaca el hecho de que la hayan elegido para la apertura de una serie de exposiciones que estaban previstas para dar a conocer a mujeres importantes en la cultura mexicana. Entre el interés creciente que suscita su obra también llama la atención el hecho de que su proyección hacia el extranjero continua hoy, esto es claro si vemos quiénes son las y los investigadores que escriben sobre Izquierdo y dónde se están produciendo las nuevas investigaciones de tesis. También se organizan más exposiciones de su obra en el extranjero que en México. En entrevista con Ariadna Lazarini, encargada del área de registro y control de colecciones del MAM, me contó sobre esto y sobre el área de colecciones, que a su vez se compone de cuatro áreas: registros, donaciones, préstamos e internacionales.

Lazarini me informó que el MAM cuenta con cinco oleos y dos dibujos de Izquierdo, una acuarela y un lápiz; de los cuales el que más viaja al extranjero, especialmente a Sudamérica, es *Paisaje con piña* (1953), que fue adquirido en 2005, la frecuencia del préstamo varía desde dos veces por año a incluso una vez cada dos años. Otro dato interesante es que los que solicitan préstamos de su obra son en su mayoría

⁸ <https://inba.gob.mx/actividad/8701/archivo-expuesto-maria-izquierdo>

curadores extranjeros, pocos son curadores mexicanos, en general, su obra se mueve más en curadurías extranjeras y para exposiciones itinerantes. Al respecto, Villaseñor me comentó: “Es muy interesante como la presencia de María Izquierdo en el extranjero tiene su importancia, a pesar de que cualquier extranjero pregunta por la consentida de todos, que es Frida. Sin embargo, se encuentra la estrella María Izquierdo, que conserva su lugar como la primera mujer mexicana que expuso fuera de México”.

Debido al tamaño del acervo en la consulta me centré solamente en algunos de los documentos, en los más relacionados con el tema de la investigación, principalmente en la “Autobiografía” la cual se encuentra en la carpeta de *Documentación de actividad*, sobre 42, consta de 87 fojas mecanografiadas, divididas en nueve capítulos breves que relatan datos biográficos desde la niñez de la artista, información, anécdotas de su contexto cultural y su trayectoria artística. Entre los datos más importantes contiene información sobre su posicionamiento político, vida familiar, y sobre las fuertes pugnas existentes entre el grupo de “academicistas” de San Carlos y los “nuevos pintores mexicanos” de Bellas Artes.

Mi acercamiento al Archivo desde una experiencia corporal

A diferencia del dualismo cartesiano, Merleau Ponty (1993) propone que la experiencia del cuerpo es inseparable de la experiencia cognoscente o racional, la experiencia corporal, es decir, la experiencia encarnada es precisamente lo que permite la comprensión del mundo. Para Del Mármol y Sáenz (2011: 2), Merleau Ponty “*así como la perspectiva del embodiment, proponen una aproximación fenomenológica en la que el cuerpo vivido es un punto de partida metodológico antes que un objeto de estudio* (1993: 136)”. En este sentido es que considero importante retomarlo como punto de reflexión y de partida acerca de mi acercamiento al Archivo.

El trayecto en el metro es largo, primero debía caminar más de un kilómetro a la estación de Aculco, en Iztapalapa. Al llegar agradecía la existencia de los vagones de mujeres. Siempre éramos muchas. La mayoría viajaban solas, quizá fuera por el horario, pero a esta hora pocas van acompañadas de sus hijos. Algunas van leyendo, la mayoría va maquillándose durante el recorrido, algunas veces yo también lo hago, quizá este sea un acto reiterativo que reafirma nuestro cuerpo como un “artefacto cultural” por medio del cual representamos también el performance del género⁹.

Al llegar a Chapultepec siento la frescura del bosque, hay ardillas por todos lados. Paso por el Altar a la patria, imposible no reflexionar en el nacionalismo mexicano y el tipo de cuerpos que produjo, también acerca del tipo de espacios monumentales que este promovió. De forma casi obsesiva reflexiono acerca de mi llegada hasta aquí, mi acceso, pues creo que mi cuerpo ocupa un lugar privilegiado. Pienso en los cuerpos y en su movilidad, qué cuerpos transitan por cierto tipo de espacios y lugares, qué implica su movilidad ¿Quiénes se observan en el metro, en el metro bus, quiénes son los que siempre se desplazan en su propio auto, quienes usan taxis, quiénes aplicaciones de teléfono como Uber, o Didi ?.

Creo que el espacio del museo es un espacio privilegiado. Me hago preguntas acerca de los visitantes, de los trabajadores, qué color de piel tienen, qué estatura, cómo son los

⁹ Referencia a Butler (2002)

guardias, los que ocupan cargos importantes, los que consultan. Recuerdo el texto de Muñiz (2013:89) en el que describe a Diana: “la mesera que trabaja en un restaurante de una cadena conocida”, la que afirma que “se tiñe de rubio porque no le gusta ser morena” y porque es importante para su trabajo. El análisis es complejo y más adelante ahondaré al respecto, sin embargo, en este punto me asaltan algunas preguntas acerca del periodo posrevolucionario ¿cómo eran los cuerpos de “los intelectuales”, cómo se configuraban, se representaban y se legitimaban como tales?, y para el caso de Izquierdo ¿cómo se posicionó, que papel jugaron las autorepresentaciones de su cuerpo, en su proceso de legitimación? ¿Cuáles fueron las grietas que a pesar de su género le permiten colocarse y posicionarse en el mundo de la cultura?

El guardia del Museo es amable, le pido tomar algunas fotografías como evidencia para mi informe. El primer día que asisto a la consulta en el Archivo me pregunta si he visitado el MAM con anterioridad, le respondo que no, y que de hecho iré saliendo, así que me recomienda ir el domingo porque es gratis (la entrada tiene un costo de \$70 pesos). Me pregunto cuántas veces ha visitado las salas, y me percato también que desconoce que la entrada es gratuita cualquier día, para “nosotros”: estudiantes, profesores e investigadores.

El acervo del Archivo es enorme y luchó por concentrarme en la consulta, pero me resulta imposible no escuchar elementos que mi atención cataloga como “interesantes”, datos sobre movimiento de obras, custodios para las obras de arte, o sumas enormes por el préstamo de un Picasso.

Durante mi tercer día de consulta ocurrió un suceso quizá anodino pero que de alguna forma rompió con la estructura del trabajo cotidiano de la oficina. Afuera estaba el guardia pero también se escuchaban varios trabajadores, se escuchaban ruidos mecánicos, taladros o cortadoras. Supongo que preparaban cajas de madera, o algo similar, quizás para un traslado. Ese día los trabajadores de fuera escuchaban a Joan Sebastián a un alto volumen, luego alguien se levantó, cerró la puerta, y el sonido disminuyó considerablemente. De repente, desde uno de los escritorios, comencé a escuchar llorar a alguien a mis espaldas, no podía ver quién era porque detrás de mí había un par de archiveros. Las voces eran casi inaudibles pero escuché como alguien la consolaba, frases entrecortadas: “creo solo lo extrañas mucho, sólo estas enamorada, no eres la única ni la última. Qué paso, ten cuidado, pero si sale bien y si no, no te preocupes, creo que necesitas

un paseo”. Vi a dos mujeres salir, una llevaba a la otra tomada del brazo. De repente pienso que el invento del “amor Disney”¹⁰ nos “muerde” a todas. Afuera siguió sonando Joan Sebastián.

Tal vez no está de más decir que la mayoría de las que laboran en la oficina son mujeres, excepto una persona, un chico joven, rubio, que creo es el encargado de préstamos internacionales pero con quién coincidí solo un día de los de consulta. Pienso que en momentos así es más visible cómo el género, y la forma en que éste se encarna en nuestros cuerpos, lo atraviesa absolutamente todo, de forma transversal.

Este breve intento de etnografía buscaba transmitir las sensaciones que tenía mientras a la vez, me iba empapando del contenido del archivo, iba adentrándome cada vez más en datos sobre Izquierdo que me interpelaban en mayor o menor medida: su feminidad, su ser madre, su vindicación al posicionarse como artista y como pintora en un contexto en el que el mayor halago que podían hacerle a una “muchacha” con tres hijos, era decirle que “el arte verdadero no tenía sexo”¹¹. Es así que decidí compartir esta reflexión, desde un breve análisis que donde traté de involucrar el género, la clase y la piel, narrado desde la evocación de los sentidos y desde mi experiencia sensorial al habitar ese espacio.

Bourdieu menciona: “El propio cuerpo es una forma particular de experimentar la posición en el espacio social mediante la comprobación de la distancia que existe entre el cuerpo real y el cuerpo legítimo (1986:184)”. Precisamente más adelante analizaré cuál fue para mí el espacio y el lugar que ocupó el cuerpo de María Izquierdo, reflexionando también acerca de qué lugares y espacios ocupa ahora.

En este punto, busco colocarme en mi propio contexto, es decir, ser yo misma un cuerpo situado, uno que se reconoce y se ubica desde el privilegio del cuerpo y del no cuerpo, desde el conjunto de carne, emociones, ideas, piel y huesos; mientras a mí alrededor el miedo crece como un vórtice, y se extiende de forma prácticamente generalizada. Pienso en Foucault (1983) más que nunca y en sus disertaciones sobre el discurso médico, en los espacios de la enfermedad y en el terror que esto produce, especialmente desde la cultura occidental, pienso en la muerte, en la infinita finitud del cuerpo enfermo, pienso en el aislamiento, y en las pérdidas, coloco el cuerpo, y en este

¹⁰ Referencia al término usado por la feminista española Brigitte Vassallo (2014) como propuesta a la crítica del “amor romántico”.

¹¹ Halago proferido por Diego Rivera en una de sus exposiciones.

punto, más que pensar, siento.... Escribo esto desde una habitación propia, desde una casa casi propia, escribir con una beca CONACYT en 2020, mientras tanta gente ha perdido la esperanza y el empleo, escribir esto desde mi propio cuerpo, habitado por y para mí misma, escribir en Chiapas, en medio de una pandemia, inundaciones, crisis, y desplazamientos forzados.

Estructura de la tesis

En cuanto a la organización de esta investigación, a continuación, presento de forma breve cada capítulo. Como ya mencioné que uno de los cambios más grandes en cuanto a la estructura de la tesis fue no incluir un primer capítulo de corte teórico-metodológico, sino dedicar el primer capítulo a la contextualización histórica. Es por ello, que en esta introducción incluí varios apartados, como el marco teórico-conceptual, la metodología, justificación, información sobre el Archivo María Izquierdo, su clasificación y funcionamiento, así como, algunas notas sobre mi experiencia en su consulta, desde mi experiencia corporal, originalmente esto lo había pensado para el primer capítulo, de corte teórico.

Tras esta larga introducción, el primer capítulo, “El cuerpo situado”, cumple la función de contextualizar el concepto cuerpo en el periodo, ubicándolo en la “cultura de género” específica, colocándolo así, entre aspectos relevantes durante estas décadas en México como el mestizaje, el feminismo, la eugenesia, la modernidad, así como la incipiente vida urbana. La idea fue trazar una genealogía del cuerpo posrevolucionario, poniendo especial atención en el ámbito intelectual y artístico, es decir, en el contexto más inmediato de Izquierdo, ligado también al muralismo, el estridentismo, y otras vanguardias estéticas. Metodológicamente, para poder realizar el análisis de los cuerpos representados en la obra de Izquierdo, lo que me permitió ubicarla en el espacio de estudio fue precisamente esta contextualización, para así trazar de forma clara, la vinculación de las tres esferas de comprensión: texto (en este caso constituido por las obras pictóricas), contexto, y autora.

En el *espacio de representación* posrevolucionario se consolidó la idea de “lo mexicano”, la institucionalización del arte, las propuestas estéticas, y políticas, posibilitaron este reforzamiento. El ideal de raza cósmica propuesto por Vasconcelos en 1925 se fue materializando en las pinceladas de Siqueiros, Rivera y Orozco, por medio de ciertos ideales estéticos difundidos por los muralistas se dio una recuperación del pasado indígena, y se forjó el primer panteón de héroes *verdaderamente* nacionales. A partir del mito fundacional de la revolución se creó un imaginario simbólico de pertenencia con figuras como la del caudillo, el revolucionario, y las Adelitas.

El segundo Capítulo “El cuerpo nombrado. Cuerpo, biografía, y representación” es acerca de la vida de la pintora, por ello, las fuentes principales de las que me valí fueron la información del Archivo María Izquierdo, en el Museo de Arte Moderno, así como investigaciones especializadas. Por medio de esta información tracé un relato biográfico que nos permitiera ubicar a Izquierdo como un cuerpo situado, definido, nombrado, y auto nombrado, desde su propio contexto artístico. Para ello busqué entrelazar la voz de la pintora, expresada a través de su discurso autobiográfico, con lo que algunos intelectuales de su época dijeron sobre ella, sumando ambos discursos, con el manejo y análisis de imágenes de fotografías del Archivo.

Algunos aspectos relevantes en la información encontrada, fueron el papel que jugó su cuerpo y su género, al legitimarse como pintora, su postura política, su perspectiva sobre la maternidad, su posicionamiento ante el feminismo de la época, la relación que mantuvo con otros intelectuales, y otros grupos artísticos, así como, el papel que ella jugó en las tensiones y pugnas del mundo del arte.

El tercer capítulo, “El cuerpo imaginado”, es el de análisis de obra. Para la creación del corpus temático me valí de algunas categorías como: mestizaje, indigenismo, mexicanidad, y modernidad, para analizar las representaciones de Izquierdo, comprendiéndolas desde su contexto, y especialmente, desde la “cultura de género” del periodo. Tres de los apartados de éste último capítulo: “Mirar y ser mirada, el cuerpo de *la mujer auténtica*“, “¿Los cuerpos dóciles? religión, maternidad y abnegación”, y “Cuerpos, sexualidad, amor y violencia”, guardan especial relación con el género, con el propio cuerpo de la pintora, y con sus representaciones sobre los cuerpos femeninos.

Un aspecto que me interesaba plasmar en este apartado eran algunas particularidades de su estilo pictórico en el periodo, ya que Izquierdo no se ubicó en un espacio marginal del arte, pero tampoco dentro del arte institucional. Su obra es fluctuante, fue cercana a las vanguardias, al surrealismo, al “arte puro”, al “verdadero arte mexicano” e incluso a la “pintura metafísica”, por ello, me interesaba ubicar algunas de las continuidades de su obra, especialmente acerca de su propuesta de representaciones de cuerpos, que encarnan la idea de una feminidad fuerte, de tonos tierra, que muestran la maternidad desde otro ángulo, cuerpos desmembrados, cuerpos desnudos... cuyo análisis nos permita cerrar el círculo de comprensión: autora-texto y contexto.

Capítulo I

El cuerpo situado

Este capítulo busca dar cuenta de un contexto que me permita situar el cuerpo, su producción y sus transformaciones, en el marco de la “cultura de género” del México posrevolucionario (Muñiz, 2002), contexto en el que vivió y produjo la pintora mexicana María Izquierdo (1902-1955). Estas fueron décadas de cambios profundos a nivel sociopolítico, económico y cultural, en que los cuerpos de hombres y mujeres también fueron objetos de cambio. Se crean cuerpos vinculados al nuevo modelo de nación y al nuevo modelo identitario de “lo mexicano”.

Para situar al cuerpo, hay que situarnos en su historia, es decir, en la reflexión de cómo se ha construido socialmente el cuerpo en un tiempo y lugar específico. En este caso me refiero al periodo comprendido desde los años veinte, a pasados los años cuarenta, periodo en el que se sitúa la mayor parte de la producción pictórica de Izquierdo, en la Ciudad de México, donde entonces radicaba la pintora. Más específicamente me refiero en este contexto a la cultura de género entre los intelectuales y artistas. A continuación realizo un recorrido que me permita mostrar como estoy leyendo al cuerpo como marco de referencia histórico, por medio de tres apartados: “¿Los cuerpos dóciles?”, “Los cuerpos mestizos” y “Los cuerpos de la modernidad”.

Antes recuerdo que los enfoques desde los que se ha visto al cuerpo son sumamente diversos, sin embargo, confluyen en reconocerlo como el punto de quiebre del binarismo jerarquizante que surgió en occidente, a partir de la supuesta oposición entre el cuerpo y el alma, o entre el cuerpo y la razón. Esta dicotomía construida se vio reforzada durante la ilustración y propició que otros conceptos que se vincularon al cuerpo también se entendieran como antagónicos: “afuera” y “adentro”, “público” y “privado”, “naturaleza” y “cultura”. En el seno de una concepción binaria de género, conllevó a la representación de lo masculino como mental e incorpóreo y a la de lo femenino como cuerpo sexuado dominado por los afectos como si esta relación fuera natural. De ahí deviene la metáfora de la mujer - naturaleza.

Como herencia de este pensamiento, durante un largo periodo la academia continuó marcando esa distancia entre cultura y naturaleza, por ello, el cuerpo se mantuvo como un

tema ausente para las ciencias sociales, y en cambio, como el gran referente de las ciencias biológicas, por medio del estudio de “su naturaleza”, desde la biología y las ciencias médicas.

Para contar la historia de las y los artistas en la posrevolución, retomar la categoría género resulta necesario; para Scott (1996) esta categoría no debe considerarse de manera aislada sino en conjunto con otros ejes. Yo trataré de mantener presentes a lo largo de toda la investigación el género, la clase y la raza. Entendiendo el concepto género como “forma primaria de relaciones significantes de poder, campo primario por medio del cual se articula el poder” (Scott, 1996: 23). El género es un concepto al que frecuentemente se le da un uso descriptivo y no analítico social, pero que resulta necesario reconciliar desde la teoría y la historia como “el elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias percibidas entre los sexos” (Scott, 1996: 23)

El poder, desde de las relaciones que produce, crea cuerpos por medio de la función legitimadora del género (Scott, 1996). Es decir el poder no se encarna de la misma forma en todos los cuerpos sexuados y generizados, que no se tratan como esferas separadas, sino que se producen de forma interrelacionada. Si llevamos este razonamiento al terreno de los cuerpos, encontramos que son construcciones culturales, de modo tal que la *construcción* de los cuerpos “femeninos” y “masculinos” se da de forma relacional, porque se son definidos, y definibles, en oposición uno al otro. Como lo menciona Scott “la información sobre las mujeres es necesariamente información sobre los hombres, un estudio implica al otro” (Scott, 1996: 6).

El periodo correspondiente a la Revolución y posrevolución mexicana (1910-1917) ha sido uno de los más trabajados por la historiografía, una de las tendencias predominantes está siendo realizar un cruce entre la historia de la Revolución y la categoría de género, esas serán principalmente las fuentes historiográficas a las que en este capítulo me remito, pues esta investigación se sitúa en el espacio de las representaciones del arte mexicano, como contexto en el que se gestaron las representaciones pictóricas de María Izquierdo.

1.1 Los cuerpos de la modernidad

En el siglo XX y especialmente durante las primeras décadas se produjeron fenómenos sociales, económicos y políticos que trastocaron el orden mundial hasta entonces conocido, el país pasó por grandes periodos de crisis y revoluciones civiles que fue seguido por una “paz revolucionaria”, el estallido de la revolución implicó también la entrada de México en la modernidad, es decir, marcaría el inicio de lo que para Elías (1997) es el tránsito de un “proceso civilizatorio”.

La Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Revolución rusa (1917) y el periodo de entre guerras (1918-1939), dan cuenta de ese sacudimiento, en ese proceso de transformación y cambio se desarrollaron prácticamente todas las vanguardias artísticas: fauvismo (1905), futurismo (1909), cubismo (1914), dadaísmo (1916), ultraísmo (1918), expresionismo (1920), surrealismo (1920), estridentismo (1921)¹², movimientos estéticos con gran contenido político.

Al mismo tiempo, a partir del triunfo de la Revolución en México, se crea un imaginario simbólico de pertenencia: la figura del caudillo, del revolucionario, de las Adelitas... se nutre y consolida el panteón nacional decimonónico, fundado por las figuras míticas de Cuauhtémoc y Moctezuma.

La importancia de la Revolución como primer movimiento social latinoamericano del siglo XX marcó una etapa de transformaciones artísticas que reunían entre sus principales herederos a los de corrientes liberales, tan presentes en el país desde la independencia (1821); así como por un marcado nacionalismo “que defendía una cultura mestiza específica, un modo de *ser* y de *pensar*, que contribuyó a construir y consolidar el país desde la representación propia”, es decir, para De la Vega “Durante casi medio siglo, la interpretación de lo mexicano se vio enriquecida por un nacionalismo oficialista y una sacralización de la gesta revolucionaria que desvirtuó la visión de sí mismos como hombres (2011:14)”.

¹² El tema es sumamente amplio y complejo, coloqué las fechas para situar los movimientos en su contexto aproximado, para ello tomé en cuenta los años de publicación de los manifiestos, o en su caso, de las principales exposiciones, para el caso mexicano, del movimiento estridentista, se trata de la fecha en que Manuel Maples Arce publicó el primer manifiesto.

En este apartado me centraré en la manera que se produjo y reprodujo la cultura de género del México posrevolucionario específicamente en el ámbito intelectual y artístico, en las reconfiguraciones que me ayuden a situar los cambios fundamentales en la producción y modelamiento de los cuerpos en México, es decir, la repercusión de aspectos como las políticas públicas de la Secretaría de Educación Pública (SEP), la implementación de la gimnasia y los deportes, la importancia de la maternidad y su ensalzamiento para proporcionar hijos sanos a la patria, así como la influencia que tuvo la publicidad y el cine en la reproducción de nuevos cuerpos como los de “las pelonas” o “cuerpos decó”.

Durante este periodo se dio un cambio en las políticas del cuerpo, se vieron reforzadas por el nuevo modelo educativo promovido por la SEP, por las misiones culturales y la llegada de programas que se dispersaron por todo el país. Difundiendo la importancia del ejercicio, los deportes y la gimnasia como actividades obligatorias.

En 1930 para la celebración del XX aniversario de la Revolución se realizaron los primeros Juegos Deportivos de la Revolución, promovidos por Ortiz Rubio (Muñiz, 2002:125). El papel del deporte se institucionaliza, como el papel reproductivo y la salud física de las mujeres. Se promovieron también la gimnasia y el baile, para ayudar a que las mujeres pudieran tener hijos fuertes y sanos. Se consideraba una obligación para las mujeres tener un cuerpo sano para así poder “dar mejores hijos a la Patria”. La idea también estaba profundamente inspirada en los proyectos eugenésicos que a nivel mundial se habían difundido, adoptado, y adaptado a cada contexto, pero que mantenían el ideal del “mejoramiento de la raza”.

Las normas de higiene también se vieron reforzadas Muñiz (2002) retrata como se dio esta euforia por la salud bajo la premisa de “mente sana en cuerpo sano”, lo cual dejaba vislumbrar cierta euforia por la salud, pero especialmente por el nuevo modelo racial de “lo mexicano”.

1.1.1 **¿Los cuerpos dóciles?**

Para entender cuáles fueron los cambios que a raíz de la Revolución se produjeron en el modelo corporal de las mujeres, considero necesario remontarnos de forma breve al contexto del porfiriato (1877-1881 y 1884- 1911) y al ideal del *eterno femenino*, cuya imagen era la del “ángel del hogar” es decir cuerpos dóciles, pensados desde la

“domesticación”, sustentados por sus características “legítimas”: compasión, pasividad, sumisión, abnegación, dulzura y bondad.

Foucault, (2002), describe el cuerpo como superficie (como mapa) y espacio de representación en que se encarna la normalización por medio de las instituciones, las cuales buscan ejercer el control, la regulación de la sexualidad y de los mismos cuerpos. La moral, las normas jurídicas, los mecanismos de vigilancia, y de control, producen formas de corporeidad sexuada. No existe ningún modelo natural, se trata de cuerpos producidos en sociedades disciplinarias, basadas en el control, la regulación social y la vigilancia. Control que no sólo se ejerce institucionalmente, sino gracias a la autorregulación, y a una política sexual, que mantiene al cuerpo sojuzgado y reprimido.

Para Foucault, (1983) el cuerpo es entonces el espacio donde se inscribe el máximo poder, la dominación y el sometimiento. Lo cual justamente se traduce en la producción de “ciertos cuerpos” y deviene en la producción de identidades, por ejemplo, a través de una sexualidad heteronormada. El sexo funciona como táctica normativa y regulatoria que produce y reproduce un modelo de sujetos regulados, por medio de cuerpos que se consideran débiles, es decir, de escasa voluntad.

El modelo “legítimo” de la burguesía porfiriana, mantenido por la elite intelectual, por el grupo de “los científicos”, y en general, la clase alta mexicana; desde su posición de privilegio podían sostener que lo público y lo privado, ámbitos diferenciados para hombres y mujeres, podían y debían mantenerse separados. Los cuerpos imperantes de hombres y mujeres en el periodo eran los de una burguesía ilustrada, europeizada, y con la “capacidad” física y moral de dirigir al país.

El modelo de Estado porfiriano estaba profundamente influenciado por las ideas europeas del periodo, especialmente por la propuesta comtiana, basada en tres estadios: teológico, metafísico y por último, el positivo o científico (Comte, 1985). Hay abundante información historiográfica acerca de la segunda mitad del siglo XIX acerca del positivismo mexicano y de la manera en que se consolidó como la corriente de pensamiento predominante. Posteriormente también fue cobrando mayor fuerza el anticlericalismo, sobre todo durante el periodo de Juárez (1858 a 1872).

La literatura del periodo ofrece algunos interesantes ejemplos de las representaciones que permeaban en el imaginario social de “lo femenino” y “lo masculino”,

entre otras obras podemos mencionar: *Monja, casada, virgen y mártir* (1868) de Vicente Riva Palacio, *Santa* (1903) de Federico Gamboa, *Los bandidos de río frío* (1889) de Manuel Payno, o *La pasión de Pasionaria* (1883) de Manuel Gutiérrez Nájera. Estas novelas y cuentos nos ofrecen un interesante panorama de las representaciones sobre las mujeres y el ámbito familiar, desde la visión de los intelectuales, que a pesar de tratarse del ala menos conservadora del liberalismo mexicano, reproducen una visión del ángel del hogar, es decir de la hija-obediente, la madre-sumisa-esposa-abnegada y por otro lado las prostitutas como ejemplo de la corrupción de la carne y del alma, las sifilíticas (Gonzales, 2011) enfermas físicas y moralmente.

Las políticas del cuerpo, durante el porfiriato, buscaron forjar un modelo estandarizado. El cuerpo fue objeto y blanco de poder mediante muchos mecanismos, principalmente mediante las políticas públicas, la institución familiar, el sistema religioso y el modelo educativo, que funcionaban como tecnologías que llevaban de la coerción individual y a la coerción colectiva de los cuerpos (Foucault, 1983). Sin embargo, lo que me interesa destacar en este apartado es cómo a pesar de ello, las mujeres del periodo lograron comenzar a tener una mayor presencia en el ámbito educativo, político, y de qué forma las primeras movilizaciones de las feministas en México fueron incidiendo en el contexto intelectual. Esto me ayudará a comprender cómo décadas más tarde, tuvo cabida esta explosión de mujeres artistas; me ayudará a explicar la presencia y el posicionamiento de, entre ellas, María Izquierdo.

No obstante, México se encontraba atravesando grandes cambios económicos, los alcances de la revolución industrial, que a nivel mundial se reconocen hasta casi mediados del siglo XIX, impactaron en México durante ese periodo, pues había entrado a estas nuevas dinámicas, tardíamente. Para las elites porfirianas la inversión extranjera creciente y el aumento de la producción industrial, especialmente en el norte del país, trajeron una época de bonanza económica, reflejada en la introducción del ferrocarril, el telégrafo, las líneas telefónicas, mejoras en los trasportes, y el que México se haya consolidado como un productor de materias primas. Sin embargo bajo el lema de “orden y progreso” también se produjo un enorme aumento de las desigualdades sociales (Moya, 2007).

Debido a los factores ya mencionados, durante este periodo comenzó a darse una mayor importancia a la educación laica y científica para las clases privilegiadas, esto

significó un inusitado acceso a espacios educativos, especialmente para el caso de las mujeres. Así en 1879 se funda la Escuela Normal para profesoras, cuya primera generación se graduó en 1883, en 1881 se inauguró la Escuela Normal Metodista, varias mujeres de esa generación tuvieron una participación políticamente activa como defensoras del maderismo (Tirado, 2013).

En 1901, el Colegio del Estado, abrió la carrera de telegrafista, la cual brindó la oportunidad a muchas mujeres de profesionalizarse en una carrera práctica que les facilitara incorporarse al mercado laboral. Esta incorporación de carreras técnicas coadyuvó a que mujeres de las capas sociales medias pudieran incorporarse al ámbito escolar con miras laborales. (Tirado, 2013: 35).

El acceso de las mujeres a la educación fue de suma importancia y trajo consigo cambios sociales, la mayoría de mujeres que décadas más tarde participaron en el movimiento sufragista mexicano y en las luchas feministas. Eran maestras, educadoras, periodistas, en general se trataba de profesionistas que incluso poseían cierta independencia económica, lo que les permitió más tarde: “integrarse en un mundo político, no obstante, sufrían las limitaciones y la marginación derivadas de su condición femenina” (Lau, 2013).

Para el siglo decimonónico estas se veían como “concesiones” que se “otorgaban” con tal de tener una buena hija y una esposa culta, aunque en general, la esfera de lo privado o lo doméstico, todavía constituía el único espacio que debía estar permitido para las mujeres.

La educación jugó un papel importante en ese tema, reproduciendo las distinciones de género y los roles socialmente permitidos, para 1922 ya había 7 vocacionales en el país (Schell, 2009:177). De acuerdo con la autora el carácter de la educación era fundamentalmente doméstico, es decir en gran parte se trataba de formar mujeres modernas, madres de familia, que pudieran hacer el trabajo remunerado y el no remunerado, corte y confección, cocina, bordado, dibujo...

A pesar de que fundamentalmente espacios como las vocacionales eran “formadores de familias” que ofrecían una “educación doméstica”, según las autoras, muchas mujeres lograron apropiarse del discurso de la maternidad y su importancia, para volverlo un arma política, un espacio de poder, a través de la dignificación del mismo. Para algunas autoras la apropiación de ese discurso promovió una verdadera revolución doméstica, si bien los

espacios reproducían los roles de género y sus marcadas distinciones, el hecho mismo de buscar el “decoro” y evitar “deshonras”, hizo que los espacios educativos se abrieran un poco más a temas como la salud sexual y la educación sexual. Para Schell (2009:194) “los nuevos espacios para las mujeres, aunque se justificaran mediante la domesticidad, eran potencialmente subversivos”, y aunque no lo desarrollaré más ampliamente vale la pena cuestionarse acerca de cuáles fueron las diferencias fundamentales en el proceso de incorporación de las mujeres a la educación en países capitalistas más desarrollados de Europa o Estados Unidos, durante ese mismo periodo.

En cuanto a la representación de “la mujer seductora”, de acuerdo con González (2011) analizando la literatura del periodo, el *arquetipo* de la mujer “mala”, no se explora en la época como una propuesta de “liberación femenina”, sino como recurso, muchas veces moralizante, en el que la imagen de la adúltera, la prostituta, produce su representación contraria, el modelo *ejemplar* de mujer.

De acuerdo con la perspectiva de la época, la política no era el ámbito en que las mujeres ejemplares podían incursionar. Si bien fue hasta el estallido de la Revolución Mexicana que las mujeres irrumpieron de forma masiva en la esfera pública e incursionar en ámbitos que hasta entonces se consideraban exclusivos de los hombres: “la política y la guerra” (Rocha, 2013:25), existen numerosos antecedentes de mujeres pioneras en el ámbito político que durante el porfiriato participaron en la vida pública del país, por ejemplo, quienes participaron en el Congreso Constitucional, llevado a cabo en 1856. A dicho congreso se les permitió asistir tomando en cuenta sus opiniones para la construcción y el reforzamiento de la nación, aunque desde una postura que consideraba que el ámbito privado era el único permitido para las mujeres, es decir, el cuidado de los niños, su educación, la maternidad, y las labores del hogar.

A pesar de su intervención no se conoce la identidad de las mujeres que estuvieron en la Asamblea Constituyente porque no se les reconocía plenamente como sujetos políticos y no se conserva registro de los nombres ni apellidos de las participantes; en cambio, se conservan las actas de todos los diputados y representantes que acudieron, e incluso los de aquellos que no pudieron asistir y sus motivos personales (Sánchez, 2013:16).

Durante la etapa de decadencia del modelo porfiriano las mujeres tuvieron gran participación en los grupos de oposición al régimen, por ejemplo, en los clubes maderistas, los cuales se inspiraron principalmente en el modelo de club feminista que había llegado de los países protestantes, especialmente de Inglaterra donde a diferencia de Latinoamérica, no tenían una religión tan opresora hacia los sujetos femeninos como en los países influenciados mayoritariamente por el catolicismo (Tirado, 2013).

Tirado enumera entre las más destacadas en los clubes maderistas a “Dolores Jiménez Muro, Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, Sara Estela Ramírez, Elisa Acuña de Rosseti, nombrada miembro de la Junta Directiva de la Confederación de Clubes Liberales Ponciano Arriaga en la ciudad de México en 1903, y María Andrea Villarreal González (Tirado, 2013: 35)”, todas ellas fundaron y dirigieron un club. La autora documenta que entre 1909 y 1910 se fundaron más de dos mil clubes, muchos de ellos con la participación y/o liderazgo de mujeres, entre ellas cuenta también a Paulina Maraver, que según la autora, jugó un papel importante pues fundó una escuela particular con un “marcado cariz revolucionario” (Tirado, 2013:38).

Las obreras organizadas jugaron también un papel de suma trascendencia, que a su vez, se conjuntaron con otros grupos organizados y un papel importante lo tuvo el periódico “Las Hijas de Anáhuac”, que representaba la voz de muchos gremios de trabajadoras y trabajadores (Tirado, 2013: 41).

La historia de la prensa nos brinda pistas sumamente útiles para el rastreo de estas mujeres. García (2012) destaca el caso de Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, quien nació en 1875, en Durango. Autodidacta, se casó a los veintidós años con un minero al que enseñó a leer y escribir, su afición por la escritura hizo que colaborara en varios periódicos de la época entre ellos, *Hijo del Ahuizote* de Ricardo Flores Magón, participó en huelgas mineras y escribió acerca de su situación de explotación, esto llevó a que la encarcelaran en tres ocasiones. En 1901 decidió vender su rebaño de cabras, que era su medio de subsistencia, para comprar una imprenta en Guanajuato y fundar el periódico *Vesper. Justicia y libertad*.

El periódico tenía una postura sumamente anticlerical, tuvo cierto alcance e incluso fue alabado por los hermanos Flores Magón. Ana Lau recoge lo que el periódico *Regeneración* dice sobre Juana Belén:

[...] cuando los hombres flaquean frente a la tiranía `aparece la mujer animosa y valiente, dispuesta a luchar por nuestros principios´(Regeneración 1901). Elogiaban el `carácter viril´ de la publicación y de su directora, como si ella, al atreverse a criticar al gobierno asumiera la condición masculina, dando a entender que sólo los varones recios y valientes, tenían la capacidad de enfrentarse a Díaz [...] (Lau, 2005).

A pesar de que el obispo Montes de Oca hizo que le decomisaran su imprenta, Juana Belén huyó y continuó con su labor desde la capital. Ella inspiró y dio cabida a la voz de muchas mujeres que defendían, como ella, ideales revolucionarios. Tras la revolución siguió conquistando espacios públicos y se desempeñó también como profesora misionera, Inspectora de Escuelas Rurales, directora del Hospital Civil de Zacatecas y posteriormente, de la Escuela Industrial para señoritas en Morelia (García, 2012:78).

Otro caso que registra García es el de Elisa Acuña Rossetti, nacida en 1904, que fue colaboradora del *Vésper*, y en 1910 fundó el periódico *La Guillotina*. Luego del triunfo de la revolución ocupó cargos directivos en el Consejo Feminista y en la Liga Panamericana de Mujeres, así como en el Departamento de Prensa de la Biblioteca de la UNAM. Otras mujeres destacadas en el periodismo de oposición al régimen de Porfirio Díaz fueron: Guadalupe Rojo, Guadalupe Gutiérrez, Carmen Serdán, Rosa Torres, Trinidad de Orcilles, Elvia Carrillo Puerto, entre otras (García, 2012:78).

Existieron muchas otras mujeres que destacaron por su participación política en el periodo previo a la revolución, pretendí aquí solamente nombrar a algunas de ellas y reflexionar acerca del imaginario de “los cuerpos dóciles”, como cuerpos femeninos pensados exclusivamente para el ámbito de lo familiar y lo doméstico, moldeados por una educación basada en los valores de la maternidad, la crianza y los deberes de una buena esposa, pero ¿fueron realmente solo eso? a partir de los ejemplos mencionados considero que es posible rastrear grietas en la episteme, encontrar las resistencias y las estrategias que fueron creando. Esto también permite dar cuenta que la distancia entre los cuerpos reales y el cuerpo ideal siempre tiene un marco amplio de referencia, y confirmar algo que el feminismo, considerado en su contexto, ha mostrado desde sus orígenes: “[...] personal es

político, lo doméstico es social y que lo cotidiano también es trascendente” (Rivera, 2013:8).

1.2 El mestizaje y el proyecto eugenésico porfirista

Otro elemento que me interesa destacar por considerarlo sumamente importante para la contextualización de las representaciones del cuerpo en el periodo previo al revolucionario es el proyecto eugenésico mexicano. En el periodo que centralmente me interesa será retomado este proyecto reorientado hacia otros fines.

Se dio un giro discursivo de la imagen inicial del mestizo como representante racialmente “corrompido” que se había mantenido durante la colonia y dio paso al ideal del mestizo como modelo del mexicano por antonomasia. De hecho ya desde el siglo XVIII el proceso de mestizaje había gestado una sociedad reconocida como mayoritariamente mixta, entonces los fenotipos raciales cobraron mayor importancia, pues a partir de entonces se trató de borrar e invisibilizar al elemento indígena (Villoro,1998).

Durante el siglo XIX, entonces, se presentó al mestizaje como la “solución” para la unidad nacional (Caso, 1981:302). Se recuperaron los elementos prehispánicos como modelos ideales de un pasado glorioso, a diferencia de “los indios vivos”, los cuales se consideraron como un mal que era necesario erradicar por medio del mestizaje. Podemos encontrar esto en el discurso de varios intelectuales de la época: Lucas Alamán (1792-1853) definía a los españoles como “gentes de razón” como si los indios carecieran de ella. Francisco Pimentel (1832-1893) describía que en el mismo territorio convivían dos pueblos diferentes y hasta cierto punto enemigos: mestizos e indígenas; aborda el “problema” de lo indígena, como la pieza faltante para poder integrar a la nación, para él la solución estaba en el factor religioso pues mientras los indios siguieran siendo paganos sería muy difícil integrarlos socialmente (Caso, 1981:302).

Desde la corriente liberal, a la cual estuvo ligado en un inicio el indigenismo como proyecto “integracionista”, el mestizo se convirtió en el referente de la pretendida homogeneidad racial que traería como consecuencia una identidad nacional unificada. Lo indígena comenzó a identificarse con un pasado glorioso, que nada tenía que ver con el “atraso” y la pobreza en que se encontraban los indígenas de la época. Se recuperó principalmente una construcción de la historia, basada en la grandeza de la dinastía azteca,

que se correspondía con el modelo establecido por el positivismo, es decir una historia lineal y ascendente. Esto fomentó la aparición de un primer indigenismo, cuyo prototipo fue Cuauhtémoc por su valentía y atributos heroicos, por su defensa contra los españoles (Villoro, 1998).

En ese tiempo la población mestiza ya ascendía a un cincuenta por ciento. En esta época también comenzó a jugar un papel importante el darwinismo social, en el que predominaba la tesis de que la raza blanca era “superior”; en general se dio un intento por “blanquear” la raza, lo cual era también sinónimo de mejorarla (Marce, 2004). Siguiendo este modelo los intelectuales de la época clasificaron a los indígenas en tres grandes grupos: civilizados, semicivilizados y salvajes. El primero, predominaba en la meseta central mexicana, y a ellos se dirigió principalmente el proyecto “integracionista”. El cual en realidad proponía sencillamente que el indígena dejara de serlo, al respecto Pimentel, determinó que debía procurarse: “que los indios olviden sus costumbres y hasta su idioma mismo, si fuere posible. Sólo de ese modo perderán sus preocupaciones y formarán con los blancos una masa homogénea, una nación verdadera” (Pimentel, 1864:226).

Para los pensadores de la época, la verdadera solución ante el “problema” indígena, era la desaparición de estos grupos, no por medio del genocidio y la persecución racial como se dio en otros países de América Latina, como Brasil, sino por medio de la “integración” biológica, y sobre todo cultural, es decir por medio del mestizaje. Soto (2006) nos recuerda que esta política, en realidad, no solo impactó a los indígenas, sino a otros grupos de población: “En general, este proceso implicó una retórica de invisibilización y de exclusión de los indígenas y de los afrodescendientes, pero también el rechazo hacía las minorías de inmigrantes como los afrocaribeños, chinos y de origen árabe” (Soto: 2006:23). No obstante, para este caso, es el indigenismo porfiriano el que me interesa centralmente.

En este periodo la búsqueda de la “identidad” de lo mexicano llegó también a su punto álgido. Para Brading (1973) en 1850 durante la reforma y con la influencia de la figura de Benito Juárez inició en realidad la “*historia nacional*”. Es decir, la historia de México como nación, la cual inicia con el mito de los aztecas “usurpadores” buscando legitimar su derecho a la autoridad. Pero “*sólo el mito puede imponerse al mito*”, por esto la virgen de Guadalupe (precisamente una virgen mestiza, que se le aparece a un “indio”) tuvo

un rol tan importante para todo el proceso de la independencia y representó el ícono más importante de este movimiento.

Francisco Pimentel (1832-1893), Justo Sierra (1848-1912), Molina Enríquez (1868-1940) y Francisco Bulnes (1847-1924) escribieron que la unidad de razas serviría para afianzar el proyecto de país y consolidar el proceso civilizatorio, que sólo podía ser reforzado por el pensamiento liberal: anticlerical, igualitario y progresista (Marce, 2004).

Durante este periodo se intentó dotar al mestizo de características físicas relacionadas con la moral y el carácter, creando así clichés *positivos* sustentados discursivamente y por medio de la eugenesia.

Resulta interesante cómo se va transformando y configurando el significado del cuerpo mestizo como modelo ideal, qué herencia cultural se reconoce, fomenta, y qué se desecha, cómo esto se traduce en cuerpos idealizados, cuerpos deseados para mejorar la raza, y convierte a aquellos otros en cuerpos desechables. Ahondaré más al respecto en el apartado “Los cuerpos mestizos”, sin embargo quería introducir parte de la discusión en estos primeros antecedentes sobre los cuerpos “débiles”, ya que aunque cronológicamente este modelo de mestizaje tuvo su gestación en el XIX, como práctica política fue hasta el periodo posrevolucionario que realmente pudo consolidarse y traducirse en políticas públicas.

1.2.1 Los cuerpos mestizos

El indigenismo, como proyecto, se consolidó a partir del triunfo de la Revolución mexicana y tuvo una importancia decisiva en la conformación del nuevo Estado mexicano, pues se dio un cambio radical en la política educativa y cultural. Desde 1917 se habían popularizado los retratos de mujeres de posición acomodada con atuendos “típicos”, la exaltación de lo folclórico comenzó a reforzarse y a participar en “la iconografía nacional y a decorar lujosas salas”, esto se asoció con el patriotismo incipiente, una nota del *Universal* mencionaba que las chinas poblanas y las tehuanas mostraban “la gracia exquisita de su raza” (Acevedo y García, 2011: 68)

Los cromos y los calendarios de ese periodo dan cuenta de una serie de interesantes arquetipos acerca del hombre, y especialmente, de la mujer indígena, que muestran sobre todo una evidente idealización y una visión profundamente europeizada de la belleza (Slim, 2001). Así mismo en el imaginario popular, el jarabe tapatío y otros bailes “típicos” fueron

ganando espacios, en las representaciones cinematográficas y en la creciente cultura del espectáculo: “la china poblana se tornó inseparable compañera del charro, que poco después, se convertiría en la figura protagónica y el modelo de la masculinidad mexicana. Así, chinas poblanas y tehuanas poblaron las portadas de diarios y revistas. Retratos de mujeres con sombrero de charro, zagalejo a la cintura y envueltas en rebozos, se estereotiparon como personajes nacionalistas” (Acevedo y García, 2011: 69).

En este contexto el indigenismo cobró una enorme importancia para la consolidación del Estado y la implantación de políticas públicas, pues sintetizaba esa búsqueda de lo mexicano, la recuperación de *nuestra historia* y su reconciliación con nuestro pasado precolombino, el panteón nacional de figuras míticas se formó y fue ganando fuerza.

Las políticas públicas indigenistas surgieron desde temprano en la posrevolución periodo se le ha catalogado como indigenismo pre institucional (Korsbaek y Sámano, 2007:198). En 1925 se oficializó el calendario escolar para institucionalizar las fiestas patrias e ir consolidando las fechas conmemorativas del nuevo panteón nacional. No obstante, se acentuaron durante el cardenismo, en 1934, cuando el presidente Cárdenas tomó posesión, se fundó el Departamento de Asuntos Indígenas. En 1940 se llevó a cabo el Primer Congreso Indigenista Interamericano, celebrado en Pátzcuaro, Michoacán, con la participación del antropólogo Manuel Gamio, el cual en su libro *Forjando patria* (1916) había sentado importantes bases discursivas acerca de un “modelo de Estado ideal” en el que prevalecía la inclusión y la justicia, al respecto Caso (1978) menciona:” Como actitud, el indigenismo consiste en sostener, desde el punto de vista de la justicia y de la conveniencia del país, la necesidad de la protección de las comunidades indígenas para colocarlas en un plano de igualdad, con relación a las otras comunidades mestizas que forman la masa de la población de la república”(Caso, 1978: 79).

Sin embargo en realidad se promovió un indigenismo que buscaba la aculturación del indio. Zárate (1978) considera que: “La acción indigenista está enmascarada dentro del movimiento ideológico nacionalista y populista mexicano. Lo ideológico de este movimiento consiste en que, justifica los intereses de la clase en el poder, al decir que las acciones y fines para lograr la industrialización del país y la proletarianización del campesinado, indígena o no, se hace para beneficiar a estos, para elevar su estándar de vida,

cuando de lo que realmente se trata es de hacer más productiva la explotación” (Zárate, 1970:149).

En 1948 se creó el Instituto Indigenista Interamericano y el Instituto Nacional Indigenista (INI) en México. Reconocía que las diferencias sociales entre grupos étnicos se sustentaban en elementos culturales y posteriormente económicos, pero no raciales. El objetivo de esta institución era principalmente mejorar el estándar de vida de la población indígena y “modernizarla”, por medio de diversas actividades: agropecuarias, educativas, sanitarias etc. evitando así, las tensiones interétnicas que impedían que se desarrollara un proceso de mestizaje y que por ende, no permitirían llevar a la *integración* del país en una gran comunidad “homogénea”. El INI tenía una meta integracionista cuya influencia principal fue Aguirre Beltrán, con los aportes de Manuel Gamio, Mendizábal, y De la Fuente (Caso, 1978).

El muralismo da cuenta de este momento, sobre todo porque fue concebido como arte “para la calle”, para ser visto y para instruir. Siqueiros, Orozco y Rivera tienen en común el hecho de retomar al indígena como modelo ideal dentro de su pintura y el haber representado a las culturas prehispánicas como parte de un pasado glorioso que se contraponía a lo vivido desde la llegada de los españoles. Por medio de esa propuesta ideológica el muralismo se consolidó como una de las corrientes del arte indigenista, la que más ayudó a afianzar el Estado mexicano. La figura del indígena se volvió un pilar fundamental para el sustento de nuestra identidad nacional.

No obstante, con el creciente proceso de mestizaje, las fronteras raciales y étnicas se fueron diluyendo, dificultando cada vez más el reconocimiento de “lo indígena. Pineda menciona: “El concepto de indio, en buena medida había llegado a ser el equivalente de campesino; se habla de *indios güeros* para referirse de campesinos que no tenían las características somáticas de los considerados como *indios puros*” (Pineda, 2004:308).

En 1924 se creó la Secretaría de Educación Pública y José Vasconcelos fue puesto al frente de esta, se hicieron reformas como la promoción de una escuela laica y pública y se promovió la cultura como instrumento de la unidad nacional. La figura del mestizo cobró fuerza al encarnar el ideal de “raza cósmica”, “raza de bronce”, y la figura ideal de “lo mexicano”, que además representó políticamente a la incipiente clase media y se volvió “símbolo de la unidad del pueblo”.

El mestizaje se implementó como doctrina identitario de nación y como herramienta discursiva para homogeneizar y eliminar divisiones raciales y étnicas. Esto fue reforzado por el incipiente indigenismo y por medio de teorías como la de Manuel Gamio, de “forjar patria” (1916) basándose en principios raciales. Esto colocaba al mestizo como ideal racial, en que lo indígena se relacionaba con un pasado glorioso que nada tenía que ver con el “atraso” y la pobreza en que se encontraban los indígenas de la época. Reina (2011) menciona: “Lo cierto es que la construcción del ideal de nación siempre ha tenido que enfrentarse a la categoría del indio. El indio muerto que se retoma para alimentar las glorias de la patria, el indio vivo que insistente aparece para mostrarnos lo inacabado de la identidad nacional (Reina, 2011:22)”.

Para Muñiz (2002) estos años de “reconstrucción y consolidación nacional” que se dieron en el periodo del caudillismo al maximato, estuvieron fuertemente ligados a la eugenesia y al proyecto mestizófilo mexicano. La reconstrucción de la cultura nacional requirió de un fuerte proceso de reordenamiento e institucionalización, que así como “la construcción de la división genérica y el establecimiento de un tipo de relaciones de género, como parte del proceso civilizatorio” que contribuyó “a mantener la legitimidad de los sistemas políticos como el que se estableció en México a partir de 1920 (Muñiz, 2002:8)”.

El cuerpo mestizo se pensó en realidad como el alma de la nueva nación mexicana, el nuevo cuerpo “mexicano” modelado a través del ejercicio, la danza. El cuerpo bello representado en el arte popular y en el muralismo, plasmado por medio de cuerpos fuertes, musculosos, vigorosos, y de tonos tierra. Ese modelo de cuerpo representa en sí mismo la inclusión en la modernidad que a decir de Le Bretón (1995) funciona como una máquina cuidada y bien engrasada. El cuerpo cobra importancia porque como lo describe Muñiz: (2002) “se convierte en el punto de partida y retorno en el proceso dialéctico de generizar a los hombres y las mujeres y de construir su representación y autorepresentación” (Muñiz, 2002:24).

El mestizo se convirtió en el referente que simbolizaba la identidad, pues también representa la síntesis de la consolidación de la clase media mexicana, que para Elías (1993) es definitoria como parte de un proceso civilizatorio que es posible gracias a la relación de las capas sociales medias con la intelectualidad.

Así como para este periodo la “homogeneización étnica y racial” resultaba necesaria, para Muñiz (2013) la “conformación de la identidad nacional” también dio paso al supuesto “reconocimiento de la diversidad y a la pluriétnicidad característica de la identidad posnacional”. Esta etapa de “autoritarismo nacionalista” de la posrevolución, en el periodo de 1920 a 1940, se vio caracterizada por la llegada al poder de un nuevo grupo, burgués y modernizador (Muñiz, 2013:83) que traía consigo un modelo de “nación joven y vigorosa” cuya tendencia homogeneizadora resulta clara al “instituir la mexicanidad desde una corporalidad atribuida al mestizo de piel morena, cabello oscuro y facciones toscas” (Muñiz, 2013: 84) que representaban la única posibilidad de pertenencia étnica y de clase.

Gamio fue uno de los primeros intelectuales mexicanos en reconocer en el mestizaje ese potencial homogenizador que reconocería el alma de la cultura mexicana, es decir el alma nacional indígena pero con un cuerpo político mestizo (Medina, 209:85) que ayudó al establecimiento de un Estado fuerte, pues se asoció a los mestizos con los revolucionarios. Vasconcelos en Estudios indostánicos (1920) presentó su propuesta mestizófila, en la obra afirma que “sólo las razas mestizas producen grandes civilizaciones”. Años más tarde creó su propuesta del mexicano-mestizo de raza cósmica. La mestizofilia encontró puntos de convergencia con la eugenesia, por lo menos en planteamientos como los de Vasconcelos, que en 1925 afirmaba que la humanidad se acercaba a un periodo que era inevitable conforme a las *leyes más altas*:

Las leyes de la emoción, la belleza y la alegría regirán la elección de parejas, con un resultado infinitamente superior al de esa eugénica fundada en la razón científica, que nunca mira más que la porción menos importante del suceso amoroso. Por encima de la eugénica científica prevalecerá una eugénica misteriosa del gusto estético. Donde manda la pasión iluminada no es menester ningún correctivo. Los muy feos no procrearán, no desearán procrear, ¿Qué importa entonces que todas las razas se mezclen si la fealdad no encontrará cuna? La pobreza, la educación defectuosa, la escasez de tipos bellos, la miseria que vuelve a la gente fea, todas estas calamidades desaparecerán del estado social futuro. Se verá entonces repugnante, parecerá un crimen de hecho hoy cotidiano que una pareja mediocre se ufane de haber multiplicado miseria. El matrimonio dejará de ser consuelo de desventuras, que no hay por qué perpetuar y se convertirá en una obra de arte (Vasconcelos, 1925: 41).

Los mestizos aparecen como elemento étnico preponderante y como clase, como prototipo racial (Muñiz, 2013) que brindó la cohesión social necesaria para la consolidación de un modelo histórico ascendente y “positivo”. El proyecto mestizófilo tuvo relación con las políticas “directorales de la población” justificándolas como una *necesidad* de que los mestizos continuaran en el poder, debido a que eran vistos como el grupo más fuerte, más numeroso, y más patriota.

Medina (2009) considera que este “Discurso intelectual y utópico” llevó a la creación de un “nuevo sujeto colonial” que para Vasconcelos representa la síntesis ideal, mediante la exclusión de los otros, innecesarios, es decir, la desaparición de los indios, negros y asiáticos por medio de una teleología de la mezcla de todas las culturas, gracias a la utopía del mestizaje racial y cultural que además de brindar unidad nacional, lograría la síntesis cultural de lo diverso y sería “principio organizador de una sociedad verdaderamente armónica gracias a su potencialidad estabilizadora (Medina, 2009).

Grusinzki (1994) propone entender el mestizaje como un fenómeno político y cultural -que surge en un contexto de dominación y control- y que da como resultado formas culturales imprevistas, heterogéneas, más que homegenizar a la población. Las mezclas y los mestizajes tienen fundamentalmente existencia cultural, social y política. Para el autor los mestizajes rompen con la linealidad y con el orden de las cosas, dan lugar a *estados distintos y nuevas configuraciones*.

Su propuesta histórica es absolutamente contraria a la teleología de la historia que proponía Vasconcelos en 1925, e invita a repensar en los conceptos que usamos los historiadores e invita no a invertirlos para su análisis, sino también desplazarlos y renovarlos. Para el autor, el pensamiento mestizo simboliza la “amalgamas planetarias”, no la pureza ni la autenticidad, lo aleatorio de la incertidumbre, lo complejo y lo imprevisto, lo entrópico, lo más lejano del orden, y más aún, de ese orden de las “leyes más altas”, casi divinas y estabilizantes, propuestas por Vasconcelos.

El autor aborda el mestizaje como el desorden pasajero de dinámicas fundamentales ante las que el historiador parece desarmado, por ello su propuesta es comprender el concepto y estudiarlo de un modo mucho más holístico tomando en cuenta aspectos culturales, económicos, políticos. En este sentido su visión es similar a la de Wolf (1993)

en cuanto a concebir la historia humana como la urdimbre de procesos interrelacionados e imbricados que requieren de un análisis complejo y profundo sin descartar aspectos como lo económico. Es decir la crítica de Grusinzki (1994) a los *cultural studies*, a algunos estudios históricos y antropológicos, es que se centran en el aspecto cultural como si fuera posible desligarlo de lo económico cuando precisamente las primeras grandes oleadas de mestizajes planetarios coinciden con el establecimiento de la primera economía mundial.

Para Muñiz (2013) “el mestizaje funcionó en el país como un paradigma identitario, sustentado en un esencialismo biológico”, que está profundamente relacionado con la definición de lo identitario pero también de la corporalidad. Desde el siglo XIX, Francisco Pimentel proponía la mezcla como la “mejor salida” para el caso mexicano: “afortunadamente hay un medio con el cual no se destruye una raza sino que sólo se modifica, y ese medio es la transformación” (Villoro, 1998: 220). Es decir, para Villoro: “liberar al indio supone aquí convertirlo en un elemento capaz de ser aprovechado por el mestizo” (1998: 222). Aída Hernández (2016) hace también un análisis respecto al texto, en el cual ahonda de forma crítica en la “violencia física y simbólica que caracterizó al proyecto nacional mexicano posrevolucionario en la frontera México-Guatemala (2016:183)” denunciada anteriormente por Villoro.

Es posible leer el imaginario en torno a la construcción del cuerpo mestizo en representaciones y productos culturales del contexto posrevolucionario, pues dan cuenta de los cambios y las continuidades de ese proceso de construcción. Especialmente claro es en el caso de las representaciones del muralismo mexicano. Rodrigues (2018) analiza el muralismo mexicano y observa cómo a través de sus representaciones se observa el tránsito de “indio” a campesino, y cómo esto deja de ser una cuestión de procedencia étnica y comienza a ser una cuestión de *clase*.

1.3 La cultura de género en el muralismo y el arte

A pesar de los muchos cambios que se gestaron durante la Revolución, resulta interesante pensar en algunas de las continuidades que dejó el proyecto cultural del porfiriato, por ejemplo, mediante el grupo de *los científicos*, quienes adoptaron el modelo positivista, así como algunas de sus materializaciones artísticas en la influencia literaria del modernismo, en la influencia arquitectónicas y escultórica del *Art Nouveau*.

Uno de los quiebres culturales con el proyecto porfirista se gestó desde el “Ateneo de la Juventud”, fue un grupo formado durante la última etapa del porfiriato, al que pertenecieron pensadores como Alfonso Caso, Alfonso Reyes, y José Vasconcelos, en el tuvieron cabida muchas de las discusiones acerca de la identidad de “lo mexicano”, la idea de nación, la educación y el arte. Durante la Revolución sus miembros mantuvieron la idea de “formular un nuevo orden que incluyera a todos y uniera, por medio de la identidad y el nacionalismo, a los diferentes grupos que se habían armado en torno a las distintas facciones revolucionarias” (De la Vega, 2011:16), en dicho proceso se reconfiguró y se fue definiendo de nueva cuenta el concepto de “lo nacional” en el país.

En los años veinte y principios de los treinta cobraron mayor importancia Vasconcelos (1882-1959), y Mariategui (1894-1930), quienes comenzaron a tener mayor difusión en el contexto latinoamericano. El entendimiento de la revolución se relacionó a la idea de “vanguardia y el interés por el muralismo mexicano comenzó a aumentar, pues destacaba elementos del *“valor plástico de la tradición indígena”*, el llamado “efecto mexicano” causado por el muralismo tuvo cabida por la necesidad de encontrar un tipo de arte latinoamericano, un arte propio (Acevedo y García, 2011).

La figura de Vasconcelos resulta fundamental para comprender el giro que tuvieron las tendencias artísticas, especialmente tras la creación de su proyecto de difusión cultural, a partir de que estuvo al frente como Rector de la Universidad Nacional de México, Departamento Universitario, de Bellas Artes y de la Secretaría de Educación Pública. Durante el mandato de Álvaro Obregón (1920-1924) se reconoció en la educación la “tarea civilizadora y pacificadora” que le brindaría reconocimiento como un mandato de reconstrucción” (Acevedo y García, 2011).

La plástica posrevolucionaria dominante tiene una fuerte connotación política. En los discursos pictóricos es posible “leer” el tránsito de la idealización del pasado indígena, al del “presente” de esa época, vinculado a la idea del proletariado posrevolucionario y hacia el futuro utópico del comunismo. A partir de ahora incluiré algunas reflexiones sobre el muralismo, que me ayuden a situarlo como movimiento cultural y sociopolítico, si bien el tema es enorme y complejo y no es mi pretensión agotarlo quisiera situar algunos elementos para comprenderlo como parte fundamental del contexto posrevolucionario en el que Izquierdo vivió, y tuvo lugar su trayectoria artística y su vida personal. La pintora no

formó parte de este grupo pero mantuvo una relación con ellos, durante algunos momentos de mucha cercanía y durante otros, de choque y conflicto.

En primer término es importante tomar en cuenta el muralismo como un movimiento heterogéneo y discontinuo, con contradicciones y tensiones internas y externas. Sus representaciones abrevaron de la tradición estética de “lo mexicano” que contribuyeron mayormente a formar, es decir, retomando elementos coloniales, alegóricos, populares, de los trajes típicos, etc. Se toman en cuenta como dos de los principales antecedentes a Gerardo Murillo (Dr. Atl) y a José Guadalupe Posadas.

La Preparatoria Nacional funcionó como el primer laboratorio de gestación del movimiento muralista, el cual posteriormente se vio incentivado por el Estado y en específico por proyectos de la Secretaría de Educación Pública, por ello Acevedo y García (2011) aseguran que en la 1ª fase del muralismo los pintores comienzan a ocupar las calles y en la segunda fase se desplazan de las calles a las escuelas.

Hasta ese momento los artistas que más destacaban en la academia eran Gerardo Murillo (Dr. Atl), Julio Ruelas, Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Joaquín Clausell, Francisco Romano Guillermín, Gonzalo Argüelles y Alfredo Ramos Martínez, cuya obra rompió con el academicismo formal con el que se venía trabajando.

Rodríguez (2014) explica que el muralismo es un arte panorámico, permite leer la narrativa de la Revolución en los muros, leer la historia que quiso contarse escrita en las calles, en los edificios de gobierno, muestra las vastas escenas de una “gesta política y revolucionaria”, las representaciones del conflicto armado, de los episodios bélicos y de la paz posterior, los héroes, los villanos, las nuevas identidades, los incipientes grupos sociales, están presentes en el legado de los murales.

Se trata pues de un arte urbano oficial, que ocupa las ciudades, las plazas, los edificios importantes, por ser un arte monumental, los muralistas argumentaban que era un arte de “utilidad pública”, pues consideraban que el verdadero valor del arte era instruir, socializar la educación a través de los muros, a diferencia de la pintura de caballete que caracterizó a artistas como María Izquierdo, y que fue considerada pintura para las elites.

En esta época se da un proceso de “sacralización del mural”, debido a su filiación muchos de los muralistas lograron posicionarse como líderes intelectuales, tras la revolución, su pintura llegó a brindarle legitimación de un régimen, esto llevó a la

sacralización de lo que podía ser o no calificado de arte nacional, para otros artistas, su obra llegó a ser tachada de propaganda política. Este debate se desarrolló especialmente a partir del manifiesto sacado por el Sindicato de Pintores y Escultores, expresando su rechazo a Huerta, y su apoyo total político para Plutarco Elías Calles.

Desde su participación en 1922 en una exposición en Brasil, los muralistas fueron alcanzando cada vez más mayor proyección nacional, latinoamericana e internacional. Acevedo y García (2011) consideran que en 1935, el muralismo fue ganando aún más espacios -debido a que se promovió un amplio programa de murales didácticos en escuelas y mercados, museos, e incluso en hoteles y bancos-, una modalidad que también comenzó a realizarse fue la de los muros móviles.

Jiménez (2019) explica que a casi 100 años de formación del muralismo mexicano, sigue siendo uno de los referentes culturales más difundidos de lo que se clasifica como “la cultura universal”. Sus obras ayudaron a la conformación de la imagen del Estado mexicano y lo dotaron de “capital simbólico”, es decir se alimentan de mitos y crean nuevos significados a partir de la ruptura histórica de la revolución. Desde esta perspectiva enmarca a los muralistas en un conjunto de producciones culturales sobre los que opera en diversos momentos el Estado: “para instrumentar una narrativa que sostiene su legitimidad y, sin duda, su imagen como unidad” (2019: 11)

El autor también afirma que aunque el muralismo no fue un instrumento del Estado, si fue resultado de “proyectos, personajes y contextos inmersos en el drama político posterior a un largo y agotador conflicto armado” que posibilitó la construcción imaginaria de una nación, y ayudó a moldear, e ir reconfigurando, esa imagen del Estado.

Vasconcelos resulta una pieza importante para comprender el impulso de la política cultural posrevolucionaria “basada en un proyecto de reconstitución social a través de la educación y la difusión de las artes”, mientras estuvo al frente de la Secretaría de Educación Pública. Vasconcelos fue filósofo, literato, ensayista, poeta, y como tal, estuvo vinculado con varios intelectuales de la época que se comprometieron con la implementación de la política cultural diseñada por él. Entre ellos Jaime Torres Bodet, Julián Carrillo, Ezequiel Chávez, Roberto Medellín, Francisco Figueroa, Francisco Morales, Adolfo Best, Pedro Henríquez Ureña, varios de ellos habían formado parte del *Ateneo de la Juventud* (Jiménez, 2019:18) grupo intelectual formado a finales del porfiriato.

Hasta aquí he presentado algunas generalizaciones sobre el muralismo, sin embargo, reconozco la imposibilidad de dar algo más que pinceladas para abordar el tema, pues cada pintor ofrece una trayectoria sumamente compleja, de hecho una de las principales características del grupo fueron las constantes pugnas entre los artistas, y de los cambios que fueron manifestando a nivel estético y político.

En 1935 Rivera ofreció una serie de conferencias sobre “Las artes y su papel revolucionario en la cultura”, esto trajo fuertes discusiones con Siqueiros, quien llegó incluso a interrumpir la conferencia, en varias sesiones discutieron frente público y Siqueiros publicó posteriormente unos artículos al respecto (Aceves y García, 2011: 52). A partir de estas discusiones las relaciones de varios artistas se polarizaron aún más, y la crítica también se volcó al respecto, una nota del *Excelsior* mencionó: “Nuestro Diego vuelve a ser el platillo del día. Con su no desmentida habilidad financiera, aprovecha todas las circunstancias para que se hable de él. Si en vez de ser pintor hubiera sido publicista, ocuparía sin duda el primer lugar en el mundo del anuncio”. (Acevedo y García, 2011:52)

Como último punto quisiera retomar el tratamiento del tema del cuerpo presente en las obras de los muralistas, el mestizaje siempre está plasmado como el tema más representativo, así como los elementos claramente identificables de lo “indígena” en las representaciones del cuerpo, ocupando un papel destacado en la composición.

El cuerpo femenino en Rivera, está fuertemente ligado al ideal de la tierra y a la concepción de la naturaleza. Algunas de las modelos que posaron para él en su estudio fueron algunas de las intelectuales más destacadas del periodo, como Lupe Marín, María Dolores Assúnsolo (Dolores del Río), Carmen Mondragón (Nahui Ollín), Tina Modotti, Julieta Crespo de la Serna, Palma Guillén y Lupe Rivas Cacho, (Acevedo y García, 2011:33). Me resultan particularmente interesantes los murales de Chapingo para los que Modotti y Marín posaron desnudas. Más que la torneada figura que las caracterizaba, Rivera las representa de forma alegórica, la imagen resulta orgánica, muy ligada a la idea de fecundidad de la tierra, y es más parecida a un Botero o a una figura de una Venus esteatopigia, en lo referente a la excesiva acumulación de grasa, especialmente en los muslos y las nalgas, que históricamente ha sido asociada a un ideal de la fertilidad, como en el caso de la Venus de Willendorf (aprox. 27,500 a. c).

En cuanto a las representaciones del cuerpo femenino en la pintura de Orozco, Acevedo y García (2011) determinan que “el cuerpo femenino es mostrado como mecanismo gesticulante”, una composición de engranes, fusiles, mangueras y cadáveres. Es decir, un cuerpo asociado al de una máquina: “El pesimismo de la máquina que expresa Orozco tiene dos ámbitos. Uno es el ámbito del cuerpo, una máquina descompuesta enferma y deseante, otro es el ámbito de la sociedad, un enorme complejo maquinico” (2011:55). Vidaurre (2004) escribe en un artículo al respecto, que a Orozco en un momento sólo le interesaba pintar mujeres, específicamente prostitutas y colegialas, esto va muy acorde a lo analizado anteriormente acerca de las principales representaciones de las figuras femeninas, la de la virgen en su nicho y la de la mala mujer en la calle.

Durante esos años, en México se vivía una fuerte vinculación entre el ámbito artístico y la ideología política del socialismo, comunismo, marxismo, anarquismo, y sus demás variantes ideológicas. En 1922 se creó el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, que a raíz del cuartelazo de Adolfo de la Huerta en 1923 lanzó un manifiesto (Acevedo y García, 2011). Considero pertinente citarlo en extenso:

A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía.

Camaradas:

[...] Del lado nuestro, los que claman por la desaparición de un orden envejecido y cruel, en el que tú, obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendero y del político, mientras tú revientas de hambre; en el que tú, obrero de la ciudad, mueves las fábricas, hilas las telas y formas con tus manos todo el confort moderno para solaz de las prostitutas y zánganos mientras a ti mismo te rajas las carnes de frío; en el que tú, soldado indio, por propia voluntad heroica laboras y entregas tu vida sin tasa para destruir la miseria en la que por siglos ha vivido la gente de tu raza y de tu clase para que después un Sánchez o un Estrada, inutilicen la dádiva grandiosa de tu sangre en beneficio de las sanguijuelas burguesas que chupan la felicidad de tus hijos y te roban el trabajo y la tierra.

No solamente todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud, es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña

de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica, brota de él y lo que es más, facultad admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo, por burgués. **Repudiamos la pintura de caballete y todo el arte del cenáculo ultra-intelectual por aristocrático exaltamos las manifestaciones de Arte Monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe de desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del Pueblo, haciendo del Arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate**¹³. Porque sabemos muy bien que la implantación en México de un gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza que no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México: lucharemos por evitarlo porque sabemos muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime del Arte étnico, cosmogónico e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras sociedades autóctonas; lucharemos sin descanso por conseguirlo.

El triunfo de De la Huerta, de Estrada o de Flores como estética socialmente, sería el triunfo del gusto de las mecanógrafas: la aceptación criolla y burguesa (que todo lo corrompe) de la música, de la pintura y de la literatura popular, el reinado de lo

¹³ Las negritas son mías.

pintoresco, del “kewpi” norteamericano y la implantación de L’ amore è come Zucchero. El amor es como azúcar.

En consecuencia, la contrarrevolución en México prolongará el dolor del pueblo y deprimirá su espíritu admirable.

Con anterioridad los miembros del Sindicato de Pintores y Escultores nos adherimos a la candidatura del general D. Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definidamente revolucionaria, garantizaba el gobierno de la república, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos momentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos político militares y nos ponemos a disposición de su causa, que es la del Pueblo, en la forma que nos requiera.

Hacemos un llamamiento general a los intelectuales revolucionarios de México para que olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbiales por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético educativa que realizamos.

En nombre de toda la sangre vertida por el pueblo en diez años de lucha y frente al cuartelazo reaccionario, hacemos un llamamiento urgente a todos los campesinos, obreros y soldados revolucionarios de México, para que comprendiendo la importancia vital de la lucha que se avecina, y olvidando diferencias de táctica formemos un frente único para combatir al enemigo común.

Aconsejamos a los soldados rasos del pueblo que por desconocimiento de los acontecimientos y engañados por sus jefes traidores están a punto de derramar la sangre de sus hermanos de raza y de clase, mediten que con sus propias armas, quieren los mistificadores arrebatar la tierra y el bienestar de sus hermanos que la revolución había garantizado con las mismas.

Por el proletariado del mundo

México, D.F., a 9 de diciembre de 1923

El secretario general, David Alfaro Siqueiros; el primer vocal, Diego Rivera; el segundo vocal Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida¹⁴.

¹⁴ Encontrado en Acevedo y García, 2011: 35.

Podría equiparar al manifiesto alegóricamente con un mazo de cartas del tarot de Marsella, es decir, con el juego de 78 cartas, que contienen en sus representaciones una síntesis del imaginario medieval, o en su caso, con las 54 cartas con los personajes de la lotería, es decir, como un sumario de figuras *acabadas en sí mismas*, que presenta a los principales actores del periodo: el indio, el obrero, el burgués, el artista revolucionario, y el zángano, la mecanógrafa, y la prostituta.

En cuanto a la intención política del documento es claro el posicionamiento en contra de De la Huerta, y a favor de Plutarco Elías Calles, pero también con su ideal del arte comprometido con la Revolución, el cual, por supuesto excluye absolutamente a la pintura de caballete. Resultan también sumamente interesantes las representaciones de género, las cuales analizaré más adelante.

El documento es sumamente rico pues nos ayuda a comprender el papel central que tuvo el indigenismo para el periodo. El interlocutor se marca desde el comienzo, el manifiesto dice estar dirigido en primer término a: *“La raza indígena humillada durante siglos”, al indio, el obrero de campo, el obrero de ciudad, el soldado indio, a nuestras sociedades autóctonas, nuestras clases populares, nuestra raza.*

En cada párrafo aparece la figura del indio explotado y desprotegido (*“nuestros indios”*), trabajadores virtuosos, manifestación suprema de *“nuestra raza, de nuestra fuerza étnica”* cuyo trabajo se califica como *“don de nuestro pueblo”*. Resulta imposible no remitirme al discurso vasconceliano de raza cósmica, producto también de los discursos eugenésicos del periodo porfirista y reorientados en este, donde la raza resulta uno de los elementos centrales.

En segundo término como interlocutor, se apela a los artistas desde su *responsabilidad* artística, se les pide sumarse al *esfuerzo de los creadores de belleza* y ligarlo al *compromiso* de la *propaganda ideológica*, y probablemente como referencia al lema porfirista se aboga por el *aniquilamiento del envejecido orden*.

Otra cuestión que podemos inferir al respecto es la idealización del campo, pues cuando hacen mención *del gusto de nuestra raza pervertido en las ciudades*, queda claro que mantienen la imagen continuamente reproducida en cierta literatura del periodo en que la ciudad es un bastión de vicios, enfermedades, egoísmos y envilecimientos.

Se apela a un arte visto como *educativo, de combate*, y se promueve un ideal de *belleza para todos*, vinculado a *la estética popular indígena, de nuestra raza, del arte étnico, cosmogónico e históricamente trascendental*; es decir, se aprecia un discurso paternalista hacia la figura del indio bueno y trabajador, además de una naturalización absoluta de lo que es el indio, su imagen, su arte, y sus representaciones.

En el manifiesto la crítica es directa hacia *los intelectuales* envilecidos por *los ricos y la burguesía*, hacia *el encomendero y el político*, y a todos aquellos que consideran *sanguijuelas burguesas* e incluso a quienes explotaban a los indígenas en el periodo colonial, como los encomenderos. El objetivo explícito y la invitación, es a “*Socializar las manifestaciones artísticas*”, y aunque no se menciona directamente resulta claro que la forma de socializarlas, seguramente es por medio del muralismo, pues se trata de *desaparecer el individualismo burgués*, por ello, se manifiesta el repudio al *caballete aristocrático*, como manifestación de un arte de *masturbación individualista*.

La mayoría de artistas del periodo utilizaron el caballete como soporte de sus obras, entre ellas podemos mencionar a la misma Kahlo, a Izquierdo, Varo o Carrington por lo tanto, la crítica es también directa hacia su trabajo artístico. Izquierdo como pintora de caballete, en su autobiografía (AMI, MAM) criticó fuertemente al arte de propaganda y apeló por la libertad artística. Resulta claro que se trata de perspectivas totalmente contrarias en cuanto a su entendimiento del arte, aun cuando mantuvieron una cercanía respecto a la estética de lo indígena como unidad latinoamericana.

El Sindicato de Pintores y Escultores, dejó clara su postura de apoyo, *adhesión, convencimiento, y disposición*, hacia Elías Calles por *su personalidad definidamente revolucionaria*, e invitaba a los campesinos, obreros, soldados revolucionarios, al proletariado del mundo, pero especialmente a los *intelectuales revolucionarios*, por la sangre de diez años de lucha, a luchar por un Frente Único.

Cabe decir que aquí no se menciona a las obreras, las mujeres indígenas o las intelectuales para unirse a la lucha por ese *frente único*; sin embargo se mencionan algunas representaciones femeninas, en primer término para mencionar repudio por el “*gusto de las mecanógrafas*”, que es el gusto por criollo, lo pintoresco, por el romanticismo y *el amor dulce como azúcar*, gusto que además relacionan con la figura de De la Huerta.

En segundo término se hace mención de *las prostitutas y los zánganos*, desangrando al pueblo *desde su confort moderno*. La analogía resulta particularmente curiosa y recuerda el estudio de González (2011) que desde la literatura del siglo XIX, recupera la figura de las “mujeres nocturnas”, que mantenidas por un “canon viril”, exploran las escasas posibilidades de los roles de las mujeres de la urbe, o bien, desde el imaginario del ser femenino bondadoso y ejemplar, a la figura de la corrupción absoluta del cuerpo y de la carne, no olvidemos que precisamente en el siglo XIX, la sífilis fue prácticamente reconocida como una enfermedad endémica de las *malas* mujeres ciudadanas (Márquez, 2015), a través del discurso del manifiesto vemos que la imagen se mantiene pero aunada a la idea de pereza y a la holgazanería.

La misoginia presente en el discurso recuerda la conferencia de radio en la que Izquierdo refirió precisamente que en México era un delito ser mujer y más aún si se tenía talento, y ante ello, a las mujeres se les colocaba en el banquillo de los acusados y se les sometía a toda clase de torturas; recuerda también una de sus primeras exposiciones en San Carlos, cuando para elogiarla Rivera dijo que se trataba, no de la mejor pintora, sino del *mejor pintor*, subrayando así precisamente su “distancia” con ese gusto amelcochado (*L’ amore è come Zuccherò*) de las mecanógrafas, de las mujeres artistas, y de las mujeres, en general. Abordaré más sobre el tema en el siguiente capítulo en el que hago referencia directa a la pintora y a los documentos del Archivo María Izquierdo.

Acerca de quienes rubrican, en primer término, podemos mencionar a los llamados “tres grandes” (Rivera (1886-1957), Orozco (1883-1949) y Siqueiros (1896-1974), quienes también se auto proclamaban, con la autoridad para decidir qué tipo de arte era “traidor de la patria” o si se trataba de un arte nacional, verdadero, fiel, y comprometido. Desde la perspectiva de Bourdieu, el reconocimiento que de ellos se hacía al considerarlos como los “tres grandes”, les confería el poder legítimo de calificar y descalificar a los integrantes del gremio.

Firman también: Fermín revueltas (1902-1935), que se desempeñó como muralista, vitralista y arquitecto, Alva Guadarrama (1892-1949) que también se dedicó a la pintura mural, Xavier Guerrero (1896-1974), cuyo trabajo es menos conocido pues se desempeñó en gran parte como “ayudante” de Rivera y Siqueiros, de hecho colaboró en San Idelfonso, Chapingo y de la Secretaría de Educación Pública, trabajó también en conjunto

con Montenegro, aunque precisamente (y a pesar de su declarado repudio a este) obtuvo un mayor reconocimiento precisamente como pintor de caballete. Germán Cueto (1893-1975) que se desempeñó en el ámbito de la escultura, y finalmente Carlos Mérida (1891-1984) desde el muralismo y la escultura con su estilo cubista, mucho más ligado al arte abstracto.

1.3.1 La modernidad en las vanguardias y en la ciudad. Debates en la construcción de propuestas plásticas

Las fotografías del México de clase alta de 1920, muestran a muchas mujeres con cabello corto, que practicaban deportes como el golf, el tenis, que usaban maquillaje y shorts o vestidos cortos. El ciclismo, la natación, la equitación, la gimnasia, jugar al voleibol o al baloncesto e incluso el alpinismo comenzaron a ser practicadas. (Rubenstein, 2009). La esbeltez, agilidad y “vivarachería” reflejados en cine y los anuncios publicitarios se acogieron y se incorporaron en el imaginario asociándolos a los “nuevos cuerpos” de las mujeres modernas, cuerpos estéticos, *decó*. Rubenstein (2009), ejemplifica cómo fueron dándose algunas de las transiciones que llevaron a los cuerpos femeninos y masculinos a moldearse para poder ser incluidos en esa “modernidad” incipiente. En el caso femenino una de las tendencias fueron los cuerpos atléticos, mucho más delgados, menos curvilíneos, cuyas líneas rectas se veían reforzadas por vestidos sin mangas y cada vez más cortos, que “aleteaban con el viento *flapped* (2009: 92)” esta imagen de lo “anglo” llegó a su máxima expresión cuando en 1924 chicas de clases altas comenzaron a usar el cabello sumamente corto, en contraste con la imagen del cabello largo y cuidado que se había mantenido como imagen de la hiperfeminidad, estas mujeres optaron por ese nuevo modelo impuesto por el *comfort* norteamericano.

Butler (2002) llama “esculpir el cuerpo” a enculturarlo, es decir a “encapsularlo” para que ese cuerpo no se salga de los márgenes y ocupe el espacio correcto para el deber ser, la moral, la urbanidad, la salud, la robustez, la belleza obligatoria. La educación como reproductora de este modelo da como resultado una “pedagogía de género”, también es relevante tomar en cuenta la importancia de la consolidación y la injerencia de la clase media en el proceso civilizatorio, y en la cultura de género, la cual produce y reproduce los:

“signos, señales, símbolos, simulaciones y alucinaciones” de donde surgen los *prototipos* de mujeres y hombres *normales* (Muñiz, 2002).

El cuerpo permite leer las representaciones, que en sí mismas pueden significar una forma de control (Muñiz, 2002), el estudio de estas implica leer los lugares desde donde estas están operando, es decir, en donde pueden leerse estos “discursos dichos” por las leyes, la iglesia, la medicina: censos, informes médicos, juicios, catecismos, manuales, prensa, periódicos y revistas, el cine, la música y la literatura.

Rubenstein (2009) describe la guerra que vivieron “las pelonas”, mientras las chicas de clases altas pudieron acercarse cada vez a la imagen de esa figura delgada, atlética, de tez blanca y cabello corto que no ponía en duda su feminidad. Las chicas de clases medias y bajas, de piel morena, bajitas y de rasgos no europeos fueron criticadas duramente por la prensa mexicana.

El periodismo mexicano de la época veía con tan malos ojos a las *flapped* pues creían que el peligro era caer en el exceso llevaría a la formación de un tercer sexo, o de un sexo neutro “lo cual en lugar de beneficiar una raza tiende por el contrario a destruirla. Esto podrá ser el abuso que el sexo débil ha hecho de algunos deportes en su loco afán de masculinizarse” (Rubenstein, 2009:101). La autora menciona que en 1924 incluso Salvador Novo escribió que el cabello corto era renunciar a la herencia de Malinche, es decir, implicaba renunciar a la raza cósmica. Sin embargo, hay que considerar que Novo formaba parte del grupo de escritores contrario a la corriente nacionalista del momento, de manera que este comentario muy probablemente no cuestionaba a las mujeres de cabello corto, sino que era un cuestionamiento que realizaba de forma irónica acerca del miedo esos supuestos “seres de sexo neutro”. Cabe recordar que Novo fue precisamente “pionero de una homosexualidad belicosamente reconocida y asumida” (Salazar: 2016).

La inconformidad social ante el tema fue *in crescendo*, las críticas iban desde el rescate del “orgullo nacional”, a la afirmación de que perdían su atractivo sexual, implicaban tintes raciales y exhortaban a las “viejas” y “feas” a no cortarse el cabello a la *garcón*, ni a la *Boston*, ni al estilo *Bob*, es decir: “solo las mujeres cuyo valor en el mercado del matrimonio era alto tenían suficiente capital social como para arriesgarlo llevando el pelo corto” (Rubenstein, 2009:103) Considero que el supuesto afán por borrar

las diferencias entre los sexos también se veía como peligroso, pues podía también tratar de borrar las diferencias raciales.

Monsivais menciona que solo aquellas mujeres que se masculinizaban “cumplían los requisitos de la vida miliar” (2009:19). Cano (2009) nos presenta el ejemplo perfecto, al mostrarnos el proceso de Amalia Robles, al convertirse en el general Amelio Robles, y cómo tras esculpir el cuerpo deseado, es reconocido con la identidad deseada, por medio de la “construcción de una imagen corporal y una identidad social masculina” (Cano, 2009: 69) gracias a ello logra ser reconocido socialmente como hombre, pero salvo esas excepciones el machismo imperante siguió apropiándose de las representaciones de la figura femenina.

Rubenstein (2009) refiere que se convirtieron en objeto de maltrato, vejaciones y ataques en vía pública. A pesar de los pronunciamientos oficiales en contra de los ultrajes ocurridos, obreros y sobre todo estudiantes, “castigaron” en varias ocasiones a sus compañeras de pelo corto, rapándolas, y aunque los ataques continuaron la sociedad poco a poco, y muy lentamente fue adaptándose a la imagen de “la nueva mujer moderna”. Esto también se dio gracias a la implantación de una “cultura física” incorporada como parte de la enseñanza obligatoria, el atletismo femenino se promovió como un modelo sano que coadyuvaba con la verdadera función que en el periodo, se le otorgaba al cuerpo femenino: la maternidad.

Lagarde (2005) nos habla de *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas, locas*, y nos invita a explorar nuestros cautiverios, pues afirma que conocerlos es ya una forma de liberarnos. Las décadas de la revolución mexicana como todo contexto histórico son complejas de abordar porque no transcurren unidireccionalmente, hay fuerzas empujando hacia todas partes, es por ello que en parte, como ha sido anteriormente descrito fueron décadas de ruptura e irrupción de muchas mujeres en la esfera de lo político y lo público.

De hecho, en 1922 se instaura en México el día de las madres, fecha que especialmente aquí en el país cobra un cariz sagrado, 30 años más tarde, la enorme mayoría de las disertaciones en prensa de Rosario Castellanos seguían estando totalmente volcadas a la abnegada figura de la “cabecita blanca”, como llama Castellanos a la abnegada madre mexicana, esa tan bien representada en la época de oro del cine mexicano por Sara García.

Para Lagarde (2005) el cautiverio de las mujeres ha estado históricamente tan naturalizado que decidir sobre la vida de una (ni hablar de la vida que además se encarna en una), es decir, decidir sobre el cuerpo en el mundo y sobre el mundo ha sido una constante prohibición en la vida de las mujeres. Los espacios de exclusión de los que habla Foucault (1987) son también para nosotras espacios de cautiverio, la casa, el monasterio, la prisión, los hospitales psiquiátricos, e incluso la calle representa para nosotras el acoso, el ataque, la violación o el encierro. El cuerpo mismo llega a serlo, McDowell (2000) menciona como el tratamiento del embarazo se da desde la perspectiva del cuerpo gestante como cuerpo enfermo, e incluso como cuerpo “fuera de lugar”. La maternidad vista como absolutamente obligatoria para la condición de ser mujeres, sin duda ha sido, y aun es, uno de los cautiverios más grandes, más pesados.

Rubenstein, Tuñón, Smith, Schell y Blum (2009)¹⁵ coinciden en la importancia que durante la revolución y posrevolución se le dio al papel de la familia, y al de la maternidad. Aunque el modelo familiar imperante durante el porfiriato sí sufrió grandes cambios (al menos discursivamente), la imagen de lo femenino ligada a la maternidad obligatoria se mantuvo. El maternalismo como discurso y como práctica era muy necesario para sostener el nuevo modelo de Estado, construido en un modelo paternalista y autoritario, inspirado por las bases del liberalismo decimonónico.

En esta búsqueda de la “construcción imaginaria de la nación y búsqueda de la identidad” se mantuvo, en general, con una tónica conservadora; es decir, se buscaba y reproducía la imagen de esposa: bonita, hacendosa, limpia, casta, buena y dócil (Tuñón, 2009:128). En las representaciones de las mujeres se refuerza aún más la relación entre la naturaleza, y especialmente de la tierra con las mujeres, como emblema de la patria y la naturaleza (Tuñón, 2009:137). También resulta interesante como desde distintos frentes, tanto el más conservador y eclesiástico, como el “moderno” promovido por el Estado, e incluso en el discurso feminista de la época, se retoma la idea de maternidad, aunque en este caso como arma política. Schell y Blum (2009) plantean que discursivamente se describe la maternidad como forma de participar en el proyecto revolucionario.

A la maternidad se suma otra forma de cautiverio: la belleza obligatoria, el cuerpo gestante debe permanecer sano y bello en cualquier momento, al cuerpo de las mujeres se le

¹⁵ Todas las autoras corresponden a la antología “*Género, poder y política en el México posrevolucionario*”

exige que independientemente del proceso de embarazo, parto o lactancia, luzca sano, fuerte, joven y lozano. Muñiz (2002) describe como los modelos de representaciones de mujeres en el periodo producen y reproducen modelos de belleza obligatoria, desde la “india bonita”, hasta la nueva jovencita ágil y delgada. La autora recupera un periódico de la época y menciona que incluso se colocaban las medidas ideales de las muñecas y los tobillos. La publicidad y sus nuevos modelos cobran una mayor importancia, así como las incipientes industrias de la modernidad, como el cine y la moda.

A pesar del enorme poder y la gran influencia que ejerció el muralismo como autoridad política, y arte oficial, en esas mismas décadas, se abrió un amplio panorama cultural en que las vanguardias estéticas también jugaban un papel importante, especialmente el surrealismo y el estridentismo.

Como una especie de puente entre la literatura y la pintura, y entre todos los “ismos”, surgió el grupo de “Los contemporáneos” que inició con Jaime Torres Bodet, Enrique Gonzales Rojo, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, y posteriormente se sumaron: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen (Madrigal, 2006).

Resulta difícil definir al grupo “sin grupo” como llegaron a auto nombrarse; quizá lo que tenían en común fuera cierta afinidad estética, pero sobre todo una posición en contra del muralismo como la única manifestación válida de la “cultura nacional”. Madrigal (2006) destaca la heterogeneidad del grupo. Una disyuntiva oscilante entre el discurso “universalista” del *arte puro* y un mexicanismo incipiente.

La particularidad más importante es su apelación por un tipo de arte que a su vez era “clásico” y “universal”, es decir, retomaba muchas influencias y producciones culturales de la tradición europea pero también elementos de una cultura nacional, la propuesta en general era fusionar ambos elementos y lograr un “mexicanismo internacional”, por extraño que parezca definieron el tradicionalismo, como respuesta y como contraparte ante el nacionalismo cerrado que proponía el grupo de los muralistas. Jorge Cuesta agrega una definición de “la tradición” basada en la fusión cultural y que se alimenta de una visión integral, y necesitaba de “cualquier influencia”, viajar, conocer y sobre todo sin vivir en la negación de la continuidad de la “rama occidental” de la cultura mexicana, ni buscando solo el “legado cultural” de lo indígena (Madrigal, 2006).

Es decir, apostaban por el reconocimiento de una sola tradición “universal” que podía se expresada por un modelo de “arte puro” y de “poesía pura, traducido como un “tradicionalismo moderno, un mexicanismo internacional” (Madrigal, 2006:36) que a decir de Villaurrutia tenían que ver con la “invención de lo mexicano”.

El caso de María Izquierdo es complejo, pues permaneció cercana tanto a los “sin grupo”, como a los “revolucionarios”; a pesar de que a lo largo de su vida sus memorias dan cuenta del distanciamiento cada vez mayor que tuvo con el grupo de los muralistas, eso lo abordaré con mayor detenimiento en el siguiente capítulo, sin embargo, ahora me interesa colocar esos aspectos generales que me ayuden a dar cuenta de su contexto cercano. Su grupo de amigos se conformó mayoritariamente por el grupo de escritores de “Los contemporáneos”, más que por otros grupos de pintores; es probable que esa cercanía haya comenzado durante el periodo en el que Izquierdo mantuvo una relación de pareja con el pintor Rufino Tamayo, que, sobre todo al inicio de la gestación del grupo, mantuvo lazos cercanos con ellos.

También resulta importante reconocer el carácter heterogéneo de *Los contemporáneos*. En el caso de Tamayo, su cercanía con el mundo indígena parecía “incuestionable” a los integrantes del grupo, a decir de los cuales poseía una “mentalidad netamente indígena” (Madrigal, 2006:35), e incluso llegó a ser reconocido por ellos como “el indio Tamayo”. Si bien compartían la visión crítica del arquetipo de lo indígena como alma de lo mexicano, había un reconocimiento de ciertos “valores estéticos” que a Tamayo lo colocaban como un “pintor universal”.

La mayor crítica que pesó sobre este grupo por parte de los intelectuales “revolucionarios” tiene que ver con la concepción generalizada en la época, a asociar la cultura y el arte exclusivamente a un ideal de la masculinidad, precisamente destaca la aparentemente poca participación de mujeres mexicanas en los grupos artísticos, pues no se les reconocía -y en parte aún no se les reconoce todavía- su verdadero papel destacado. De hecho una de las peores críticas hacia la pintura y literatura de este grupo era debida a la “feminización” de su arte.

El rechazo a la homosexualidad, resulta evidente, pues la crítica literaria de la época mencionaba la “falta de virilidad de la literatura”. A pesar de que había tenido cierta cercanía con los integrantes del grupo, en 1924 Julio Jiménez Rueda criticó el valor de la

literatura “afeminada”, resulta más que obvia la alusión a la preferencia sexual de varios miembros del grupo, más que a su forma o estilo literario. En 1932 Emilio Abreu mencionó al respecto que se trataba de una “vanguardia en crisis, descastada e impúdica ante nuestra raza” (Madrigal, 2006:34), la crítica de Rivera llamándolos, el grupo de “los maricones”, también fue demoledora, entendida dentro de una cultura de género sumamente hostil hacia lo no heteronormado.

El grupo mantuvo una cierta marginalidad, muy probablemente debido a su *condición homosexual*, Villaurrutia escribió “Existimos, existimos a pesar de todo, a pesar de nosotros mismos” y también seguramente porque, de forma absolutamente opuesta al grupo de los muralistas, se mantuvieron alejados de temas de índole social y política. Su mayor interés fue reflexionar acerca de obra literaria, así como ahondar en el análisis de los valores plásticos de la pintura mexicana, varios miembros incursionaron en la crítica de arte (Madrigal, 2006: 80).

De acuerdo con Madrigal (2006) la propuesta del grupo fue tender un puente y rescatar los nexos entre la literatura, la pintura, e incluso la fotografía. El juego, entre lo liminal de un grupo “marginal”, pero integrado, está presente. A diferencia del grupo de los muralistas, sus reflexiones se mueven más en el ámbito de lo cotidiano, lo introspectivo, y lo doméstico, a pesar de que sí ocuparon un espacio visible en el espacio público que llegó a brindarles un especial reconocimiento, sobre todo en su calidad de críticos.

Otro de los grupos artísticos que tuvo cabida en el contexto fue el estridentismo, una de las pocas vanguardias estéticas que, junto con el infrarrealismo, tuvo su origen en México (Aceves y García, 2011). Los estridentistas estuvieron totalmente distante del grupo del muralismo mexicano e incluso del grupo de “Los Contemporáneos” proponen una poesía “pura”, pero el lenguaje estético usado da cuenta de una necesidad subversiva, mientras su vinculación con la ciudad resulta evidente. El grupo permanece distante del pasado indígena, y más cercano a ese llamado de los “locos veintes”, es decir, de la vida bohemia, justo en un momento en el que se produce una implosión de sucesos en la vida cultural, el diseño, la arquitectura y la moda.

El espacio del estridentismo es el de la naciente Ciudad de México, como lugar abierto a la modernidad, espacio de luces, automóviles, anuncios publicitarios, el acero, las maquinas, los obreros, las fábricas, los puentes, lo eléctrico, la electricidad, lo

tecnológico. Años de urbanización creciente, de rascacielos y edificios, de auge en el consumo, y la venta de electrodomésticos, del cabaret, y de cierta libertad moral, que permitía y promovía, el consumo de alcohol y de cigarrillos.

Lo citadino, y cada una de sus nuevas manifestaciones, cobra sentido y tiene cabida en el movimiento estridentista. En la pintura: “recurrieron a una iconografía urbana y se valieron de algunos símbolos de la modernidad, como rascacielos poblados de anuncios luminosos o la radio” (Aceves y García, 2011: 84). Entre el amor al mole de Guajolote, lo escatológico, el asesinato de un claro de luna, en medio del “horror a los ídolos populares” y a los “merolicos con nombramiento oficial de catedráticos”¹⁶, el estridentismo emerge como un arte urbano, hijo de la modernidad y del nuevo modelo de ciudad.

En 1921 lanzaron un manifiesto artístico, se trataba de una hoja que repartieron en forma de volante y que también pegaron en los muros, la “Actual número 1, Hoja de vanguardia, cuya redacción se debe principalmente a Manuel Maples Arce. En el abogaba por la posibilidad de *un arte nuevo*, de *vivir hacia el futuro*, dicen que “es necesario defender nuestra juventud que han enfermado los merolicos exegísticos con nombramiento oficial de catedráticos” y que: “Chaplin es angular, representativo y democrático”. Con marcado cariz irreverente, las influencias literarias de Maples Arce son diversas y se le ha ligado al futurismo italiano, al dadaísmo y al ultraísmo español, en cuanto a su uso del lenguaje este es subversivo y con una tendencia a resaltar lo urbano (Aceves y García, 2011).

Sin embargo, fue hasta 1923 cuando el movimiento comenzó a cobrar fuerza y el manifiesto fue suscrito por un número cada vez mayor de artistas. Comenzaron a reunirse con asiduidad en 1924, en el Café Europa, ubicado en la Avenida Jalisco # 100, hoy Álvaro Obregón, que fue rebautizado por el periodista Febronio Ortega como el “Café de Nadie”. El grupo estuvo inicialmente conformado por Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas y Germán Cueto, en la pintura, y en la escritura por Germán List Arzubide, Luis Ordaz Rocha, Miguel Aguillón y Maples Arce y Arqueles Vela (Aceves y García, 2011).

De acuerdo con Mariel (2004) en este periodo el espacio de la tertulia, que se retrata en la propuesta de los estridentistas, empezó a popularizarse aún más, como lugar de

¹⁶ El manifiesto se puede consultar: <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpetas-2/literatura/el-mundo-colonial-y-dependiente/manifiesto-estridentista>

encuentro de músicos, poetas, literatos, pintores, escultores, fotógrafos, y otros artistas plásticos.

Resulta compleja la definición estética de los estridentistas pues conservan la métrica modernista, pero enriquecida y alimentada por un sinnúmero de neologismos. Seguramente el rasgo que los define sea su predilección por tocar temas relacionados con un ritmo particularmente urbano o al menos eso se percibe en sus principales producciones literarias: *La señorita etcétera*, de Arqueles Vela, publicada en 1922, es considerado el primer texto narrativo de la vanguardia latinoamericana. Vela (1922) describe: *la metrópoli, los sellos oficiales, el tranvía, las oficinas insignificantes, y un semáforo, una pierna a la moda con medias de seda, de andar ligero, y a ella, de cabello esmaltado y corto, en espirales acariciantes y voluptuosos*, se trata de la señorita etcétera, de *transparencia al andar*, es la descripción de una “chica moderna”, de una “pelona”, que camina sin peso y dejando tras de sí, una estela de perfume que casi es posible oler.

Entre la producción más importante de los estridentistas en el periodo podemos mencionar *Poemas radiográficos*, en 1922, de Arqueles Vela; *Esquina*, 1924, de Germán List Azurbide y *El café de nadie*, también de Vela publicado en 1926. Ligados también a las publicaciones de las revistas: *Horizonte*, *Estridentópolis* (1925)¹⁷ y a la realización de programas radiofónicos.

Sin escapar tampoco de ese ideal de la cultura como algo masculino, en el manifiesto, los estridentistas proclaman que ser estridentista es *ser hombre y no un eunuco*: “A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. El estridentismo es el almacén de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrero”, Sin embargo, dentro de la corriente sí hubo varias mujeres, o al menos permanecieron cercanas al movimiento, como la fotógrafa Tina Modotti (1896-1942), la pintora y poeta Carmen Mondragón Valseca (1894-1978), más conocida como Nahui Olin, la escritora y bailarina Nellie Campobello (1900-1986), Adela Siqueyro (1901-1992) guionista, actriz, productora, periodista, y la primera mujer que ha dirigido cine en México, así como, Lola Cueto (1897-1978) artista

¹⁷ Para saber más al respecto consultar: <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpetas-2/literatura/el-mundo-colonial-y-dependiente/manifiesto-estridentista>

polifacética que se desarrolló como artista visual, marionetista, escritora, dramaturga, pintora y grabadora.

A partir de esta contextualización del grupo de los estridentistas, reflexionaré también un poco acerca de la ciudad vista como una parte fundamental de la modernidad, percibida como espacio público, es decir, como contraposición del espacio privado, estructurado y ordenado.

El estridentismo, le dio sentido a la experiencia subjetiva de la ciudad (Prieto, 2011) abordando la “Ciudad como cuerpo”¹⁸, es decir, no como resultado de una experiencia pasiva sino reconociendo sus imposiciones, que presentan a la vez un futuro entrópico, un cúmulo de posibilidades prometedoras y catastróficas, de sujetos híbridos, hijos y padres de una ciudad que a la vez los provee de exaltación y de animismo, y a la vez los deshumaniza. Obreros con nuevas formas de vida automatizadas reflejadas en la “escala urbana, el vértigo y el ritmo de la ciudad por medio de rectas entrecruzadas y contrastadas, reflejos de las que construyeron grandes rascacielos, chimeneas fabriles, torres de luz, postes y cables telegráficos” (Prieto, 2011).

Delgado (1999) describe a la ciudad como un espacio de la modernidad que tiene relación con la idea de movilidad, de inestabilidad, de agitación, de lo no estructurado. El autor defiende que la división reforzada durante el siglo XIX entre espacio privado y espacio público, marcó también la separación entre la idea de lo interior y exterior, es decir, entre una intimidad protegida, y la vulnerabilidad de estar expuesto en el afuera, esa eterna sensación de desconfianza pues la ciudad es necesariamente lo inacabado, lo transitorio, lo imprevisto, lo oscilante, lo inestable, lo móvil, lo intersticial, el espacio de los transeúntes, de los consumidores extraviados, de los usuarios, es decir el espacio usado, que pertenece a todos y a nadie, precisamente el de los cafés, de la tertulia, de las bibliotecas, de las tiendas y mercados, de las piscinas públicas, de las plazas, de los gimnasios, del transporte compartido, el espacio de la calle y de la noche, el espacio del espasmo, de dispersión e intermitencia. “La ciudad es un espacio altamente entrópico” (Delgado, 1999: 24).

Delgado (1999) también afirma que la ciudad no es precisamente lo urbano sino las relaciones que en la ciudad se desarrollan, es decir, “la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizados y precarios” (1999:23), esa inestabilidad que nos permite trazar

¹⁸ Referencia al título de Vicente Quirarte, *La ciudad como cuerpo*, 1999.

marcas pero no límites definitivos, porque su constancia se encuentra en la propia fluctuación, en las ondas e intermitencias.

Se trata de la ciudad de las producciones culturales, la del arte y de los artistas, la de estructura líquida, la descrita en la modernidad temprana por Baudelaire, la habitada por Gogól, Poe, Dostoievski, y Kafka, la que la antropología ha representado como la figura mítica de mosaico, más que la de fractal, buscando darle el orden de la antropología cultural, dibujándola como comunidades zonificadas y separadas, habitadas por “minorías étnicas”, y obviando así los mapas trazados en los intersticios, y enmascarando segregaciones y exclusiones: “el espacio público es, pues, un territorio desterritorializado, que se pasa el tiempo reterritorializándose y volviéndose a desterritorializar” (Delgado, 1999:46), es decir, el espacio de lo urbano que el autor también ha caracterizado como un *espacio fugaz, de sociedades instantáneas*.

Para Fidalgo y Zeiderman (2008) se trata de entender la ciudad como la constelación de relaciones que en ella tienen lugar, es decir, recuperan la definición De Certau como “lugar practicado”.

En ese tiempo se vivía en las ciudades la influencia la explosión de la industria cinematográfica, especialmente en Hollywood. Se da el inicio del cine sonoro, son también los años de mayor popularidad de las comedias de Chaplin del cine expresionista alemán, reflejado en *Nosferatu* y *Metrópolis* de Lang, son los años de Greta Garbo, y de Marlene Dietrich; del jazz, el mambo, y el charleston, del auge de las orquestas, en compañía de Armstrong, y Ellington, el *boom* del gramófono y la radio. En cuanto a la moda se pasa del *corsette*, a los vestidos sueltos y cortos, a las medias de rejilla y encaje, al cabello corto, estilo *garcone*.

Ésta es también la época dorada del cine de oro mexicano, sus representaciones nos ayudan mucho a entender lo que en el periodo caracterizaba a los “símbolos de lo mexicano”, es fácil encontrar entre las caracterizaciones a la mujer abnegada como Sara García (1895-1980), o las mujeres fatales como María de los Ángeles Félix Güereña (1914-2002) y María Cristina Jurado García (1924-2002), más conocida como Katy Jurado.

Entre las actrices más importantes del periodo podemos mencionar a Dolores Assunsolo López Negrete, (1904-1983) conocida como Dolores del Río, quien llegó a encarnar el ideal de “la mujer mexicana” en el extranjero, la cantante y actriz Antonia del

Carmen Peregrino Álvarez (1912-1982), conocida como “Toña la Negra”, Elsa Aguirre (1930), Silvia Pinal (1931), Lupe Rivas Cacho (1899-1975), y Gloria Marín (1917-11983), así como algunas actrices extranjeras que se popularizaron en México como Marga López (1924 a 2005) o Libertad Lamarque (1908-2000).

Entre las representaciones masculinas más importantes podemos encontrar al estereotipo del macho mexicano encarnado por figuras como Pedro Infante (1917-1957), Jorge Negrete (1911-1953) y Pedro Armendáriz (1912-1963), la del poeta atormentado, bohemio, y romántico, protagonizado de forma clásica por Arturo de Córdoba (1908-1973), así también nombrar a actores como Ignacio López Tarso (1925), los comediantes Germán Valdés (1915-1973), Tin Tan, y Mario Moreno, Cantinflas (1911-1993), y por último, el guionista, director, actor y productor Emilio -el indio- Fernández (1904- 1986).

A partir de aquí, y para cerrar este capítulo, incluiré primero elementos que nos ayuden a situar el contexto del feminismo y la participación políticamente activa por parte de las mujeres en México, es decir, su irrupción masiva en el espacio público. Lo considero importante como antecedente directo para la comprensión de la lucha de las mujeres en México por ocupar el espacio público, como desde otro frente también lo hicieron las artistas del periodo, y entre ellas, María Izquierdo.

1.3.2 Los cuerpos de las mujeres modernas, *we can do it!*¹⁹

El término feminista nació a finales del siglo XIX, las historiadoras generalmente lo atribuyen a Hubertine Aurclert, sufragista francesa que luchó activamente por el reconocimiento del derecho al voto femenino. A finales de 1879 fundó la primera sociedad a favor del sufragio femenino en Francia, pionera en proponer la lucha colectiva como estrategia ante la opresión específica de las mujeres. A inicios del siglo XX el feminismo como corriente de pensamiento y como activismo político se difundió por toda América Latina, siendo de los primeros lugares en donde tuvo eco: Argentina, y posteriormente en México (Rivera, 2013: 156) .

¹⁹ El término hace referencia a una imagen retomada y resignificada por el movimiento feminista, que originalmente fue un cartel publicitario estadounidense de los años cuarenta, que durante la segunda guerra buscaba subir la moral a las trabajadoras, el creador es Howard Miller, y lo diseño para la importante compañía eléctrica Westinghouse Electric.

Aunque desde el siglo XVII pueden rastrearse textos con disertaciones sobre la igualdad jurídica entre los hombres y mujeres, quizá el antecedente más importante sea el texto de Mary Wollstonecraft, publicado en 1792 sobre la *Vindicación de los derechos de la mujer*, pero fue hasta el periodo de la Revolución Francesa que cobró la forma de movimiento.

En el periodo la demanda principal se volcaba hacia la obtención de igualdad jurídica, es decir, derechos de propiedad, derechos en el matrimonio y derecho al sufragio. Uno de las primeras convenciones tuvo lugar en 1848 en Nueva York. En Europa otra de las principales demandas fue el acceso a la educación, especialmente de los espacios universitarios, en Inglaterra las primeras egresadas de universidades corresponden a 1875 (Rivera, 2013: 155).

En los Estados Unidos se dio una fuerte movilización primero para la apertura por espacios laborales y posteriormente por el reconocimiento del derecho de las mujeres, en los mismos. El sufragismo y movimiento obrero de mujeres en los Estados Unidos, fueron quizá los mayores hitos que históricamente ayudó a posicionar el feminismo como una de las luchas más destacadas de los siglos XX y XXI.

Para el caso mexicano, el primer Congreso Feminista se llevó a cabo en 1916, en Mérida, Yucatán, en él participó un grupo de mujeres que todavía en plena revolución mexicana decidió adoptar el término. Una de sus demandas centrales también era el reconocimiento de las mujeres como sujetos políticamente activos. Los principales grupos feministas se concentraron en el Distrito Federal, sin embargo, también en el sureste del país: Chiapas, Tabasco y Yucatán, el movimiento tuvo una buena acogida, principalmente por parte de mujeres de clases medias (Jiménez: 2011).

Tras la llegada de Carranza al poder en 1914 y luego de 1917 a 1920, de Alvarado en Yucatán (1915-1917) y en Chiapas de Jesús Agustín Castro (1914-1916) se brindó mayor reconocimiento a las nuevas demandas feministas. Laura Orellana señala que Hermila Galindo fue el personaje principal para que estos dos congresos feministas se llevaran a cabo, gracias a la influencia y cercanía que mantenía con Carranza y Alvarado (Rocha 2013:44).

El Primer Congreso se llevó a cabo poco antes de la promulgación de la constitución de 1917, fue convocado el 28 de octubre de 1915, por el gobernador del estado

de Yucatán, el general Salvador Alvarado, y la presidenta de la comisión a cargo de su organización fue Consuelo Zavala. Los principales temas tratados se relacionaron con el debate acerca del rol de la mujer ligado a los patrones religiosos, y a reflexionar acerca de la libertad e independencia que exigían como derechos.

Consuelo Zavala el 10 de diciembre de 1916, en el marco del Congreso, describe lo que para ella significaba el feminismo: “... *para mí, el feminismo significa mujeres fuertes, con educación, iguales al hombre en inteligencia, con el cual podrán formar reuniones en el mismo plano de igualdad moral e intelectual* (Rocha, 2013:56).”

La diversidad de los orígenes de las mujeres que asistieron hizo que se separaran sus enfoques de acuerdo a sus intereses y a sus necesidades, desembocando en al menos dos corrientes que representaban a un “feminismo burgués”, y por otro lado, un “feminismo obrero”. Para algunas mujeres y hombres la lucha por el sufragio no representaba el principal interés para el mejoramiento de sus condiciones de vida; además, algunas consideraban que esto era incompatible con el rol doméstico que la mayoría *asumía* como propio (Rocha, 2013: 54). En el capítulo siguiente analizaré una conferencia de radio (AMI, MAM) que describe el posicionamiento que mantenía Izquierdo, y las diferencias que establecía con los feminismos de la época.

Durante el mandato de Alvarado (1915-1917), en Yucatán se promulgaron varios decretos que buscaban equilibrar la condición social de las mujeres, entre estas legislaciones destacan: la Ley de la Igualdad Jurídica, la cual bajó la edad legal de las mujeres de 30 a los 21 años, igualándola con respecto a la de los varones; la Ley de la Libertad de las Trabajadoras Domésticas, la cual establecía un monto para salario mínimo y horas de jornada máxima, y también se intentó liberar la carga de explotación de las trabajadoras sexuales para lo cual dispuso un sistema de salud, con doctores que revisaban periódicamente a las mujeres (Rocha, 2013: 164).

Otro de los temas que mereció especial mención era el de la emancipación femenina, ya que en el reciente contexto de la Revolución Constitucionalista se había reconocido la figura legal del divorcio absoluto, y se planteaba cómo los sujetos femeninos tendrían nuevas posibilidades para garantizar el sustento de ellas y de su familia.

El congreso de Yucatán fue el segundo de América Latina, el primero tuvo lugar en Buenos Aires, Argentina, en mayo de 1913, a partir de este surgió el llamado Congreso

Feminista Panamericano, al cual asistió la maestra Fidelia Brindis, como representante del estado de Chiapas. Ella fue una luchadora activa de los derechos políticos de las mujeres y en especial en el magisterio. Destacó la participación de Susana Betancourt, feminista yucateca que abogó por que existiera un mismo discurso para regir la moral sexual entre los sexos, y no perpetuar la doble moral que sometía a la mujer al dominio del hombre (Jiménez, 2011:58).

Hermila Galindo, posicionada desde el feminismo constitucionalista, fue invitada al Primer Congreso, y al no poder asistir al evento envió su discurso, el cual fue leído por César A. González, se tituló: “La mujer del porvenir”, y fue sumamente polémico pues abordaba el tema del deseo sexual femenino. Desató tal revuelo que una de las propuestas fue destruir el discurso y dividió claramente a las congresistas en tres grupos: conservadoras, moderadas y liberales (Lau, 2013).

Fue difícil llegar a acuerdos respecto a los puntos tratados, incluso en temas como la educación profesional, ya que algunas mujeres consideraban que ese era el mejor medio para llegar a la emancipación, otras abogaban por un modelo de educación tradicional, no laica. En general permeó una visión tradicional que no veía con buenos ojos el “radicalismo” de algunas participantes que por ejemplo, proponían no solo tener derecho a votar, sino también a ser votadas (Lau, 2013).

El segundo congreso fue llevado a cabo también en 1916 y en Mérida, los grupos “radicales” lograron posicionarse mejor que en el primero, sin embargo, el tema más polémico siguió siendo la incorporación de la mujer como sujeto activo por medio del voto. En el mismo año, en 1916, Hermila Galindo presentó la demanda del sufragio femenino ante el Congreso Constituyente, a pesar de que la propuesta obtuvo como respuesta una negativa, la constitución de 1917 sentó muchas de las bases de los derechos femeninos en México, por lo menos en el ámbito que en ese entonces se le “permitía” desarrollarse completamente, el de la familia. Destaca sobre todo el reconocimiento del divorcio y de la igualdad de decisiones en la vida familiar (Cano, 2000).

Cabe decir que este papel de lo “permitido” no es cuestionado por el feminismo de la época, Cano menciona: “La incorporación de las mujeres a la esfera pública defendida por Galindo, no conlleva, como nunca lo hace el feminismo liberal, una crítica a la división

sexual del trabajo, ni al lugar de la mujer en la familia como madre y responsable de la vida doméstica” (2000: 750).

Además de los ya mencionados congresos en las mismas fechas tuvieron lugar: la fundación del Consejo Feminista Mexicano en 1919, el Consejo Nacional de Mujeres, el cual se formó el 10 de agosto de 1919, el Congreso Liga de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas en 1925, tres ediciones de Congresos Nacionales de Obreras y Campesinas en 1931, 1933, y 1934, respectivamente, y el congreso primer sobre prostitución, en 1934, a partir de 1935 se creó el Frente Único Pro- Derechos de las Mujeres la organización que concentró en su mayoría las actividades políticas de las feministas (Lau, 2013).

Estas organizaciones se formaron en su mayoría por mujeres diversas, que habían participado en la revolución y deseaban continuar con la lucha por sus derechos y su bienestar. Algunas habían militado en el magonismo, otras venían de corrientes socialistas o anarquistas y algunas se identificaban con las sufragistas que habían formulado demandas por el amor libre y el derecho al control de la natalidad (Lau, 2013:64). Algunos de los logros de estas organizaciones feministas, como el Consejo Feminista Mexicano, fueron tangibles para muchas mujeres, por ejemplo por medio de la formación de la Casa del Niño para las madres trabajadoras, la creación de una Escuela nocturna en Tacubaya para trabajadoras, un taller de alta costura y una academia comercial gratuita y otra escuela en Ixtacalco (Lau, 2013: 66). La mayoría de las mujeres abogaba por un feminismo igualitario que les permitiera mejorar la condición de los obreros en general, un feminismo socialista que abogaba por la igualdad de clases.

En este decenio, y no sólo desde las luchas feministas, fue singularmente explosiva la formación de organizaciones, sindicatos, partidos y ligas de trabajadores, algunas de ellas independientes y otras respaldadas por el soporte del “nuevo Estado”. En 1921 se fundó el Partido Comunista Mexicano y el Partido Nacional Agrario, muchas mujeres que participaron en la vida política de México también fueron miembros activos del PCM y de alguna manera, vincularon sus luchas colectivas a éste (Lau, 2013).

A pesar de no haber sido reconocidas plenamente por la constitución de 1917 como sujetos políticos, algunas de esas mujeres se convirtieron también en las primeras en participar en oposiciones locales, argumentando que si bien legalmente no se les reconocía

este derecho, tampoco se les prohibía explícitamente, esto marcó un parteaguas en la conciencia del país, ya que llevaron el debate de lo teórico a lo práctico y consiguieron el apoyo de muchas mujeres y también de muchos hombres en sus candidaturas (Cano, 2000).

La participación femenina en Yucatán entre 1922 y 1924 fue especialmente activa, ya que hubo mujeres del Partido Socialista del Sureste que llegaron a ocupar diputaciones locales. En 1918, Hermila Galindo lanzó su candidatura, en 1926 lo hizo Elvia Carrillo Puerto y en 1937 lo hizo Refugio García, todas ellas tenían una sólida formación, desde el liberalismo constitucionalista, el socialismo y el comunismo, respectivamente. Aunque sus logros y reconocimientos políticos en la época fueron invisibilizados y se les negó el reconocimiento de su triunfo, sin duda inspiraron a muchas mujeres que gracias a ellas, se atrevieron a romper esquemas en la esfera de lo público y también en su vida privada.

En 1922 se invitó a las mujeres del Consejo Feminista Mexicano, que había tenido relación desde 1919, con la formación del Partido Comunista Mexicano, y que tenía una clara línea de izquierda, a que participaran en un Congreso en Baltimore. Las mujeres norteamericanas, que habían obtenido el derecho al reconocimiento del voto femenino desde 1919, buscaban extender redes políticas a lo largo de todo el continente, en este sentido, el 26 de abril de ese mismo año, se formó la Asociación Panamericana para la Elevación de las Mujeres (Lau, 2013).

En mayo de 1923 se llevó a cabo el Primer Congreso Feminista de la Liga Panamericana de Mujeres, a este asistieron representantes de casi todos los estados de la República, así como de Cuba, los Estados Unidos y representantes de otros organismos internacionales. Algunos de los puntos más interesantes que se discutieron fueron: el control de la natalidad, la necesidad de brindar educación sexual en las escuelas, las cuales además se proponían como mixtas. La delegación de Yucatán incluso, se manifestó en contra del matrimonio por considerarlo un tipo de esclavitud legal, y se pronunciaban a favor de las uniones libres de ataduras, esto generó una gran polémica, y a partir de su participación, las demás participantes llegaron a amenazarlas con que si no se moderaban se les limitaría el derecho de palabra (Lau, 2013:78).

Otro ámbito en el cual las mujeres destacaron especialmente en el periodo, fue como directoras, editoras y colaboradoras de revistas y periódicos de izquierda. Entre ellas podemos mencionar nuevamente a Hermila Galindo Acosta, quien publicaba en la revista

La mujer Moderna (1915-1919) que ella misma editaba. Galindo nació en Durango y se desempeñó como maestra, fuentes del periodo la califican como una excelente oradora, la mayoría de los artículos que sacaban eran escritos por ella misma y/o por Salomé Carranza. Sus ideas promovieron la emancipación de la mujer, el acceso a la educación y el anticlericalismo (García, 2012). Tras el triunfo de la revolución, en 1926, María Ríos Cárdenas continuó con la publicación de la revista a su cargo.

Cabe mencionar también a las tres primeras reporteras reconocidas de forma oficial, y que también corresponden a este periodo, se trata de: Esperanza Velázquez Bringas, Elvira Vargas y Magdalena Mondragón (García, 2010: 95). Otras revistas feministas importantes que podemos encontrar son: *El Álbum de la Mujer*, *Violetas de Anáhuac*, y *Mujer*, las cuales promulgaron también la emancipación de la mujer, aunque sin hacer tanto énfasis político y respetando el rol tradicional de la mujer ligado al cuidado del hogar, y realzándolo, poniendo el énfasis en su papel ligado a la educación de los hijos, es decir, los hijos de la patria.

En 1922 Elvia Carrillo Puerto propuso nuevamente la iniciativa de ley ante el Congreso para “conceder” el sufragio a las mujeres. En 1923 Elvia propuso a tres mujeres como candidatas para las diputaciones locales. Rosa Torres fue la primera mujer en tener un puesto público, al convertirse en Concejal de Mérida, en ese mismo año (Cano, 2000).

En San Luis Potosí, entre 1924 y 1925, se otorgaron derechos políticos a las mujeres, sólo con la condición de que supieran leer y escribir. En Chiapas, el 11 de mayo de 1925, César Córdoba, gobernador interino, miembro del Partido Socialista Chiapaneco, reconoció el voto femenino para las elecciones municipales y estatales (Jiménez: 2011).

Años más tarde, en el sureste del país se registró un segundo momento que se vio marcado por el anticlericalismo de los gobiernos de Victórico Grajales (1932-1932) en Chiapas, y de Tomás Garrido Canabal (de 1919 a 1934, en periodos interrumpidos) en Tabasco. En este contexto se crearon: El Bloque de Mujeres de Acción Revolucionaria y el Partido Feminista Tabasqueño, que principalmente tenían una labor politizadora en contra de la Iglesia católica, la cual representaba a una de las instituciones que más había legitimado la violencia contra la mujer, al machismo y que justificaba el papel de subordinación en el que las mujeres debían permanecer (Cano, 2000).

La lucha por el sufragio femenino es un claro ejemplo de los innumerables intentos que han hecho los cuerpos femeninos para entrar en la esfera del espacio público. Sin embargo, no fue sino hasta 1947 cuando el derecho al sufragio femenino se reconoció de forma parcial al legalizarse su participación como electoras y candidatas en los procesos de elección municipal (Cano, 2000: 762), y hasta 1953 cuando se reformó la constitución, durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, y se reconoció a la mujer como sujeto con plenos derechos políticos. De hecho el suceso lo menciona en sus memorias María Izquierdo (AMI, MAM). Si bien el reconocimiento se dio de forma tardía, cuando ya se había dado esta apertura del sufragio en varios países, la lucha de las mujeres mexicanas había comenzado casi cincuenta años atrás.

En el siguiente capítulo, retomo varios elementos relacionándolos con el posicionamiento de Izquierdo. En documentos de Archivo (AMI, MAM) como la autobiografía y en conferencias de radio, aborda su postura política, sus críticas hacia el muralismo y explica por qué nunca quiso afiliarse al Partido Comunista. Es posible también conocer su perspectiva sobre el feminismo de la época, sobre la maternidad, su defensa de las mujeres artistas y su lucha abierta por posicionarse como tal, en su contexto.

En este punto quiero hacer mención de algunas mujeres que se desarrollaron en el contexto artístico del periodo y que desde otro frente vivieron también en carne propia la lucha por los espacios públicos. Es importante mencionar que algunas de ellas sí han tenido un amplio reconocimiento pero a muchas de ellas aún hoy permanecen invisibilizadas, al hacer mención de ellas pretendo justamente mostrar el amplio panorama de mujeres artistas del periodo, y visibilizarlas en su conjunto.

Entre ellas podemos mencionar a la novelista y modelo Guadalupe Marín Preciado, más conocida como Lupe Marín (1895-1981), la pintora ampliamente reconocida Frida Kahlo (1907-1954) a quien retomaré más adelante, en otro apartado. Muchas veces, ambas son más recordadas por haber sido parejas de Rivera. Lo mismo sucede en el caso de la escritora, actriz, activista y promotora cultural María Antonieta Rivas Mercado Castellanos (1900-1931), quien se menciona como mecenas y por haber sido pareja sentimental de Vasconcelos, así como a Graciela Amador (1891-1951) escritora y artista del teatro guiñol, mujer muy poco reconocida o solo mencionada como esposa de Siqueiros.

Podemos también nombrar a la reconocida fotógrafa del periodo, Dolores Martínez de Anda, más conocida como Lola Álvarez Bravo (1903-1993), la pintora y cocinera María Cecilia Armida Baz, conocida como Machila Armida (1821-1979), las promotoras culturales Inés Amor (1912-1980) y María Assunsolo (1904 a 1999), prima hermana de Dolores Assunsolo, más conocida como Dolores del Río o un poco posteriormente a Elena Garro (1916-1998) escritora, guionista y periodista, así como a la escultora y artista plástica Helen Escobedo (1934-2001).

Resulta importante nombrar también a las artistas extranjeras que llegarían poco después y se sumarían al contexto intelectual mexicano, entre ellas la artista rusa Angelina Pretovna Belova conocida como Angelina Beloff, quien se desempeñó como pintora y grabadora (1879-1969), la cantante costarricense María Isabel Anita Carmen de Jesús Vargas Lizano, más conocida como Chavela Vargas (1909-2012), la pintora alemana Olga Kostakowsky nacionalizada mexicana, conocida como Olga Costa (1913-1993), la fotógrafa Katie Horna (1912-2000), así como las reconocidas pintoras, escritoras, y escultoras surrealistas Leonora Carrington (1917-2011) y María de los Remedios Alicia Rodriga y Uranga, conocida como Remedios Varo (1908-1963).

Así como a las ya mencionadas mujeres muralistas: Aurora Reyes (1908-1985), Elena Huerta (1908-1997), Electa Arenal (1935-1969) y Rina Lazo (1923-2019), y algunas extranjeras como las hermanas Greenwood.

En el *espacio de representación* posrevolucionario se consolidó la idea de “lo mexicano”, por medio de la institucionalización del arte y las propuestas estéticas, y políticas difundidas por el muralismo. El ideal de raza cósmica propuesto por Vasconcelos en 1925 se materializó principalmente en las pinceladas de Siqueiros, Rivera y Orozco, quienes por medio de la creación de sus imágenes recuperaron el pasado indígena y crearon el primer panteón de los héroes *verdaderamente* nacionales. Esto se vio especialmente reflejado en el modelamiento de los cuerpos, es decir, transformó la visión política del cuerpo y su belleza, tanto en el cuerpo físico como en el representado.

Los cuerpos que surgieron tras la revolución y sus representaciones, eran “modernos”, cuerpos mestizos, los nuevos cuerpos mexicanos, los cuerpos de la tierra y del trabajo, pero también los cuerpos de la ciudad, los cuerpos de las y los artistas, cuerpos múltiples, inacabados, un abanico de nuevas posibilidades: el cuerpo lejano de los

semidioses aztecas, el cuerpo de la Adelita, de la vendedora del mercado, de la madre, de la indígena, de la vendedora de flores, de la mujer ligada a la tierra, pero también el de la bailarina, de la mujer moderna y práctica, la del corte estilo Boston. Y las representaciones de los cuerpos de María Izquierdo, situados entre esas otras representaciones ¿Qué retoman? ¿En qué se diferencian? ¿Cómo se posicionan y qué lugar ocupan?

En el siguiente capítulo abordaré la relación que mantuvo Izquierdo con estos grupos, y el papel que jugó en esas pugnas y tensiones del mundo artístico, pues, sus memorias relatan varios puntos y episodios al respecto. Interesante es también la posición pictórica de Izquierdo, que refleja un modelo de belleza de rasgos étnicos reconociblemente indígenas, de tonos tierra, un cuerpo que encarna también la idea de una feminidad fuerte, de una belleza indígena, que muestra la maternidad desde otro ángulo, cuerpos desmembrados, cuerpos desnudos, cuerpos que son otra cara del fractal, desde un lugar distinto y complementario de lo que era considerado el arte “mexicano” en el periodo.

Capítulo II

El cuerpo nombrado

Cuerpo, biografía, y representación

En el capítulo anterior, recogí algunos de los procesos históricos y socioculturales que operaban para modelar algunos tipos de cuerpos en el periodo, los nombré como cuerpos de la modernidad, cuerpos dóciles, cuerpos mestizos... Ahora busco comprender cómo las tecnologías de género operaron específicamente en el modelamiento del cuerpo de la pintora y la forma en que, dentro de su contexto, es posible observar la relación entre su propio cuerpo y las representaciones de este en su pintura.

En este capítulo, a partir de la información del Archivo María Izquierdo, del Museo de Arte Moderno perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes (AMI MAM INBA), y de fuentes secundarias trazaré un relato biográfico para dar cuenta de la vida de la pintora y del papel que jugó su cuerpo de mujer para ubicarla como cuerpo situado en su contexto artístico. Como cuerpo nombrado y auto nombrado. Destacaré sus discursos sobre la feminidad, la maternidad, el arte y el feminismo de la época, descripciones de personajes de su época y analizaré algunas de sus representaciones fotográficas.

“Un cuerpo situado”, es un recorrido por la vida de la pintora basado sobre todo en documentos del Archivo María Izquierdo, —especialmente de sus memorias, que dictó a un secretario y que fueron escritas en tercera persona, así como de algunas cartas y otros textos—, e investigaciones acerca de su vida y obra. Es por ello que recupero dos tipos de discursos: lo que Izquierdo cuenta sobre sí misma para reafirmar su legitimidad como pintora y lo que otros han dicho acerca de ella. Coloco el énfasis en su contexto artístico, es decir, en sus relaciones, nexos, alianzas o enemistades, con otros artistas e intelectuales, así como en los espacios que frecuentaban: los cafés, las galerías, los cabarets, bares, fiestas y tertulias.

En “Un cuerpo narrado y mostrado. Análisis a partir de fotografías de María Izquierdo” a partir de las fotografías busco dar cuenta de algunos de los cambios en el cuerpo de la pintora, es decir, sus procesos, y su constante devenir entre cuerpo “mestizo”, cuerpo “moderno”, cuerpo de mujer “auténtica”, así como su relación con sus representaciones corporales artísticas.

2.1 Un cuerpo situado, María Izquierdo



Fotografía de María Izquierdo, sobre retrato, AMI, INBA, MAM²⁰.

María Cenobia Izquierdo Gutiérrez (1902-1955) nació el 30 de octubre de 1902²¹ en San Juan de los Lagos, localidad de los altos de Jalisco, y ubicada a 144 km de la capital. Esta pequeña localidad de Jalisco tenía gran importancia regional, por ser santuario de la Virgen de San Juan de Los Lagos, cuya peregrinación sigue siendo hasta hoy día la segunda más importante del país, y por su afamada feria. Durante la Colonia tuvo una gran importancia comercial y económica, su afluencia era tal que llegó a tener 250,000 visitantes en 1824, y hasta 600,000 registrados en 1849, pues se encontraba muy bien comunicada con Aguascalientes, Guadalajara, San Luis Potosí y Zacatecas, de hecho ocupaba un lugar privilegiado en la red de caminos que conectaba la región del Bajío, con el centro, con el norte de México, así como, con varios puertos (Díaz Arias, 2012: 45-58).

Sus padres, don Rafael Izquierdo, joyero, y su madre, Isabel Gutiérrez, viajaban continuamente por cuestiones de trabajo, para proveerse de materias primas e ir a hacer

²⁰ En esta fotografía podemos ver a Izquierdo bastante joven, probablemente tenga menos de 20 años, a pesar de que sus facciones son de una adolescente, seguramente tiene más de 14 años, así que probablemente ya era una mujer casada y con hijos.

²¹ Sus memorias señalan 1906 como año de nacimiento, sin embargo, en dos fojas de diferentes carpetas del Archivo se corrige a 1902, fecha que han retomado la mayoría de autores.

entregas, por lo que continuamente dejaban a María con su abuela materna, su tía Bartola, y su abuelo. La pintora evoca en especial, y muy cariñosamente a su abuelo.

Izquierdo retoma primeras vivencias de su infancia en el pueblo, sus parientes, la figura de la virgen y la feria para hacerlas parte de los motivos recurrentes de su pintura. En sus memorias narra que en una ocasión unos caballos “salvajes” casi la arrollan y que su abuelo la protegió. El suceso la asustó y la impactó profundamente. Otra experiencia que dejó en ella una huella profunda, según relata, fue el haber sido robada por una *troupe* de cirqueros cuando tenía dos años. Relata que durante 24 horas estuvo retenida por ellos en las carpas colocadas en el pueblo con el motivo de la fiesta de la Virgen. A partir de ello, afirma que “sus parientes ejercieron sobre ella una vigilancia tan exagerada que por algún tiempo vivió escondida de todas las personas que no fueran sus familiares más cercanos” (Memorias, AMI, MAM, sobre 42 Capítulo 1, foja 1). Dadas estas experiencias no extraña que las representaciones de caballos, así como los circos y sus personajes sean recurrentes a lo largo del tiempo en su obra.

Cuenta que hasta los 6 años vivió en la más “limpia soledad” con sus parientes y se refiere a sí misma como una “morenita graciosa” a quien llamaban Cenobia. A esa edad sus padres decidieron llevarla a vivir con ellos, a Aguascalientes y posteriormente a Saltillo. De acuerdo con Gloria Hernández (2012:489) siendo niña estudió en el Ateneo Fuente, donde tuvo su primer contacto con el mundo del arte, y con la pintura. El Ateneo fue uno de los primeros centros de educación pública, laica y gratuita, fue fundado después de las leyes de Reforma, en el que incluso se formaron algunos de los personajes de la vida política e intelectual de México en el periodo²².

Su primer mundo social se rompió tras la muerte de su padre, en 1911. Relata también que su madre, doña Isabel Gutiérrez, no supo administrar el dinero que su padre había dejado y sufrieron de pobreza a causa del despojo de otros parientes, del despilfarro y malos manejos. El segundo matrimonio de su madre la llevó a Torreón.

²² La Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Educación Superior (ANUIES) celebró el 2 de noviembre de 2020 el 153 aniversario del Ateneo Fuente. La nota de prensa de esta asociación nombra entre los estudiantes destacados a Venustiano Carranza, Roque González Garza, Tulio Torri, Miguel Alessio, Vito Alessio Robles, Artemio de Valle Arizpe, Nazario Ortiz Garza, Carlos Pereira, Manuel Pérez Treviño, Aaron Sáenz, Jesús Valdés Sánchez y Armando Fuentes Aguirre. Ninguna mujer entre ellos, a pesar de que se asegura, era una escuela para ambos géneros.

Izquierdo vivió en Torreón de los 8 a los 12 años, en compañía de su madre y del segundo esposo de esta, el Dr. Nicanor Valdés Rodríguez. Menciona que se trataba de un ginecólogo de San Luis, médico que perteneció al grupo de los científicos, y aclara que su bienestar junto a su madre duró poco por ser los tiempos de la Revolución:

El rico doctor Valdés estaba rodeado de enemigos. Eran los años de la Revolución Mexicana, plétórica de gestas heroicas y contrastes, donde ocurrieron tantos hechos justos y cosas absurdas [...] Ocurrió que el doctor Valdés, destacado porfiriano y amigo del grupo de “Los Científicos”, estaba en la lista negra de los hombres de la revolución, y había una decisión tácita de eliminarlo por motivos que aún no se conocen. Por eso lo persiguieron por todas partes, hasta que consiguieron su propósito” (Autobiografía, Foja 16, AMI, MAM).

Coahuila, hay que recordar, fue uno de los epicentros de la revolución mexicana en el periodo. Allí se desarrollaron parte importante de los episodios de la insurrección. Desde allí Madero había llamado a la “Sucesión presidencial” en 1910 y con ello se dio inicio a un complejo movimiento. Luego del asesinato de Madero también fue en Coahuila desde donde Carranza, su gobernador, desconoció a Huerta y donde se escenificaron, junto con otros estados norteros, los enfrentamientos entre diversos jefes militares durante la guerra civil que siguió. El asesinato del padrastro de Izquierdo fue uno de los muchos acontecimientos que afectaron miles de vidas personales, pero que apenas se conocen. Algunas de las representaciones de la violencia en su pintura bien pueden haberse inspirado en acontecimientos de ese periodo.

La pintora relata que en 1916 debido la segunda viudez de su madre, se vio obligada a casarse con el novio que fue elegido para ella por su padrastro, y aunque desde sus nueve años sintió un llamado por su vocación artística, y supo de su sueño por dedicarse a ello, menciona que “un capricho familiar la obligó a contraer matrimonio en la edad en que otras mujeres juegan con muñecas o son apenas estudiantes”:

A los 14 años de edad, María recibió una noticia sorprendente que la transformaría de muchacha en mujer. Su madre le dijo que ella y sus familiares le habían elegido un novio, que aunque no lo conocía y como era decisión de la familia, tendría que obedecer casándose con él. Muy pocos datos le dieron a ella sobre su novio impuesto,

solamente recuerda que le dijeron que era Secretario de un General que andaba en la revolución, y pronto llegaría de algún lugar de México a Torreón para contraer nupcias con ella. Doña Isabel Gutiérrez había sido aconsejada por el difundo Dr. Valdés para que pronto casara a su hija, y por eso se le impuso a Don Cándido Posadas Sánchez, como esposo. Esta noticia produjo una impresión desagradable en María, ya que entonces era una muchacha que aún no había fijado su atención en el amor y sus profundos problemas, ni sabía de las dichas o las tragedias que produce ese motor anímico que mueve al mundo humano, y tuvo que acatar la orden familiar, ya que por su edad y las costumbres de su familia, no podía hacer otra cosa. Sin embargo, ella recuerda que le gustó mucho su traje de novia y toda la ceremonia. (Memorias María Izquierdo, AMI, MAM)

Deffebach (2018) menciona que la identidad del primer esposo no está confirmada, pues el historiador Luis-Martín Lozano afirmó que Izquierdo escapó de su primer matrimonio y mantuvo una relación sentimental con un periodista, Posadas, su fuente fueron las entrevistas que realizó a Aurora, la hija menor de la artista, sin embargo, su hija mayor, Amparo y la misma Izquierdo en sus memorias, contradicen esa versión. La documentación del matrimonio no ha sido encontrada. En cualquier caso Izquierdo estuvo durante más de diez años con Posada, y en la autobiografía sostiene que de ese matrimonio nacieron sus tres hijos: Aurora, Amparo y Carlos.

La siguiente fotografía muestra a María Izquierdo muy joven, con dos hijos pequeños, Carlos debe rondar los cinco años, y su hija Aurora está aún en brazos.



Fotografía de María Izquierdo acompañada de dos de sus hijos, Carlos Posadas Izquierdo y Aurora Posadas Izquierdo, fondo de AMI, MAM.

En 1923 la familia se instaló en la Ciudad de México, y aunque en la narración describe que su esposo Cándido llegaba más bien “como visita”, mientras Izquierdo permanecía enfocada en controlar su “deseo irrefrenable de pintar” Dice que fue el padre de sus hijos quien más la apoyó inicialmente en su decisión de estudiar pintura, refiere que también comenzó tomando clases con una profesora particular que su entonces esposo había buscado y pagado, y después él no solo aceptó que entrara a la Academia de San Carlos a estudiar, sino que la ayudo moral y económicamente (Memorias, AMI, MAM)

El mismo año en el que Izquierdo ingresó a estudiar pintura, ellos se separaron de común acuerdo, y aunque al igual que muchas mujeres de su contexto se vio en las condiciones de volverse madre siendo particularmente joven, poco después tuvo una posibilidad que no muchas mujeres de la época tuvieron al divorciarse de Cándido Posadas: “Diez años después de su primer matrimonio, María Izquierdo se transformó en una mujer independiente, al respecto menciona que ya no era más: “ni la niña Cenobia ni la señora Posadas; era la estudiante de pintura María Izquierdo Gutiérrez” (Memorias, AMI, MAM). Como se mantuvieron en buenos acuerdos y Posadas siguió apoyándola con los gastos de sus hijos, afirma:

Hemos decidido tratar a Don Cándido Posadas Sánchez con todo respeto, en primer lugar por haber ya fallecido, y en segundo, porque, haciendo caso omiso de la forma en que realizó ese matrimonio, fue el padre de los tres hijos de la pintora. Además, después de algunos años comprendió la injusticia que se había cometido con este acto arbitrario y trató de reparar el mal, separándose de ella y dejándola en libertad de iniciar su carrera artística. Carrera que a los pocos años de matrimonio María había decidido seguir (Memorias, AMI, MAM).

Entonces a María Izquierdo se le ve todavía bastante joven, sin embargo ya se muestra con una seguridad que la caracterizó el resto de su vida, esto queda de manifiesto en la dureza desafiante de su mirada. Aunque su cabello es corto y su maquillaje es discreto, sus accesorios —un collar largo que pareciera de cuentas de madera y unos aretes igualmente largos— ya dan muestras del estilo, muy de las artesanías mexicanas, que acostumbró a utilizar durante largo periodo de su vida.



Fotografía de María Izquierdo, sobre retrato, AMI, INBA, MAM.

En ese periodo la Escuela de Bellas Artes tenía fuerte conflictos, principalmente, según Izquierdo, era originada por la división de “los aristócratas”, donde se encontraban el Dr. Germán Gedovious, Tita del Valle Iturbide, Luz del Valle Iturbide, José Corona, Agustín Villanegra, Gustavo Montoya, Alfredo Zalce, Lupe Solórzano, Carmen Jiménez Labora,

Ramón Sosa y María Izquierdo, y el grupo de “La Sociedad de Alumnos” donde militaban Abelardo Ávila y Ricardo Bárcenas.

Las pugnas internas afectaban en todo al funcionamiento de la Academia y la mantenían dividida en dos alas, la conservadora frente a la innovadora. Los conflictos estéticos desembocaban en conflictos personales que causaron el abandono de Tamayo e Izquierdo de la Academia “decepcionados de la imbecilidad de los académicos alumnos, tan incultos, tan estúpidos y testarudos, que buscaron la complicidad de las demás escuelas universitarias como Medicina y otras, para atacar de hecho a los artistas revolucionarios ya mencionados”. Tras la salida de Rivera como director, quien solo había estado unos meses en el puesto, fungió Ramos Martínez, justo fue el periodo cuando Izquierdo ingresó, pasados unos meses, el puesto lo ocupó Manuel Toussaint, y al poco tiempo nuevamente Rivera. En 18 meses la escuela de Bellas Artes tuvo tres directores, con lo cual queda de manifiesto que el ambiente era realmente conflictivo.

Izquierdo había participado en estas disputas, pues tenía muchos “oponentes” a causa, según aseguraba, de envidias. La pintora señala que a quienes le causaron toda clase de injurias “por mediocres y por estúpidos, nunca los perdonó y nunca los perdonará”, porque “no comprendieron, o no tuvieron cerebro suficiente para comprender que la revolución en las artes plásticas mexicanas iniciaba entonces” y añade que:

El tiempo ha demostrado que los artistas anti-académicos, tenían la razón, ya que el movimiento pictórico que ellos iniciaron, junto con Orozco y Siqueiros ha elevado a México a uno de los primeros lugares en la proyección pictórica mundial. Nuestro país (gracias a ellos) es actualmente considerado en todo el mundo, país de artistas grandiosos, personales y mexicanísimos.

Además de las posiciones artísticas encontradas, Izquierdo sufrió agresiones de género. La Academia de San Carlos se había gestado para formar artistas varones, lo que la lógica de la época dictaba, y aunque formalmente hubiera abierto sus puertas a las mujeres desde el porfiriato, la formación de las mujeres que ingresaban estuvo limitada por una cultura sexista, y moralista, que inicialmente les impedía el estudio del cuerpo desnudo, es decir, los estudios de anatomía, como lo señala Estrada López (2015).

Como lo menciono en el primer capítulo la educación femenina en México, si bien se propició desde el siglo XIX, el interés siguió siendo formar esposas de clases altas, medias, e incluso bajas, educadas pero sin nunca perder de vista su papel socialmente aceptado de madres y amas de casa. Según Estrada (2015) se tiene registro de que en 1888 ya había una alumna inscrita en la Academia Nacional de Bellas Artes, se trataba de la pintora “Dolores Soto”, aunque estas limitaciones aparentemente se hubieran “superado” y se tratara de clases mixtas, Izquierdo enfrentó el acoso sexual de sus compañeros, que en su contexto se trataba de algo absolutamente normalizado. La resistencia, en cambio, sí causaba mucha molestia:

“[...] asediada constantemente por admiradores y enamorados, a los que se vía obligada a rechazar. Cada enamorado desechado se transformaba en un enemigo irreconciliable de la pintora (*Memorias*, Capítulo IV, Foja 32)”.

Aunque la pintora tuvo divergencias con el ala más radical del feminismo de la época, su discurso y sus críticas respecto al comportamiento de sus compañeros de la academia, señala como causa principal del conflicto al machismo imperante y a la falta del reconocimiento de los derechos femeninos. Resulta interesante para comprender su postura sus denuncias al respecto:

En el año en que ocurrieron estos reprobables hechos la mujer estaba desplazada a un plano muy inferior al hombre, y sólo los varones con talento como Rivera, Tamayo, Toussaint y Caso, estimulaban a las mujeres que querían escalar cualquier profesión, sobre todo cuando esta demostraba genio artístico; los demás, los hombres mediocres, procedían con el salvajismo ya explicado, todavía había en ellos sentimientos de la edad media y costumbres de la Inquisición; entonces estaba muy lejana la época ruizcortinista en que a la mujer se le considera en igualdad de derechos que al hombre. Era entonces (como lo ha expresado la propia María) un delito nacer mujer, y si la mujer tenía facultades artísticas, era mucho peor, se le sentaba en el banquillo de los acusados y después de declararla culpable se le sometía a toda clase de torturas” (*Memorias*, Capítulo IV, Amigos y enemigos, Foja 35).

Pero, además, como el arte de Izquierdo efectivamente destacaba, en una ocasión el despecho junto con la rivalidad llevó a los estudiantes, “capitaneados por Ignacio

Márquez”, a sacarla de la Academia, “tirándole toda clase de proyectiles y aventándole cubetazos de agua”, según la misma autora narra (*Memorias*, Capítulo IV, Foja 32).

El trabajo de Izquierdo destacaba mucho más que el de sus compañeros. Concurrió en la convocatoria del Diario “La prensa” con tres cuadros: uno sobre el asesinato de Obregón, uno de naturaleza, con tunas y mangos, pero con el que ganó el primer lugar fue el que representaba un gallo. Poco después, cuando llevaba solamente seis meses como alumna, el director, Manuel Toussain, la invitó a presentar los cuadros que había llevado a ese concurso para Coahuila en representación de la Academia:

Este acontecimiento, aparentemente sin importancia, fue extraordinario para ella, porque realizó su primera salida fuera del techo paterno y familiar. Además fue su primera actividad como artista independiente. Le dio la impresión de que empezaban a romperse las cadenas que la ataban a su familia y sus prejuicios. Al regresar de Piedras Negras, exactamente un mes después de haber cumplido con éxito la misión encargada, ocurrió la muerte de su madre.”(*Memorias*, AMI, MAM, Capítulo III, La Academia).

Tuvo su primera exposición individual el 6 de noviembre de 1929 en la Galería de Arte del Teatro Nacional, posteriormente llamada Palacio de Bellas Artes. Gracias al apoyo de Carlos Orozco Romero, Carlos Mérida, Diego Rivera y Rufino Tamayo, la exposición tuvo muy buena crítica, Rivera expresó que Izquierdo era ante todo “un buen **pintor**”, y su califico su pintura como “ante todo un valor seguro; seguro y concreto”. Seguro y concreto expresado por Diego así, en masculino.

También describió su arte como *clásicamente mexicano*, valoración que ha permeado y acompañado a Izquierdo y su obra, tanto en el aspecto de su origen —su ascendencia indígena, “su mexicanidad pura” —, como por su género —su calidad de tan “buen **pintor**”—. Tiempo después cuando presentó 23 obras en la Galería de Arte Moderno, Carlos Mérida en su presentación escribió: “Nunca en sus cuadros se notó la blandura e indecisión con la que pinta la mayor parte de las mujeres”. Una vez más estas frases nos permiten introducirnos en la cultura de género del periodo que presenta a Izquierdo como la excepción y no como la regla. Alguien a quien *a pesar* de su condición biológica se le considera talentosa, se le “concede” el derecho de nombrarse pintora,

aunque la regla siga siendo que las mujeres por el simple hecho de serlo sean: “blandas, almibaradas y cursis”.

Teresa de Lauretis (1989) afirma que la sexualidad es construida discursivamente y solo tiene sentido dentro de su propio contexto; es decir, el discurso históricamente situado es lo que produce a los sujetos, los cuales, de acuerdo con Foucault, se encuentran “atrapados” dentro de un episteme, un discurso que reproduce tanto a la episteme como a los sujetos. Si atendemos la sexualidad normativa y regulada que estudia Foucault y que se reproduce por medio de “tecnologías” de la sexualidad, que produce y castiga todo lo que está fuera de la norma, dice Lauretis, encontramos que a todos los sujetos femeninos se nos coloca fuera de la norma, del lado de la locura, de los “homosexuales”, y de los “anormales” (1989: página). Esta noción es útil para entender por qué Izquierdo era considerada una excepción que no afectaba aquella norma²³.

Izquierdo continuó cosechando éxitos, en 1930 fue invitada a exponer en el Art Center en Nueva York y el Metropolitan Museum también la incluyó en una exposición colectiva de arte popular y pintura mexicana (Hernández, 2012: 490), facilitada por la relación que entabló con el también afamado pintor Tamayo.

Fue ella la primera mujer en exponer su obra en el extranjero (hoy parece difícil de creer debido a la explosión del gusto actual por Kahlo). Sin embargo, en Nueva York “no ganó ni un centavo por la exposición” y tampoco vendió ni un solo cuadro, según dice en sus Memorias (AMI, MAM, capítulo IV, foja 48). Considera que en ese momento su pintura no interesó comercialmente, tampoco a esos “héroes de su talento plástico revolucionario”, a los que nadie les compraba. Había muchos críticos, intelectuales, y otros artistas que admiraban sus obras pero no podían pagarlas. Cuenta que durante su estancia de más de un mes en Nueva York, visitó salas, museos, teatros, conciertos, rascacielos, el barrio negro de Harlem, ferias, circos, jardines, el acuario y Coney Island:

²³De Lauretis parte del concepto de “tecnologías” de Foucault para analizar ya no “las tecnologías de la sexualidad”, sino las “tecnologías del género” (categoría ausente en Foucault). La autora considera el género como una ideología, retomando la definición de Althusser y muestra que operan de forma similar. Estas tecnologías, desde su perspectiva, son punto focal en las relaciones sociales. Muñiz (2002) parte de esta idea de “tecnologías” para mostrar cómo opera una “cultura de género” en la producción de sujetos y de cuerpos en el México de la posrevolución.

Fue frenética su actividad en la ciudad más grande del mundo. Pero para México, para las artes plásticas de nuestro país, lo que cuenta, lo que importa, fue su exposición. Es importante señalar y repetir que fue la primera mujer mexicana pintora que exhibió y triunfó en Nueva York (Autobiografía AMI, MAM, capítulo IV, foja 48).

De regreso a México tuvo una segunda exposición individual, de acuerdo con Hernández se exhibieron acuarelas con temas de corceles y escenas de circo (2012: 490). Los documentos de Archivo (Currículum, clasificación) permiten saber que tuvo muchas más exposiciones individuales. Puntualiza que entre 1929 y 1939 realizó una exposición por año en México, Nueva York, París, Cuba, San Francisco, Hollywood y Chile. Participó también en 17 exposiciones colectivas, además de tener pinturas suyas en el Museo Moderno de Londres, de la India, Chile, la Galería Neuman de Nueva York, la Galería de la UNAM, la Galería de Arte Mexicano y en las ferias internacionales de San Francisco y Nueva York. También cabe mencionar que Frida Kahlo, actualmente tan reconocida, tuvo solamente una exposición individual, casi al final de su vida.

Como mencioné antes, Izquierdo mantuvo una relación en unión libre con Rufino Tamayo entre 1929 y 1933; vivieron juntos, compartieron estudio y se influyeron mutuamente. A su lado se acercó al grupo literario de “Los contemporáneos”, a quienes presenté brevemente en el primer capítulo como principal oposición a los muralistas.

En esos mismos años, la década de 1930, ganó el concurso de la cementera Tolteca, cuyo primer lugar fue de 500 pesos. Refiere que en ese momento realizaron un viaje junto con Uribe y Juan O’ Gorman, a Janitzio Michoacán, viaje que la marcó por la “sinceridad sin esfuerzo” de un pueblo mexicanísimo, por los colores cálidos, rojos y ocre, tan ricos como los “de la pintura precortesiana”, menciona que en ese periodo desarrolló una “pasión tropical” por los colores, combinándola con una severa disciplina.

Izquierdo ahonda en que ese periodo fue de intenso compromiso con su trayectoria artística, en 1932 se encontraba “moliendo sus propios colores, policromando y bruñendo sus propios marcos”, sin estar ya apegada a moldes académicos, según refiere sus estudios del color le tomaron siete años, uno por cada color primario, pasando así, por siete etapas colorísticas. En ese mismo año incursionó en el grabado en madera, además de la acuarela y el óleo.

En 1933 se llevó a cabo su tercera exposición individual, compuesta en esa ocasión de 17 acuarelas y las críticas de Celestino Gorostiza y de Jorge Cuesta. El 4 de noviembre de ese mismo año se llevó a cabo su cuarta exposición, en esa ocasión presentó oleos, grabados y acuarelas; la presentación estuvo a cargo de José Gorostiza y de Carlos Pellicer.

La pintora se separó de Tamayo, pero mantuvo sus vínculos con Los Contemporáneos, entre los cuales tuvo amigos cercanos como Xavier Villaurrutia y Juan Soriano. Roque Vázquez²⁴, que analiza el periodo pictórico de 1932 a 1938 y combina una descripción del contexto histórico con el análisis formal, afirma que más allá del debate sobre la supuesta mexicanidad de su estilo, y su “acusado carácter mexicano”, la obra se inscribe en un contexto global, de vanguardia y moderno. Considera que el haber permanecido cercana a *Los Contemporáneos* marcó su vida y obra, pues este grupo marcó la “contracorriente” al proponer una cultura “más abierta”, a diferencia de la propuesta nacionalista del muralismo. El autor encuentra en su obra especialmente la influencia del pintor italiano Chirico y a la corriente de la “pintura metafísica”, aunque también de Cezanne, Matisse y Chagall.

Ya como artista consolidada, en el periodo de 1942 a 1943, además de pintar sin detenerse, incursionó como crítica de arte en la revista *Hoy* y escribió unos 18 artículos sobre la vida cultural del periodo.

Para entonces Izquierdo se había acercado más a las instituciones públicas posrevolucionarias. Por ejemplo, hay una constancia de mérito firmada por el Presidente de la república Manuel Ávila Camacho, y por el Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, otorgada en 1946 por “*su patriótica participación en Educación Popular*”, durante la Campaña Nacional Contra el Analfabetismo (*Documentos oficiales*, sobre 67, AMI, MAM).

Como lo abordo en el primer capítulo durante estas décadas el socialismo y el feminismo en México tuvieron una etapa de efervescencia. Fue singularmente explosiva la expansión de la lucha feminista, así como la formación de organizaciones, sindicatos, partidos y ligas de trabajadores, algunas de ellas independientes y otras respaldadas por el soporte del “nuevo Estado”.

En 1921 se había fundó el Partido Comunista Mexicano (PCM) y el Partido Nacional Agrario, muchas mujeres que participaron en la vida política de México también fueron

²⁴Maniquí, una obra desaparecida de María Izquierdo (2016).

miembros activos del PCM y vincularon sus luchas colectivas a éste. Izquierdo cuenta que en aquel periodo sentía especial admiración por algunos ideales comunistas, y realizaba fiestas de recaudación para el Partido, y para donar al periódico “El machete”. No obstante, no se afilió al Partido Comunista, ni a ningún otro organismo político, según ella declara en sus Memorias, solamente fue “amiga de un grupo de luchadores en los cuales tenía fe”.

En la foja 82 del capítulo IX, Izquierdo describe un episodio en que un norteamericano miembro del PC, en una fiesta organizada en su casa, le hizo la invitación a afiliarse, ella preguntó si para el comunismo el artista tenía o no libertad de creación, a lo que él respondió que debía su pincel “al servicio de una línea política y de la grandeza del devenir histórico”, ante lo cual Izquierdo le agradeció, pero rechazó su invitación. “Con esa negativa”, declara, “ganó para siempre su libertad artística”.

Señala también que “muchos intelectuales revolucionarios se sirven del pueblo y su miseria para escalar puestos y conquistar fama y dinero”. Insiste en que para ella, lo más importante era tener una “absoluta libertad de pensamiento y de creación artística”, cuya sensibilidad estuviera sólo “al servicio del arte mexicano”.²⁵

Como se ha mencionado con anterioridad en mayo de 1923 se llevó a cabo el Primer Congreso Feminista de la Liga Panamericana de Mujeres, a este asistieron representantes de casi todos los estados de la República, así como de Cuba, los Estados Unidos y de organismos internacionales (Lau, 2013). Se trata de la liga a la que hace referencia Izquierdo como: *Miembro del comité ejecutivo*, en 1939, según Arq (2013)²⁶ Izquierdo se incorporó a la LEAR en 1933, y desde 1935 fungió como directora del Bloque Femenil de Bellas Artes, junto a la fotógrafa Lola Álvarez Bravo. En ese contexto ambas organizaron una muestra de carteles. En ellos se mostraban lemas como: “Mujer defiende tus derechos en la fábrica”, “Maestra tu formarás a los hombres del mañana”, “Abajo el individualismo capitalista”, “Mujer proletaria no permitas que el tiempo de alimentar a tu hijo sea medido

²⁵ En su Currículum (AMI, MAM) menciona los Títulos obtenidos: “Directora y organizadora de la exposición de Carteles Revolucionarios ejecutados por mujeres y exhibidos en diferentes estados de la república mexicana”. Y más adelante: “Responsable de Artes plásticas en la liga de artistas y escritores revolucionarios (L.E.A.R) 1934. Miembro del comité ejecutivo de la sociedad panamericana de mujeres desde 1939 y por último, organizadora de la subasta Arte pro-pago de la deuda petrolera en 1938 (Documentación por actividad, sobre 56 MAM, AMI).

²⁶ Esta información aparece en el catálogo: *Archivo María Izquierdo del Museo de Arte Moderno* (2013) INBA, CONECULTA. Tere Arq añade una nota al pie y menciona que fue sacado de un recorte de periódico: “carteles de mérito hay en la exposición. Fechado a mano por Izquierdo, mayo 1935”.

por el capataz” en la muestra la pintora presentó “tres cuadros modernistas: La mujer víctima de la división de clases, La destrucción de los enemigos de clase, y El trabajo como única religión (Arq, 2013).

Izquierdo añade que siempre estuvo vinculada al arte de “contenido social” pero no de propaganda política, subraya que siempre admiró a algunos escritores como “el chileno Pablo Neruda, a quien considera el poeta más grandioso del siglo que no pertenece a ningún partido y escribió *España en mi corazón*, un fustigante poema anti franquista”. En efecto, entre su correspondencia personal están, Lola Álvarez Bravo, Agustín Yáñez, Juan Soriano... en el sobre 47 se encuentra también correspondencia dirigida a Manuel Ávila Camacho, y con Gabriela Mistral, quien entonces se encontraba en Italia. Admiraba también, declara, al venezolano Andrés Eloy Blanco, que nunca estuvo en el PC sino en el partido democrático venezolano.

En 1944 fue enviada por el secretario de la SEP, Jaime Torres Bodet, a una misión cultural a Chile, Colombia y Perú, aprovechando que Izquierdo se había casado con el pintor chileno Raúl Uribe. Por su parte, Izquierdo aprovechó la oportunidad para dar a conocer su pintura en Sudamérica.

Entre 1944 y 1945 escribió al menos 15 artículos en el *Excelsior*, relatando las experiencias tenidas en su misión cultural en Sudamérica. La pintora expresa que “deseaba conquistar una expresión artística en la pintura, como la de Eloy Blanco, cuando dibujaba a los negros, su esclavitud, y a sus verdugos de piel blanca y decía “dejen entrar en sus cuadros angelitos negros”. La pintora consideraba que los poetas habían sabido “armonizar mejor que los pintores su mensaje social sin que disminuyera en nada su calidad artística” y entre ellos menciona a Cesar Vallejo, Nicolás Guillen, Margarita Michelena, Aurora Reyes, Efraín Huerta, Lawson Hus, López Velarde, Gabriela Mistral, Carlos Pellicer, José Gorostiza y Elías Nandino; a quienes dice que “admiraba con apasionada devoción”, muchos de ellos fueron sus amigos durante toda su vida.

La última parte de la vida de Izquierdo estuvo marcada por la decepción, la pobreza, y la enfermedad. Javier Rojo, Gobernador del Departamento Central, le había solicitado pintar un mural en la escalera y los plafones de Palacio de Gobierno²⁷; sin embargo, la obra fue cancelada a último momento, cuando incluso los andamios ya se encontraban

²⁷Según Martín (2014: 34) la pintora recibiría \$34, 84 por el mural.

colocados. En el catálogo del *Archivo María Izquierdo del Museo de Arte Moderno* (2013) se muestra un recorte de periódico en el que su hijas mencionan que el primer ataque le dio a partir de la impresión tras enterarse de que se le había rescindido el contrato para el proyecto de nueve murales en el Departamento de Gobierno, sobre todo por la forma en la que sucedió. A pesar de ello siguió pintando:

[...] un mes antes del ataque pintó ese cuadro surrealista, nunca antes había pintado uno igual.²⁸ Quería pintar un cuadro de una mujer con una cabeza en las manos... yo le decía que no lo pintara... cuando ella me explicó lo hizo llorando, y yo, claro es, también lloré”.²⁹

Izquierdo escribió una carta quejándose por la decisión y exigiendo una indemnización. En parte debido a la situación de enojo, incertidumbre y stress que le provocó la cancelación su salud comenzó a deteriorarse y en 1948 sufrió una embolia. El 20 de julio de ese mismo año números artistas realizaron una subasta de arte para apoyar a Izquierdo que tenía entonces una muy precaria situación económica.

En la correspondencia del Archivo María Izquierdo uno de los documentos de mayor importancia es justamente lo relativo a la cancelación del contrato del mural que le había sido encargado, especialmente el borrador de la carta (del sobre 45, AMI), fechado el 18 de diciembre de 1945, solicitando al Jefe de Departamento de Distrito federal, Javier Rojo Gómez, una indemnización debido a la cancelación del proyecto de Mural en el Palacio de Gobierno, Edificio del Ex Palacio Municipal.

Existen trabajo especializados sobre el tema (Martín, 2014 y Hernández, 2012); sin embargo, no puedo dejar de decir que esto fue un fuerte quiebre en su carrera artística, económica y en su salud. De hecho sostengo como hipótesis que en parte sus Memorias, fueron formuladas para mostrar mediante la exhibición de su trayectoria y sus capacidades, la injusticia que supuso la cancelación de la obra

Izquierdo fue profesora nombrada pintora especialista en el Centro Productor de Artes plásticas del Departamento de Bellas Artes de la SEP desde 1938 a la fecha en la que se escribió el documento con \$216 pesos mensuales de salario. Destaca también la

²⁸ Se trata de “sueño y presentimiento”, 1947.

²⁹ Fotografía de periódico sin fecha (AMI, MAM), el encabezado dice: María Izquierdo... Se trata de entrevistas a Aurora y Amparo, sus hijas.

diversidad de cursos que tomó en la SEP entre 1934 y 1938: grabado, fresco, oleo, temple, acuarela, gauché, papel, técnicas para preparar telas, madera, cartones, metales y escenografía, teoría y técnica. A pesar de que se le ha catalogado como una pintora de caballete, en sus memorias es bastante enfática al mostrar su interés y habilidad en el manejo de otras técnicas.

La pintora declara que esa “decisión fue injusta, inexplicable, sin motivos fundados, y que daña seriamente mi prestigio artístico”. Asimismo, debido a la poca seriedad y validez de los contratos con ese Gobierno no aceptará ningún otro. Ella había invertido su atención al proyecto durante todo el año y solicitaba en la misiva una indemnización de \$17,843 pesos para cubrir daños y perjuicios que el incumplimiento del contrato le había ocasionado (sobre 45 AMI, MAM).

Añade que si el gobierno se negaba a pagar su indemnización se vería forzada a hacer una subasta pública con sus muebles y demás objetos del hogar “para disponer del numerario con el cual cumplir con los compromisos contraídos” a partir de la firma del contrato. Por último menciona que “como protesta ineludible me marcharía de México, mi propia patria” por el serio perjuicio causado a su personalidad y a su buen nombre “para ir a otros países a hacer labor mexicanista ya que en mi propia tierra se me impide inexplicablemente realizarla”(sobre 45 AMI, MAM).

En el mismo sobre se encuentran dos cartas con firmas masivas fechadas el 26 de diciembre de 1946 al gobernador del Distrito Federal “Licenciado Don Javier Rojo Gómez” con más de 100 firmas de artistas e intelectuales reconocidos en apoyo para la restitución del mismo, están firmadas por artistas e intelectuales como: Carlos Pellicer, José Vasconcelos, Xavier Villaurrutia, Alfonso Reyes, Ermilo Abreu, Juan Soriano, Martín Luis Guzmán, Justino Hernández, Graciela Amador, Fernando Leal, María Asúnsolo, Manuel Rodríguez Lozano, Alfredo Zalce, Ignacio Jiménez, Javier Ruiz, Antonio Gonzales, Carlos Jiménez Álvarez, Germán Cueto, Isabela Corona, Agustín Aragón Leiva, Jesús Guerrero Galván, Leopoldo Méndez, María Mondragón, Rómulo Roza, Soledad Martínez, Elizondo, sólo por mencionar algunos. Suscriben que tras haber sido informados por la prensa de haberse suspendido la ejecución de pinturas murales en el Palacio de Gobierno escriben “solicitando se disponga la reposición de contrato firmado desde febrero del mismo año, en nombre del prestigio artístico de la pintora, su valiosa obra nacional y su alto concepto”

Considero que aunque el argumento oficial de la cancelación fue que como pintora no contaba con la habilidad necesaria para realizar una obra de tal monumentalidad, probablemente se debió también a una cuestión de afinidades políticas. Las mujeres sí subieron a los andamios, entre ellas podemos mencionar a Aurora Reyes (1908-1985), Elena Huerta (1908-1997), Electa Arenal (1935-1969) y Rina Lazo (1923-2019)³⁰. Además de varias artistas extranjeras que desarrollaron sus carreras artísticas en México, entre ellas, las hermanas Grace (1905-1979) y Marion Greenwood (1909-1970), la inglesa Valeta Swann (1904- 1973) y la polaca Fany Rebel (1922-2008).

A pesar de que ellas se desempeñaron como ayudantes del grupo de los muralistas durante años, todas mencionan casos de hostilidad, menosprecio, falta de oportunidades y demeritamiento de su trabajo (Aguilar, López, y Dávila, 2008), al igual que lo referido por Izquierdo.

En el Auditorio “Ius Semper Loquitur” de la UNAM, Facultad de Derecho, se conservan dos frescos titulados: “La tragedia” y “La música” se trata de dos murales transportables, Martín (2014:34) menciona que tras ser donados por Izquierdo a San Juan de Los Lagos, fueron recuperados por Bellas Artes y se encuentran en el Auditorio desde el 2003.

Según Hernández (2012) entre el proyecto original y el realizado en el mural transportable existen diferencias sobre las que vale la pena mencionar, 1945 representa un quiebre en todos los sentidos de su vida pues tras la cancelación de los murales bajo el argumento de que su “nula experiencia en la técnica” le impedía realizar una obra de tal envergadura, el diseño pasó de mostrar la fortaleza femenina inicial a ser representaciones de mujeres que expresan ira, para la autora el impulso catártico de estos frescos los llevó a ser casi una escenificación de una huida, pues en cada uno de ellos encontramos una situación de riesgo: incendio y tormenta.

En ese contexto, y tras haber transcurrido más de nueve años de matrimonio, en 1953, Izquierdo se divorció de Uribe. La separación tuvo muchas secuelas económicas, emocionales, y legales. Además de la embolia, tras la cual todavía continuó pintando, su situación económica se complicó bastante tras su segundo divorcio.

³⁰ Para obtener más información al respecto consultar la revista *Crónicas*, No. 13, 2008, de la UNAM, cuyo número está dedicado a las mujeres cercanas al muralismo mexicano y contiene varios artículos al respecto.

Izquierdo se deslindó de los compromisos adquiridos por Uribe, asegurando que muchos de estos los ignoraba aunque él los había hecho en su nombre. Es así que: “debido a los considerables gastos médicos y a los malos manejos financieros de su segundo ex marido” (Martín, 2014:15) su economía se vino totalmente al quiebre. Es posible constatarlo también por la carta fechada en julio 1948, dirigida a la “Tesorera Adela Formoso de Obregón Santacilia” firmada por María Assunsolo a favor de María Izquierdo solicitando se le donase la totalidad del dinero recaudado el día 20 de julio 1948, en el Archivo también se encuentra la invitación a la subasta, así como notas de prensa que cubrieron el evento. En el sobre 45 del AMI, MAM, se encuentra otra misiva también de julio de 1948 dirigida a Ignacio Guerrero solicitando se le diera la totalidad del dinero recaudado, la carta está firmada por más de once pintores, incluyendo entre ellos a Juan Soriano, Rivera, Siqueiros y Orozco.

A continuación incluyo un retrato de María Izquierdo, durante su última etapa de vida, su semblante fue continuamente marcándose por unas ojeras características, y por cierto rictus de preocupación:



Fotografía de María Izquierdo, sobre retrato, AMI, INBA, MAM.

En el último capítulo de sus Memorias es más acusada la nostalgia, la autora cuenta que nunca tuvo el dinero para comprarse una casa ni siquiera para pagar a tiempo los alquileres.

Explica que nunca comercializó sus ideas o su pintura, por lo que estaba orgullosa de su obra porque no aceptó ni en los más grandes apuros económicos “pintar lo que se vende fácil”, por haber seguido pintando lo que sentía y no lo que le convenía con un “fin político o comercial”. Tampoco tuvo becas ni ayudas oficiales, nunca: “mendigó becas, óbolos o canonjías, ni ayudas que disfrutan o han disfrutado la mayor parte de los pintores conocidos de México”.

Las memorias fueron también un proyecto inconcluso, llegaron al año de 1953, entonces su hijo Carlos, ya era arquitecto y estaba casado, Amparo estaba casada con el Lic. Juvencio Carmona y Aurora, llamada por ella Bolita, aún estaba soltera.

Entre 1950 y 1952 Izquierdo había sufrido ataques de hemiplejía, finalmente el 2 de diciembre de 1955 la pintora falleció a causa de fibrilación auricular. Quedó entonces sin realizarse una exposición programada para septiembre del siguiente año en Bellas Artes, acordada con el gobernador del Distrito Federal.³¹

En el año 2002 como parte de la conmemoración de los 100 años de su fallecimiento su obra fue declarada Monumento Artístico de México y en el 2012 sus restos fueron exhumados del Panteón Jardín y colocados en la Rotonda de las Personas Ilustres.

2.2 Un cuerpo narrado y mostrado. Análisis a partir de fotografías de María Izquierdo

Izquierdo fue una de las pintoras más conocidas de su tiempo, varios contemporáneos suyos le dedicaron algunas líneas. Octavio Paz en una entrevista realizada con motivo de una exposición para el Centro de Arte Contemporáneo de la obra de la pintora, ofrece en *María Izquierdo sitiada y situada*, una amplia descripción de la personalidad de la autora y la ubica dentro del panorama cultural del periodo, además de aspectos biográficos, incluye interesantes datos acerca del ambiente cultural. La entrevista fue publicada en 1988 por la Revista *Vuelta*, el texto es de una gran riqueza descriptiva, ofrece una crónica de la vida intelectual de la época, la atmosfera de los lugares que frecuentaban: el Café París, el Café Tupinamba y el cabaret Leda. La descripción de Paz fue crucial para ir consolidando la

³¹ Carta fechada el 4 de octubre de 1955 dirigida a Rojo Gómez Rojo, Gobernador del Departamento Central del Distrito Federal, Sobre 47, AMI, MAM, INBA.

figura de Izquierdo como una representación típica, y prácticamente mitificada, de la imagen de lo mexicano:

Parecía una diosa prehispánica, un rostro de lodo secado al sol y ahumado con incienso de copal. Muy maquillada, no con un maquillaje up date sino antiguo, ritual: labios de brasa; dientes caníbales, narices anchas para aspirar el humo delicioso de las plegarias y de los sacrificios; mejillas violentamente ocre; cejas de cuervo y ojeras enormes rodeando unos ojos profundos. El vestido era también fantástico: telas, azabache y solferino, encajes, botones, dijes. Aretes fastuosos, collares opulentos [...] Al verla, pensaba: lo único que le falta es que, de pronto, le salgan unos colmillos o saque del brassiere el cuchillo de obsidiana y le extraiga el corazón a Juan Soriano. Pero aquella mujer con aire temible de diosa prehispánica era la dulzura misma. Tímida, íntima...” (Paz, 1988:22).

Diego Rivera también la había descrito de manera similar:

Como las máscaras de los antiguos maestros mexicanos, expresión tranquilamente impenetrable, modelado sutilísimo en la materia dura. Esta muchacha tiene la agudeza garrida de un espíritu ya maduro. Su persona es como su pintura: clásicamente mexicana. Podría haber posado para un escultor antiguo, autor de una imagen de centeotl, es de una belleza que no es para la gente de vial (sic) gusto. En sus pocos años, la corriente de la vida ha debido dejar muchos sedimentos en el fondo de su subconsciente: mirando sus ojos, o la materia de sus cuadros, uno percibe muy al fondo, partículas de sílex y arenilla, de hierro y de oro.

Antonin Artaud, artista francés reconocido como poeta, novelista, director, actor y dramaturgo, consideró que el arte de la pintora “se desprende de una inspiración verdaderamente indiana” (1963: 22)³². Artaud, fue un amigo de Bretón que llegó a México en 1936 para conocer más de cerca la cultura “huichol”, wirrárika como quienes la integran se autodenominan. Conoció a Izquierdo en la Galería de Inés Amor, el principal espacio de

³² El texto de Artaud “La pintura de María Izquierdo” puede leerse en la Revista de la UNAM en 1963, reproduce la primera edición publicada en la *Revista de Revistas*, vol. XXIV, número 1370, en agosto de 1936.

presentación pictórica de México en ese tiempo, y a partir de entonces mantuvieron una relación cercana.

Artaud describe obra, periodos estilísticos, influencias, detalles sobre técnica, color y sobre algunas atribuciones que como “arte verdaderamente mexicano” reconoce en la obra de Izquierdo. Afirma que su pintura para él fue una revelación, pues entre tanta “imitación de arte europeo” no encontraba el arte “propiamente mexicano” (1963: 22). Sin embargo, aclara que no hay *pureza* en la obra de Izquierdo, sino que se observa también “una influencia directa del arte moderno europeo y en ciertas telas, hasta del espíritu” (1963:22).

En este punto quisiera destacar cómo esos juicios de Rivera, Paz y Artaud acerca de Izquierdo presentaron una figura “hecha”, un monolito, una representación de la mexicanidad, es decir, un símbolo estático y contenido en sí mismo.

Autores actuales han retomado esta versión, Andrade (2005), por ejemplo, sigue a Bretón y Paz, como ella misma lo dice, para analiza las obras y rasgos de personalidad de Izquierdo y Kahlo. Formula analogías acerca de que estas dos pintoras, diciendo que son hijas de la Cuatlicue; no mujeres, sino volcanas.

Mediante las fotografías del Archivo podemos constatar que, como todo cuerpo, se trata de un cuerpo maleable y modelado. Las fotografías siguientes permiten leerla como una mujer de la época, no precisamente a una diosa inamovible, sino a una mujer cambiante que tuvo en un tiempo una apariencia muy “moderna” y un “maquillaje *up date*”. Justamente las fotografías que incluyo a continuación me sirven para para mostrar la maleabilidad del cuerpo y como el cuerpo de Izquierdo participó en su proyecto de búsqueda artística.

Más que una Diosa de cera o una volcana, como lo aluden los autores ya mencionados, observamos una joven de actitud segura y desafiante, ataviada con ropa y maquillaje muy acorde a la moda del periodo:



Fondo fotografías, sobre retrato, AMI, INBA, MAM



Sobre retrato, fondo fotografía, AMI, IMBA, MAM

En la fotografía anterior podemos observar a María Izquierdo sumamente joven, y pensando en que estuvo casada desde sus catorce años muy probablemente aquí tenga unos pocos años más, quizá unos 16, pero seguramente menos de 20 años. Su peinado, su maquillaje discreto, su collar, sus aretes de perlas, e incluso los motivos del cuello de su blusa nos permiten ubicarla, e incluso catalogarla como una “chica moderna”. Es

interesante observar los cambios que su cuerpo, al igual que su pintura tuvieron a lo largo de su trayectoria, y recordar que se trata un ser humano en construcción y no de un ídolo de barro como en muchas ocasiones la describieron otros pintores y escritores de la época.

Izquierdo fue mujer de un tiempo en que se discutía la manera en que los artistas mexicanos podían aportar al arte universal, la pintora se embarcó en un proyecto artístico novedoso, que no quiso comprometer a un proyecto político partidista, pero sí adoptó la búsqueda de la mexicanidad en su arte y en su cuerpo mismo, en el que ella se veía como:

“una pintora de gran personalidad, su fuerza anímica se reflejaba en su tipo y en su personalidad de físico definitivamente mexicano, casi indígena, pero de una belleza poco común”. (*Memorias*, Capítulo IV, Foja 32).

Fue así que la muchacha moderna, que al principio aparecía con pelo corto, collar de perlas y vestidos acordes a la moda de las clases medias mexicanas de la época, tomó una forma radicalmente distinta. Igual que los cambios en su estilo pictórico, la forma en la que Izquierdo fue representando su cuerpo simbolizó también una herramienta para abrirse paso y consolidar su presencia en el mundo artístico del arte posrevolucionario tan ligado a la idea de la mexicanidad, su representación corporal y la de otras artistas fue parte muy importante del discurso artístico del periodo.

Las artistas muchas veces proclamaron su mexicanidad a través de las representaciones de su propio cuerpo. Izquierdo no fue la excepción y comenzó a mostrar también a través de su cuerpo su propuesta plástica, y así poco a poco, se convirtió en una presencia abrumadora e imponente. Izquierdo cuenta que pintaba desde la madrugada, cosía los vestidos de sus hijas y sus propios trajes y sombreros, hacía collares y arracadas para enfatizar sus rasgos “mexicanos” y presentarse ante un mundo en que se proponían nuevos significados de la mexicanidad.

Su espacio íntimo, su casa, también participó en este proyecto de representación de lo que ella consideraba lo mexicano auténtico. Izquierdo cuenta que³³ “compró en los mercados muebles de estilo mexicano”, y fue haciendo su “mexicanísima casa”, mucho

³³En el capítulo titulado *El hogar de María* de sus *Memorias*, describe que a su regreso de Nueva York encontró que su casa había sido completamente saqueada, dismantelada por “los criados” y que fue gracias a la ayuda de Francisco Iturbide que comenzó a recuperarse, él compró algunos de sus cuadros, fungió como su mecenas, e incluso llegó a regalarle vestidos elegantes, sin que por ello nunca hubiera entre ellos más que lo que llama “la más limpia amistad”.

más allá del estilo que ella misma cataloga como “*mexican curios*”. En ese entonces su casa era frecuentemente visitada por artistas e intelectuales como Francisco Miguel, Rufino Tamayo, Manuel Alvares Bravo, Juan O ´Gorman, Francés Tour, así como Fermín Revueltas. A continuación incluyo una fotografía de la biblioteca de la pintora, en ella podemos observar varias piezas de artesanía, arte popular, y sobre todo varias piezas de barro:



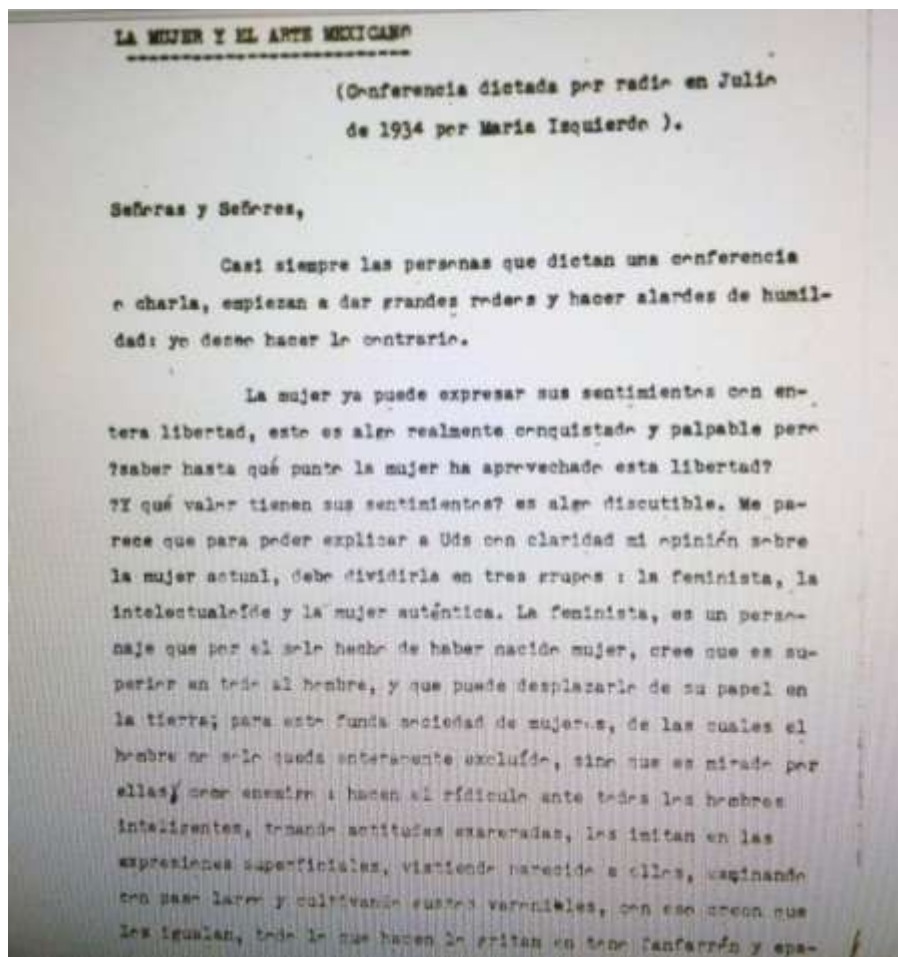
Fotografía de la casa de María Izquierdo, AMI, INBA, MAM

A continuación incluyo una fotografía de las que me resultan más interesantes pues podemos verla como una mujer madura, su maquillaje es menos discreto e incluso extravagante en el delineado de las cejas. Sus accesorios son más recargados, porta un collar largo y vistoso, su presencia es completamente distinta, su seguridad es evidente, su pose no es rígida, y expresa naturalidad e incluso cierta sensualidad. Sin duda, esta fotografía muestra una Izquierdo mucho más parecida a la Diosa mexicana de barro descrita por Paz, Rivera, Villaurrutia y Artaud.



Fotografía de María Izquierdo vestida con un traje zapoteco de Oaxaca, sobre retrato, AMI, INBA, MAM

Uno de los documentos que me resultó de los más interesantes del Archivo, se encuentra ubicado en el sobre 42 de *Documentación por actividad*. Se trata de siete fojas mecanografiadas, en las que al margen se encuentra anotado: conferencia dictada por radio en julio de 1934 por María Izquierdo. El título del documento es “La mujer y el arte mexicano” y nos ofrece muchas pistas de lo que ella consideraba una “mujer auténtica”, modelo al que dota de ciertas características que para ella eran positivas, como ser artista, madre, intelectual, esposa y seguir siendo “sumamente femenina”.



Documentación por actividad, AMI, MAM, INBA.

Sin rodeos previos, como la misma Izquierdo lo expresa: *“para poder explicar a ustedes mi opinión sobre la mujer actual debo dividirla en tres grupos: la feminista, la intelectualoides y la mujer auténtica”*.

A continuación, comienza a describir a la feminista, de quienes dice que: *“por el solo hecho de haber nacido mujer cree que es superior en todo al hombre, y que puede desplazarlo de su papel en la tierra”*, lo trata como su enemigo, lo excluye pero imitan sus expresiones tanto en sus vestidos como en sus gestos. Creen que los igualan y *“gritan en tono fanfarrón y epatante y con eso creen que los superan”*, así *“encubren sus complejos de inferioridad con actitudes teatrales”*, y concluye diciendo: *“creo que las feministas no han conquistado nada para la humanidad ni para ellas, y que en vez de ayudar al engrandecimiento de la mujer (por tantos siglos esclava de todo) entorpecen su*

emancipación, y aunque parezca increíble, no han logrado otra cosa, que perder su feminidad”.

La segunda foja está dedicada a la intelectualoide, de la cual menciona: *“es individualista y se siente intelectual por razones ajenas a su inteligencia, por ejemplo al ser esposa de un escritor o hermana de un pintor o amiga de un poeta, o porque asiste a los cafés donde se reúnen los artistas”*, añade que: *“las damas intelectuales nunca leen un libro por interés propio, ni por el deseo de cultivarse sino para contar a sus amigos que lo leyeron”*. Agrega que este tipo de mujeres no solo son ignorantes, superficiales sino que además son *“inmorales, viciosas, perversas, falsas y aventureras”*, para Izquierdo la mujer intelectualoide *“no siempre imita al hombre ni se siente tampoco superior ni inferior a él pero vive a la sombra de su prestigio”*, lo explota y lo estorba porque es egoísta, porque no siente el arte y porque *“tampoco ha conquistado nada”*, de hecho ellas también *“retrasan el progreso de la sociedad”*.

Por último, nos habla de *“La mujer auténtica”*, aquella que *“es ante todo profundamente femenina, y con esto, espiritual, abnegada y humana, su moral es limpia, es feliz de ser madre porque tiene en sí su fuerza creadora”*, además, ama a su esposo con sinceridad y adora a sus hijos. La mujer autentica es consciente de su lugar, es decir, *“cuando no es más inteligente que el hombre, no se avergüenza de ello, emplea su fuerza espiritual y su bondad para estimularlo, comprenderlo y ayudarlo. Cuando es más inteligente que el hombre, no hace alarde de ello, (como la feminista), no se exhibe (como la intelectualoide), entrega sin vanidad su aporte creador a la humanidad, tiene buenos sentimientos, es pura de alma y de vida sexual limpia, sabe amar con pasión y con dulzura porque nunca deja de ser femenina”*.

Considero que su propuesta de la mujer autentica, en parte, es una reivindicación de las mujeres que, como ella, lograron consolidarse como mujeres artistas, sin por ello perder los roles que para la cultura de género de la época las hacían tener una verdadera valoración, como el hecho de ser buenas madres, esposas y trabajadoras, esto las convertía en *“auténticas buenas mexicanas”*.

A continuación incluyo una fotografía en la que podemos ver a la pintora como ejemplo de todas estas características, en la fotografía ella y su hija, lucen un peinado de trenzas alrededor de la cabeza, adornadas con un rebozo que las sostiene. Izquierdo luce su

característico collar de coral y cuentas plateadas, que podemos observar en algunas otras fotografías y pinturas de retratos suyos. Seguramente se trató de una exposición o un evento importante pues ambas tienen blusas un tanto formales, aunque la de Izquierdo es bastante más vistosa por sus destellos. Se observan como mujeres fuertes y sonrientes.



Fotografía de María Izquierdo junto a su hija Aurora, AMI, IMBA, MAM.

El documento concluye diciendo: *“Tampoco puedo decir, que este grupo ha conquistado algo (puesto que poseen estas actitudes naturalmente) pero creo que serán las únicas que pueden conquistarlo todo”*. Considero esta clasificación hecha por Izquierdo resulta de mucha ayuda para situar a la pintora y puede ser de utilidad para comprender mejor el discurso de la pintora sin hacer juicios anacrónicos.

A pesar de que a la luz del 2021 resulte difícilmente compatible su defensa de la abnegación de la mujer mexicana con lo que entendemos hoy por las luchas de los feminismos, en realidad nos ayuda a comprender qué proponía el feminismo moderado. Justamente, Izquierdo añade que desde ese modelo de “La mujer auténtica” surge su *“lucha por incorporar a la mujer a la civilización definitivamente”*. Menciona que más allá de amarrarse a religiones, prejuicios, partidos políticos, *“debe ser autocrítica, espíritu de lucha, y jamás perder su femineidad, sentirse mujer física y espiritualmente, sentirse con fuerza para crear y jamás sentirse inferior ni superior al hombre, sentirlo siempre su compañero en igualdad de condiciones”*.

Una de las características de la primera ola del feminismo, y del movimiento de las sufragistas, fue creer en que la igualdad era posible, de hecho esa corriente también fue conocida como “feminismo de la igualdad”. En la actualidad, suele considerarse que debido a condiciones estructurales y socio históricas, la vía alcanzable es más bien la de la equidad. Sin embargo, en ese momento se pensaba como una victoria que estaba “a punto de conseguirse” debido a cambios sociales a nivel económico, jurídico, político etc. como la emancipación económica, el reconocimiento del divorcio, la incorporación de las mujeres al campo laboral, al mundo artístico etc.

Izquierdo pide como atributos de esta clase de mujeres la “conciencia, ambición, fuerza y seguridad”, y a continuación comienza una disertación sobre la pintura, hace una interesante valoración histórica de su presente como el escenario preciso para el triunfo de la “mujer auténtica” o también como podría decirse: de la auténtica mujer mexicana, y añade:

Muchas veces he oído decir que la mujer nunca llegara a igualar a los grandes maestros de la pintura, es cierto que hasta ahora no ha surgido una mujer con la fuerza creadora de un Miguel Ángel (además no se necesita en nuestra época), pero hay razones explicables: ¿no es acaso una razón que la mujer primitiva, de la edad media, del renacimiento estuviera completamente desplazada de los trabajos artísticos e intelectuales? Todos sabemos que es solo en nuestro siglo que a la mujer se le empieza a dar la oportunidad para que estudie y trabajar en lo que le guste, antes a la mujer no se le permitía hacer otra cosa que no fuera cocinar, bordar y atender a su esposo, ¿han olvidado en la condición que estaba la mujer en la edad media? Solamente ahora se le empieza a dar oportunidad a la mujer para que desarrolle su talento, por eso no me extraña que no haya igualado todavía a los maestros inmortales de la pintura. Pero creo que si la mujer sigue conquistando más y más libertad de expresión y más presencia en las artes plásticas, en todo el mundo se están desarrollando pintoras muy buenas que hasta

marcan nuevos rumbos al arte, es interesante observar estos grandes procesos en la mujer que por primera vez ocupa un lugar útil en el progreso de la civilización y la cultura de los pueblos” (Documentación por actividad, conferencia de radio, Julio, 1934, AMI, MAM).

Resulta interesante la profunda carga de desvalorización subyacente en el discurso, esto ocurre con muchos de los discursos feministas del periodo, pues las condiciones del ser mujer están sumamente vinculadas al ámbito de lo privado, por ello, su valoración es acorde a su ser buena madre, buena esposa, pero además se les exige “ser útiles”. Sin embargo, considero que es importante no sacar este discurso de su contexto sino tratar de comprenderlo desde sus circunstancias de producción y desde su *cultura de género* específica (Muñiz, 2002). Este discurso también es muy útil para comprender por qué es insuficiente analizar solo el concepto “género”, sin cruzarlo, o sin tomar en cuenta factores como la clase, que como en este caso resulta fundamental para la comprensión del mismo.

La conferencia radiofónica concluye con más reflexiones sobre la pintura, el arte, el color y la belleza. Izquierdo menciona que ella no pertenece a ninguna escuela pictórica ni necesita una definición para su estilo, sino que para ella pintar se trata de un goce, un goce no egoísta, sino que busca sea compartido con el espectador.

Añade que la pintura europea se encuentra en decadencia, incluso el movimiento que inició Picasso, y que es precisamente México quien abre el panorama de la pintura contemporánea. Menciona que a pesar de ello disiente de la creencia de que existen muchos buenos pintores mexicanos (menciona 200) y dice que considera que no llegan siquiera a diez, pero sin duda en ellos se encuentra “*el mejor mensaje cultural que nuestro país puede dar*”.

A continuación incluyo uno de los retratos de la pintora, que más captaron mi atención, en la fotografía podemos verla con un vestido largo de color claro, porta también un sombrero de lazos. Su maquillaje es sobrio, la pose de sus brazos es delicada y elegante, tiene los brazos extendidos hacia arriba y las manos semi abiertas. Su joyería también resulta bastante discreta, un collar y unos aretes de perlas. El vestido es de corte bastante “clásico” y debajo parece tener una estructura para que le dé esa forma tan característica de “vestido de baile”. Sin duda, observamos en la fotografía muchas de las características que

desde la cultura de género de la época podrían atribuirse a la feminidad, justamente esa feminidad que la autora afirma que una mujer autentica no debe “perder” aunque sea una mujer independiente y/o artista.



Sobre retrato, AMI, INBA, MAM

La siguiente imagen muestra a una María Izquierdo más madura, en la fotografía observamos un atavío que la caracterizó durante un largo periodo; su cabello recogido trenzado alrededor de la cabeza, un maquillaje marcado, dando profundidad al rostro en general, pero especialmente a su mirada. Los accesorios son vistosos, unas arracadas de filigrana y un collar de cuentas bastante grandes, y a pesar de que la blusa es poco visible, parece tener el cuello bordado, así como unos motivos de flores. Su imagen es bastante distinta a la imagen anterior donde porta un vestido de época, sin embargo, también es elegante y muy “femenina”.



Fotografía de María Izquierdo, sobre retrato, AMI INBA, MAM.

En la carpeta de *Documentación por actividad*, sobre 42, se encuentra una transcripción de otra conferencia radiofónica, se trata de 11 fojas. En ellas, Izquierdo menciona a quienes considera los principales exponentes pictóricos de Perú, México, Chile, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Costa Rica y Estados Unidos.

La conferencia inicia con un análisis acerca de la pintura en el continente americano, Izquierdo hace mención de sus bases en las civilizaciones indígenas precortesianas que para el arte mexicano son “*como una sabia*” subyacente, porque para la pintora todo el lenguaje plástico tiene una fuerte influencia de lo popular, y en su ascendencia cultural indígena.

En su recorrido menciona que en México hay cuatro o cinco buenos pintores mexicanos, aunque no nombra a los que considera como tales. Como antecedente cita únicamente a José Guadalupe Posada. A continuación va describiendo a los que considera los mejores exponentes pictóricos, de Perú Pancho Fierro y José Sabogal, pintor de lo indio y de profunda belleza plástica, de “*hilanderas indias y de danzas indígenas*”. El chileno Pedro Lobos, el boliviano Félix Rojas Ulloa, de Brasil Emilio Portinari, de Colombia Luis Alberto Acuña. De Cuba, Izquierdo destaca lo tropical y la revolución en la pintura de: Mario Carreño, Eduardo Abela, Cundo Bermúdez, Felipe Orlando, Mario Rodríguez, y José

Arche; de Costa Rica Teodorico Quirós, de los Estados Unidos Hudson Briggs y Josef Rascoff. La única mujer mencionada es la cubana Amelia Peláez.

En la foja 10 del documento refiere explícitamente que su intención al dar la conferencia es: sugerir a los hombres importantes de México la creación de un gran museo de Arte Moderno Mexicano, la creación de un museo de pintura Indoamericana Contemporánea, así como una Biblioteca de Arte y Artes Plásticas que edite libros con material de pintores populares, ya que mayormente solo en iglesias y catedrales puede verse su pintura y solo puede ser vista por creyentes de la religión católica. Menciona que por eso es necesario que haya más galerías en México, y concluye diciendo que esas son sus *“pretenciosas pero justas peticiones”*.

Este documento resulta interesante para conocer más de la faceta en donde la pintora incursionó también como crítica del arte, es notoria su vinculación y reconocimiento hacia América Latina, y también su propuesta de destacar como punto de partida el pasado indígena como origen fundamental del arte latinoamericano.

A continuación, incluyo una fotografía de María Izquierdo vestida con un traje típico, la vemos ya como una mujer madura, porta un sombrero, sarape, una blusa blanca y una falda oscura, bordeada con listones en la parte inferior. Porta también accesorios vistosos, aretes y pulseras grandes, en las manos sostiene un objeto adornado con plumas.

Sin duda, su cuerpo mismo fue escenario de los importantes cambios en cuanto a su postura política, ideología, creencias y militancias, leer su cuerpo es leer también sus transformaciones, sus afinidades, así como las reivindicaciones, y apuestas que fue tejiendo a lo largo de su vida, en especial sobre el arte mexicano y latinoamericano, sustentado por las bases del indigenismo y como estos también fueron transformándose, en este caso la vemos más ligada a la figura de ranchera, es decir, más cercana a una figura mestiza, es interesante por los cambios que en el periodo se estaban dando también en la concepción de la estética popular mexicana y sus configuraciones de “vanguardia”, justamente ese limen en que se mantuvo la pintura de Izquierdo, así como la estética de su cuerpo mismo.



Fotografía de María Izquierdo, sobre retrato, AMI, INBA, MAM.

En la foja 18 se encuentra un pasaje interesante que nos brinda más detalles sobre el contexto social de la familia de la pintora, se trata de una anécdota proferida por doña Rosalía, vecina y amiga de la familia, que le contaba cosas acerca de su padre:

Yo conocí a tu padre, cuando era muy joven, Don Rafael Izquierdo descendía de muy buenas familias españolas; llegó de la Madre Patria a este país en compañía de sus hermanos José y María, ¡ah, dice suspirando, tú no tienes idea de lo guapo que era tu padre, de rostro varonil y fino, hermosos ojos, elegante en el vestir, airoso al caminar; tenía el porte de un conquistador - pero no de países- de corazones, y realmente lo era, conquistaba todos los corazones femeninos que él se proponía obtener, (naturalmente antes de casarse con tu madre) explicaba Doña Rosalía. Si hija, de joven tu padre era muy enamorado, y claro,

como era un hermoso varón, las muchachas se enamoraban fácilmente de él. Ahora esto parece una leyenda.

Este pasaje me resultó especialmente interesante al relacionarlo con el contexto de la época de la pintora, pensando en que su herencia mestiza, y especialmente su ascendencia española dejaron de ser significantes. Cuando Paz y Artaud la describen como “casi una diosa prehispánica”, hacen referencia a la indianidad de su pintura y de su *raza*. Resulta muy claro como esta es una construcción cultural de la época, que precisamente tiene mucho que ver con la construcción de los cuerpos en el periodo y que fue en parte una proyección con la que Izquierdo también jugó discursivamente en diferentes periodos pictóricos.

En el último capítulo de la autobiografía, Izquierdo al narrar que tuvo que hacer una tercer mudanza, menciona que en cada una: “destruye casi todo, cambia lo poco que conserva, lo arregla y lo transforma, incluso ella parece otra, se peina y se viste de distinta forma, muy de acuerdo a sus caprichos de artista, muy femenina y muy personal”. Esta frase resume bastante bien los cambios que podemos leer a través del modelamiento de su cuerpo mismo.

Por último, incluyo una fotografía de Izquierdo donde viste una blusa de puntos blancos y una falda oscura, su rostro casi sin maquillaje y su cabello recogido le dan una apariencia bastante sencilla, la seguridad de la simpleza, es decir, en este periodo vemos a Izquierdo como una mujer madura cuyas exposiciones individuales dentro y fuera del país la avalaban como una de las figuras más talentosas de México en el periodo, que sin duda, a pesar del machismo imperante y todas las limitantes que experimentó por su condición de género, hizo todo lo necesario para ganarse un lugar imborrable en la historia del arte mexicano, y un nombre entre las mujeres mexicanas artistas. Considero que en esta fotografía es posible ver a Izquierdo, no como una figura de barro, ni como un ídolo, ni como una figura de cera, representaciones que discursivamente hicieron de ella algunos artistas contemporáneos suyos, sino como una mujer madura, madre, artista, con una carrera a sus espaldas que la validaba como tal, no como un “buen pintor” sino como una pintora, una de las, relativamente pocas mujeres artistas, que en su época lucharon por ganarse un lugar dentro del arte mexicano del periodo.



Fotografía de María Izquierdo, sobre retrato, AMI, INBA, MAM

Capítulo III

El cuerpo imaginado

Como hemos visto, el periodo revolucionario trajo consigo cambios profundos a nivel social, político, económico y cultural. Los cuerpos de los hombres y las mujeres también sufrieron cambios en su construcción, concepción, modelamiento, así como en sus representaciones, como abordé en el capítulo I. En este busco analizar las representaciones del cuerpo en obra pictórica de María Izquierdo, situándola en el contexto de la “cultura de género” (Muñiz, 2002), específicamente en cómo se incorporó entre los intelectuales y artistas de la época.

Precisamente fueron los y las intelectuales quienes jugaron un papel importante en la consolidación de la clase media, como mediadora, aglutinando otras capas sociales de acuerdo con Muñiz, un proceso que utilizando las ideas de Elías (1993), es parte importante de un proceso civilizatorio. Por otra parte la educación, y las instituciones que en el periodo se crean en torno a ella, reforzaron la importancia de la cultura nacional y los nuevos símbolos de identidad.

Desde las clases medias y su modelo de intelectualidad se forjaron prototipos de hombres y mujeres. Considero que el ámbito de los artistas del periodo consolidan de forma liminal el prototipo de lo normalmente “anormal”, es decir, lo moralmente cuestionable pero aceptable y permitido precisamente por las relaciones entre hombres y mujeres en este periodo.

Los cuerpos de las mujeres no “escapan” el poder heteropatriarcal en el periodo, aunque ciertas mujeres, en general de clases medias, logren “recolocarse”. Las artistas e intelectuales obtienen una mayor libertad artística e incluso una mayor libertad sexual; pero su arte y su posición en el ámbito socioartístico se encontraba condicionado por la validación masculina.

María Izquierdo se divorció en dos ocasiones y también mantuvo una relación con Rufino Tamayo, al igual que para muchas de las artistas del periodo tener una pareja representó siempre un *lugar*, que le permitía abrirse paso en ciertos espacios, evidentemente no porque no contaran con el talento o la capacidad por su mismas sino

porque el dominio masculino seguía imposibilitando que pudieran hacerlo completamente por sí solas. Aunado al hecho de que el arte de caballete era despreciado y tratado como un arte burgués y menor por los muralistas, siendo ese precisamente el espacio en el que lograron abrirse espacio la mayoría de las pintoras. Incluso en cuanto a las representaciones, el muralismo legitimó a través de su discurso pictórico aspectos como la división sexual del trabajo, roles “obligatoriamente” femeninos, como la maternidad, y el afianzamiento del poder del Estado revolucionario.

La propuesta de Muñiz (2002) permite observar las representaciones artísticas y lo que en ellas se propone y legitima con respecto a los géneros: el papel de la mujer en el hogar, la importancia de maternidad y de dar buenos hijos de la patria, la identidad y cultura nacional, lo mexicano, así como sus figuras ideales en lo femenino y lo masculino. Por esto busco analizar las representaciones del cuerpo en obra pictórica de María Izquierdo mediante elementos que nos ayuden a contrastar cómo dialogan sus propias representaciones con los discursos del periodo, en qué sentidos reafirman, disienten, complementan o rompen, con otras representaciones y discursos de la cultura de género del periodo.

Es por ello que para el análisis propongo los siguientes ejes temáticos que me sirven de referencia para realizar un recorrido que me permite mostrar cómo estoy leyendo al cuerpo, desde su marco de referencia histórico, y sumando conceptos que nos ayuden a entender aspectos de la obra:

- 1) Mirar y ser mirada, el cuerpo de la mujer auténtica
- 2) Los nuevos cuerpos: mestizaje, mexicanidad e indigenismo
- 3) Los cuerpos de la modernidad
- 4) ¿Los cuerpos dóciles?: religión, maternidad y abnegación.
- 5) Cuerpos, sexualidad, amor, y violencia.

A pesar de que las reflexiones acerca de cómo se representa la “cultura del género” (Muñiz, 2012) y el cuerpo en el periodo, pueden hacerse a partir de cualquiera de las obras de Izquierdo, escogí algunas, considerando su especial relación con los anteriores ejes temáticos.

Desde la *Cultura de género* del periodo posrevolucionario mexicano, se produjeron y reprodujeron relaciones de poder históricamente situadas desde la función legitimadora

de las representaciones de lo femenino y lo masculino (2002:12), y precisamente se inscribieron en los cuerpo como lugar situado de la representación, como espacio donde se llevaron a cabo y ocurrieron los discursos, las prácticas, y la “generización de los individuos” (Muñiz, 2002).

En Izquierdo aparecen de forma continua en su obra las escenas de circo, desde 1932 (“Domador y bailarina ecuestre”), en 1939 (“El circo”, “Escena de circo con elefante”, “Caballitos de circo” y “El circo”); en 1940 (“Circo” y dos “Escenas de circo”), en 1944 (“Las caballistas”), en 1945 (“Payaso”, y “Tony y Teresita en su número”).

En algunas de las escenas de circo también está muy presente la figura de los caballos, presentes en toda su obra, desde 1932 en “Hombre con caballo”, “Domador”, 1933, de 1940 “Circo”, “Caballitos de circo”, “Caballos amorosos”, “El ronzal azul”, “Escenas de circo”, y “La carreta”, de 1943 “La troje”, 1945 “Coscomates”, 1945 “Tony y Teresita en su número”, “Zapata”, de 1946 “Caballos en el río” y finalmente de 1947 “La sogá”.

Izquierdo es también ampliamente conocida por sus escenas de bodegones y naturaleza muerta, se observa a lo largo de toda su trayectoria artística, desde 1929 “Sopera”, 1930 “Naturaleza muerta con cepillo de dientes”, 1932 “Naturaleza muerta”, 1938, “La raqueta”, 1939 “Caracoles”, 1942 “El alhajero”, 1942 “Naturaleza muerta”, 1943 “Velo de novia”, 1943 “Gato sabio”, 1943 “El huachinango”, 1944 “Vaso verde”, 1945 “Los peregrinos y Adán y Eva de barro”, 1946 “Naturaleza viva y naturaleza muerta con Huachinango”.

Resulta claro que es en el periodo de los años cuarenta, cuando aparecen más escenas de lo que va consolidándose dentro de “lo mexicano”. En 1943 Izquierdo pinta “Altar de muertos” y “Viernes de Dolores”, de igual forma las alacenas aparecen en su último periodo pictórico. En 1946 pinta “Alacena con dulces cubiertos”, y en 1947 “La alacena”, y en 1952, “Viernes de juguetería”. La transición que la pintura de Izquierdo hacía temas de la mexicanidad, entre otros cuadros la encontramos en: “Madre proletaria” y “Maternidad” ambos de 1944, de 1945 podemos mencionar “La tierra”, y “Zapata”, así como los bocetos del mural fallido del que hablé en el capítulo II.

De igual forma es importante reconocer la influencia de las vanguardias en su obra, especialmente en el periodo de 1934 a 1938, en particular la de Chirico y de la llamada

“Escuela de pintura metafísica”. De él retoma elementos como columnas y algunos elementos alegóricos como los maniqués, que aparecen en “Mujer ante el espejo” de 1934, “Paisaje con cebra y barco” de 1935, “Alegoría del trabajo” de 1936, “Alegoría de la libertad”, y “Énfasis de sirena y dragones”, de 1937.

La revaloración que ha tenido la obra de Izquierdo, tras su muerte, ha ido en aumento, uno de los elementos que más se mencionan acerca de las particularidades de su estilo, es la paleta de colores amplia que abarca de tonos cálidos a tonos fríos, y que por consiguiente tienen un extenso potencial de cariz emocional, y esa búsqueda entre la pintura “tradicional” y la pintura de la “modernidad”. De hecho, la mayoría de críticos del arte han abordado principalmente el tema del color en la obra de Izquierdo, destacando algunas etapas claramente identificables en esta.

Al respecto, investigaciones que de hecho la catalogan como una artista del color, en entrevista con Deffebach (2018), y en su misma autobiografía, la pintora relata cómo durante siete años realizó experimentos con una paleta distinta de colores, y como durante un año entero se dedicaba a trabajar con los mismos tonos. Es notorio el cambio que se produce de 1928 a 1939, periodo en el que transita de unos tonos más cafés y ocre, a una pincelada con más luces. El último periodo resulta el más oscuro, desde 1943, en “El huachinango” aparecen árboles desnudos, sin hojas, una vegetación de paisaje sombrío, que continuó pintando en adelante, así como cielos nublados con cierto tono de azul, especialmente en la última etapa de su vida: en “Idilio” y “Naturaleza muerta con huachinango” ,de 1946, “Naturaleza muerta” y “Sueño y presentimiento” de 1947, finalmente, “La sogá”, “Autorretrato”, “Niña indiferente” y “Paisaje con piña” de 1953.

Desde mi perspectiva el elemento a destacar es la centralidad que tienen las representaciones de mujeres, la figura femenina y su protagonismo en su etapa más alegórica, se da a mediados de los años treinta con obras como: “Bailarina ecuestre” de 1932, 1934 “Mujer ante el espejo”, 1936 “Alegoría del trabajo” y “Mujeres en la cárcel”, 1937, “Alegoría de la libertad”, “énfasis de Sirena y dragones”, “Bañistas” de 1938. Resulta evidente en ese periodo el lugar que ocupa la figura abarcadora del cuerpo femenino plasmado en distintos tonos de colores tierra.

Los retratos —entre los cuales se encuentran “Retrato de Belem”, fechado en 1928³⁴— y los autorretratos — fechados en 1940, dos en 1943, tres de 1944 y tres de 1947— son particularmente importantes. Las representaciones que Izquierdo plasmó de sí misma, de su cuerpo, sus rasgos y su atavío, cambiaron mucho conforme se iba incorporando al debate sobre la “mexicanidad”. Fue poniendo atención a rasgos corporales distintivos en la época de “lo mexicano”: bordados, collares, aretes, trenzas. Este es uno de los elementos en los que me detendré en el análisis.

Reitero que para esta investigación la iconología no es lo más importante, el aporte es precisamente desde el análisis de los cuerpos en la propuesta pictórica de Izquierdo, es decir, la reflexión acerca de qué lugares ocupan, cómo son en relación con otras propuestas de representaciones del periodo, cómo son los cuerpos de los hombres, de las mujeres, y cómo se representa a sí misma. Busco semejanzas y distinciones con respecto a otras propuestas artísticas, considerando siempre que su obra es un proceso artístico, no lineal, que va modificándose y que ofrece múltiples cambios.

El valor que la pintora otorga al discurso queda manifiesto en el capítulo anterior, la importancia de nombrar el cuerpo es dotarlo de sentido, es vindicación, es decir, usar la palabra como defensa ante la acusación y el castigo, los intentos que durante su vida tuvo que hacer Izquierdo para reivindicarse ya han quedado claros. Sin embargo, aunque considero que es de suma importancia tomar en cuenta la narrativa verbal que la autora construye alrededor de su obra —especialmente mediante sus memorias, pero también por otros medios, como en programas de radio—, es necesario que la obra *hable* por sí misma y en ese sentido discutiré algunos aspectos que me resultan más destacables e interesantes de la trayectoria de Izquierdo. A partir del material que elegí de la obra de Izquierdo, mostraré algunas de las características de su obra.

3.1 Mirar y ser mirada, el cuerpo de la mujer auténtica

En *Las palabras y las cosas* (1966) Foucault utiliza como punto de partida el cuadro de “Las Meninas” (1656) del pintor español Diego Velázquez, su obra continúa siendo de las más leídas y las más citadas en las ciencias sociales, tan importante resulta el juego y el

³⁴ Óleo sobre tela, 152x94, Colección Museo Blaisten. Véase <https://museoblaisten.com/Obra/2068/Retrato-de-Belem>.

cambio de perspectiva, y donde colocamos el ojo. Aunque el análisis de Foucault es de carácter teórico, viene a cuento retomar también a Peter Burke (2005), que en *Visto y no visto* nos recuerda que “no hay mirada ni representación inocente”, que ninguna obra es un punto objetivo de la realidad, y que necesariamente parte del “punto de vista” detrás de cualquier producción visual. Al respecto sería importante no obviar para quién era la pintura de “Las Meninas”, encargo de Felipe IV al pintor de la corte... para qué, dirigida a qué espectadores, e incluso dónde se encuentra ahora, qué espacio sigue ocupando hoy en el Museo Nacional del Prado.

Resulta necesario repensar históricamente quiénes han sido autorizado a representar los cuerpos, cómo lo han hecho, para quiénes y qué tipo de cuerpos se han plasmado. Si bien las maneras de significar lo femenino y lo masculino han sido tan distintas, también lo ha sido *la posibilidad de representar los cuerpos*, es decir ¿quiénes los han hecho, y en dialogo con qué otros, ante los ojos de qué espectadores?

En *Modos de ver*, Berger (2005), realiza un análisis de algunas de las pinturas europeas más representativas del renacimiento en el *quattrocento* y *cinquecento*. El autor menciona que de forma tradicional lo que caracteriza la presencia de un hombre es su “promesa de poder”, la cual encarna a nivel físico, sexual, moral o económico, y lo que caracteriza la presencia femenina es “su ser para sí misma”. El hombre actúa y la mujer es vista. Ella aprende a contemplarse a sí misma, se supervisa. De esta forma “se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión” (Berger, 2005: 26). Ella está hecha para ser mirada, él está hecho para examinarla y juzgar a través de esa apariencia, no su “promesa de poder”, sino si merece ser observada.

La alternativa de mirar-mirarse aparece como propuesta ante la “obligatoriedad de ser mirada”, esta ha sido la apuesta de artistas como María Izquierdo. El acto de representarse, sobre todo en el marco de la cultura de género, significó una ruptura con ciertos arquetipos femeninos y un posicionamiento de aquellas mujeres que “tomaban el control de su identidad visual y la sacaban de los límites en los que se la mantenía recluida” (Higonet, 1993: 369).

Esta relación entre observador y observada todavía salta a la vista en los museos y en las galerías de arte, pero también en la constante emisión de imágenes en el televisor, en la publicidad y en la prensa. Para Lefebvre (1983) esto ha desembocado en la

representación de “la mujer espectáculo”, pues el capitalismo y sus instituciones han logrado la “expropiación del cuerpo”, absorbido por representaciones morales y religiosas. El cuerpo de las mujeres se ubica como una mediación situada entre la historia del cuerpo y “el no cuerpo” (1983:64), y ha pasado por una fenomenología arquetípica desde la diosa madre, la mujer niña, la bruja, la mujer objeto y finalmente la mujer espectáculo (1983:190).

Cotidianamente en los análisis se reafirma el papel de musa, de objeto, y de “cuerpo espectáculo” (Lefebvre, 1983), y los autores clásicos perpetúan y reproducen esa visión androcéntrica en la que muchas veces, a través de la historia del arte de toda la humanidad, no aparece nombrada ni una sola mujer artista. Sin embargo, en cientos, e incluso en miles de representaciones las mujeres ocupan su respectivo *lugar* como objetos de repulsión o de deseo. Aun hoy en 2021 es necesario remitirse casi estrictamente a los estudios de género o de la crítica cultural feministas, para poder leer las representaciones desde un lugar distinto, que no las coloque como objetos fetiche.

La reflexión me resulta necesaria sobre todo porque revisando algunas de las obras clásicas de la Historia del arte como Gombrich (1998), Hauser (1973), y Acha (1979) permea y se continúa reproduciendo una visión de la cultura y el arte como si se tratase de un mundo exclusivamente masculino, o al menos sí en cuanto a sujeto creador.

La cultura de género posrevolucionario, sin embargo, permitió a las artistas de la época, figurar en la esfera del arte. En “Mujer en el espejo”, de 1934, Izquierdo representa una mujer de espaldas que se mira a sí misma sin que el espectador, sin que nosotros, podamos ver su rostro. En el espejo podemos ver su frente y la partidura de su cabello a la mitad, el cabello es largo y lacio, de frente nuestro se encuentra un cuerpo que da la espalda. La figura es morena, la piel es bastante oscura, se observan unas caderas anchas, y aunque la figura esta semi enrollada en una sábana blanca se observa el nacimiento de las nalgas. La figura de espaldas sostiene el espejo con sus manos a la altura de su cara, las manos se encuentran bastante desdibujadas. No vemos lo que observa pero la miramos observarse.



Mujer ante el espejo, 1934, María Izquierdo

Imagen: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5897427>³⁵

McDowell (2000) considera el cuerpo como *lugar*, pues la escala espacial cuerpo contiene en sí misma un “valor táctico” que ayuda a leer las “diferencias corporales”. Precisamente a pesar del dominio masculino del periodo, por primera vez las mujeres, en sus luchas por ganar espacios, lograron pintar y figurar en el mercado artístico. Aun cuando estuvieran limitadas y condicionadas por el androcentrismo en su campo, ellas crearon un lugar para representarse a sí mismas y proponer representaciones situadas desde vivencias y perspectivas femeninas (Haraway, 1995).

La propuesta de Izquierdo “descoloca” la mirada del espectador, el cuerpo aquí presentado no es un cuerpo expuesto, aunque este desnudo; no se trata de una “mujer objeto” ni de un “cuerpo espectáculo” como diría Lefebvre (1983). Sabemos que se trata de una mujer pero ninguno de los atributos femeninos a los que estamos “acostumbrados” a

³⁵Propiedad de La colección de la Familia Aaron Family, San Antonio

ver en los desnudos femeninos se encuentra expuesto, no se muestran los senos, ni el pubis, ni siquiera el rostro.

En la representación el espejo le sirve al cuerpo representado como herramienta para mirarse, aunque el espectador no pueda verla. En este apartado, la propuesta es precisamente analizar como la pintora representa a las otras, y a sí misma, y ya no como los hombres las miran, o las han mirado y representado.

En cuanto a la descripción de la obra en “Mujer en el espejo” llama la atención el uso del color, los tonos son opacos en su mayoría, se trata de colores oscuros, encontramos una paleta de tonos tierra, bermellón y un fondo azul oscuro, que precisamente caracterizaría posteriormente a la pintora. El color azul del fondo se convertiría en uno de sus sellos característicos, la pared naranja detrás del espejo parece una especie de plafón, como si se tratara de un escenario.

Sin duda, el lugar central de la obra está ocupado por el cuerpo, probablemente tampoco sea casualidad que la segunda figura central se trata de un maniquí negro ubicado del lado derecho del cuadro. El cuerpo parece que “flota” es decir, la figura parece estar apenas apoyada sobre la cama o sobre el piso, una superficie de color vino y bermellón cuya línea de fuga no se encuentra recta, y se hunde ligeramente bajo el “peso” de ese cuerpo. En cuanto al dibujo podemos decir que se trata de una pincelada “suelta” es decir, no se aprecian tantos los detalles.

Recordemos que Bourdieu (1980) afirma que no existe nada natural, excepto su naturaleza cultural, situada social, histórica, y espacialmente. Este modelamiento resulta especialmente claro en el siglo XIX desde el proyecto eugenésico, y su tendencia a asociar tendencias morales y propiedades psicológicas a índices fisionómicos. Por ello resulta interesante analizar la propuesta de Izquierdo, esta figura femenina se aparta del canon de belleza clásico, no se trata de un cuerpo blanco, ni de un cuerpo de mármol blanco, ese que incansablemente se ha reproducido como el modelo de cuerpo posible y permitido.

Elías (1993) menciona que en especial los cambios corporales tienen su origen en el renacimiento, y han sido mal catalogados como un “proceso de individualización”, que al contrario, se trata de un proceso profundamente social que tiene relación con el surgimiento de las clases medias, la consolidación de la intelectualidad, así como, su auto-legitimación y la incipiente urbanidad y urbanización. En el periodo posrevolucionario mexicano se

observan importantes cambios en cuanto a la construcción de los cuerpos “mexicanos” como cuerpos mestizos, es posible constatar esto en las representaciones, las propuestas de la posteriormente llamada Escuela de Pintura Mexicana marcó diferencias importantes con el canon de belleza clásico.

Los debates intelectuales e ideológicos se leen también en la propuesta de las representaciones del periodo. Como lo menciona Deffebach (2018) ese posible vincular la obra de Izquierdo al arte puro y a la mexicanidad, es decir, en esta obra es posible notar cierta influencia de la pintura metafísica y específicamente de Chirico, pero el manejo del cuerpo, incluso ese tono tierra en la piel, nos remite también a la propuesta de los pintores muralistas del periodo, acerca del discurso de lo mexicano. Aunque con la marcada diferencia de desde dónde se está colocando la mirada.

Me atrevería a decir que aunque es el cuerpo lo que otorga profundidad a la obra, aunque no se trata de una figura muy expresiva, la postura del cuerpo, los hombros, la postura, la actitud en general es más bien contemplativa, se trata pues de una figura femenina en la que lo que permea no es la sensualidad, la carne, o la erotización de la belleza, como en tantos otros desnudos femeninos. Y aunque la forma de mirar y de interpretar es totalmente única, no se trata de una representación en la que “simplemente” una mujer se observa a sí misma, es decir, no hay un juego sexual, o una invitación explícita al espectador para verla, como suele parecer en muchas de las representaciones de desnudos femeninos. En todo caso, invita a las espectadoras a mirarse a sí mismas.

Se trata de la representación de un cuerpo, como un todo. No se representa solo su carne, solo sus vertebras, sino también su sensibilidad y reflexión. La mujer representada no corresponde a una figura arquetípica (Lefebvre 1983): no vemos aquí a la mujer diosa, ni a la mujer niña, y tampoco a la mujer espectáculo. En las representaciones dominantes del periodo, como las propuestas por los muralistas, las mujeres se presentan como símbolos.

Así, en esta representación, como diría Elías (1993), no se separa la materialidad del cuerpo de su sensibilidad, sus emociones o su reflexividad. Una representación que, de acuerdo con Merleau Ponty (1945) es forjada desde la vivencia de la corporalidad, de sus prácticas, es decir, en la que existe una reciprocidad entre cuerpo y espíritu, entre ideas y experiencias.

Izquierdo, mediante sus autorretratos, se representa como una mujer “auténtica”; es decir, en cada una de sus facetas: madre, trabajadora, y seguramente, lo más importante para ella, artista.

Por último, precisamente en cuanto a la escala del lugar de las representaciones del cuerpo, considero que es necesario destacar que el lugar que ocupó la pintura de Izquierdo fue bastante notable para la época, posibilitado precisamente por ciertos cambios gestados en la cultura de género del periodo, cambios que a su vez provocaron reconfiguraciones del espacio y de las relaciones entre hombres y mujeres. Sin embargo, seguiré ahondando en cuáles son los sitios que se abren para ellas en relación a los espacios de los artistas de la época, cuáles son los lugares disponibles, las galerías, los espacios cerrados, una nueva reproducción de la intimidad de la pintura de caballete frente a la exterioridad, fastuosa, de los murales.

Interesante es también pensar en los espacios que las obras, y los mismos cuerpos de las pintoras continúan ocupando, por ejemplo en el hecho de que tras su muerte, los restos de María Izquierdo fueran exhumados en el 2012, y en ese año fuera la octava mujer en ingresar a la rotonda de las personas ilustres, cuando ya había ahí las tumbas de más de cien hombres. La metáfora de la escala, y de la “proporción”, sigue contándose sola.

3.2 Los nuevos cuerpos: mestizaje, mexicanidad e indigenismo

A lo largo de su carrera María Izquierdo continuamente pintó retratos y autorretratos, si en otras temáticas se le relacionó con “lo mexicano”, en sus autorepresentaciones esta búsqueda resulta aún más evidente. Rebozos, bordados, peinados de trenzas con listones, que casi al mismo tiempo caracterizaron tanto a Frida Kahlo, son una constante en este tipo de obras suyas.

El tono oscuro de su piel también da cuenta de ese cambio en su forma de autorepresentarse, como lo abordé en el segundo capítulo, a través de sus fotografías podemos dar cuenta de esa transformación que tuvo en su estilo, y en su propio cuerpo. Esta búsqueda también está relacionada con lo que la pintora buscaba proyectar hacia el exterior, pues al fin de cuentas, un autorretrato siempre está relacionado con lo que se muestra, lo que uno quiere que se vea. Uno de estos ejemplos lo encontramos en el

Autorretrato de 1940, el cual fue uno de los cuadros que Izquierdo llevó para su presentación en Lima, Perú, en 1944.

María Izquierdo siempre fue descrita como si su cuerpo mismo fuera parte de ese mito fundacional, Carlos Gorostiza en 1933, escribió para una de sus presentaciones “No quiero decir con esto que María Izquierdo desdeña los temas mexicanos; pero no aspira a encontrar en ellos, como tantos otros pintores, la nacionalidad de su arte, una nacionalidad que está dentro de sí misma y que es la que se los dicta”

Andrade (2005) en *Mujeres de sangre y barro* también ofrece una interesante perspectiva de la figura de Izquierdo. La autora retoma lo que Bretón/Paz escribieron acerca de Kahlo/Izquierdo, respectivamente, y realiza analogías acerca de que ellas como hijas de la Cuatlicue; determina así que no son mujeres, sino volcanas, y por eso Bretón y Paz las describen de esa forma, igualmente interesante resulta la analogía que hace la autora con respecto a la tierra como cuerpo, y acerca de cómo las pintoras representan esto a través de su obras.

Como ya he mencionado, precisamente uno de los textos más interesantes sobre la pintora, está escrito por Octavio Paz (1988), *María Izquierdo sitiada y situada* ofrece una amplia descripción de la personalidad de la autora y la sitúa dentro del panorama cultural del periodo. El texto es producto de una entrevista realizada con motivo de una exposición para el Centro de Arte Contemporáneo de obra de la pintora, su carácter es fundamentalmente biográfico, aunque incluye muchos datos acerca del ambiente cultural.

Podemos encontrar una respuesta a las atribuciones que como “arte verdaderamente mexicano” se le hace a su obra revisando sus autorretratos, por ejemplo en el de 1940, vemos a la pintora representada con un rebozo rojo, se observan los detalles del tejido, un listón con flores adorna su cabello en una especie de corona, alrededor de sus trenzas. Sus aretes son artesanías de plata que rematan en una piedra roja, el vestido blanco tiene encajes, listones y un trabajo de deshilado, como fondo se observan volcanes y cerros, así como con un caballo blanco sobre una columna a lado suyo, se trata de montículos en color verde y de una tierra sumamente roja, en contraste con su piel morena oscura, destaca también la rigidez corporal y cierta expresión hierática en el rostro, apenas maquillado por unos labios también coloreados de rojo oscuro.



Autorretrato, 1940, María Izquierdo

<https://museoblaisten.com/Obra/2045/Autorretrato-Maria-Izquierdo>

El autorretrato de 1943 destaca por su sobriedad, Izquierdo se encuentra ligeramente de perfil, es posible observar un rostro endurecido, tiene el cabello lacio y muy negro, suelto, del rostro destaca la mirada perdida, y unas ojeras marcadas, en esta ocasión porta una sencilla blusa roja, cejas muy finas, labios color vino, cejas y ojos delineados, la expresión es casi de amargura por los labios apretados, y el fondo es de color claro.



Autorretrato, 1943, María Izquierdo

<https://www.facebook.com/794791567296143/photos/autorretrato-1943%C3%B3leo-sobre-tela60-x-45-cm/1380132445428716/>³⁶

Se observan cambios entre el autorretrato de 1946 y el de 1947. El primero tiene un fondo bermellón, lo más llamativo es que Izquierdo porta un enorme collar de plata que parece más bien un pectoral prehispánico, y aretes también de plata, esta obra recuerda la ya mencionada descripción que de ella haría Octavio Paz, en la cual me he detenido en el anterior capítulo. Su vestido negro es un elegante traje típico, cuyas pinceladas de luz semejan una tela que podría ser lino o terciopelo, el bordado del cuello le aporta aún más elegancia; su rostro aquí parece más maquillado y también el peinado que porta es mucho más fastuoso, se trata también de trenzas pero decoradas por una especie de rebozo de colores en tono rojo quemado, ocre, y verde oscuro, la expresión del rostro también es hierática.

En el de 1947, observamos que aunque sus trenzas y sus listones amarillos se mantienen, su atavío es mucho más sobrio, viste una blusa de cuello cerrado en tono ocre, sin collares ni aretes, el fondo es de un azul oscuro característico de ese periodo pictórico, aunado a la actitud melancólica de la pintora otorga al cuadro un cariz triste. La mujer

³⁶ Página encontrada como María Izquierdo oficial, página en Facebook

representada expresa cierto cansancio, tiene ojeras pronunciadas y un rictus de melancolía, da una impresión de nostalgia y de tristeza en su mirada, que se pierde en el horizonte, incluso el tono azul del cielo parece triste.



Autorretrato, 1946, María Izquierdo.



Autorretrato, 1947, María Izquierdo.

Imagen 1 <http://www.heroinas.net/2017/10/maria-izquierdo-pintora-mexicana.html>

Imagen 2: <https://museoblaisten.com/Obra/3106/Autorretrato>

Al respecto de esa supuesta tristeza que define lo mexicano, como si se tratara de uno de sus rasgos característicos, resulta interesante el análisis que realizó Paz en 1950. *El laberinto de la soledad* aborda la identidad del mexicano, el autor se pregunta qué es aquello que “nos distingue” y concluye que es precisamente la soledad, pero no una soledad existencial, sino una colectiva, construida incluso como “imagen histórica”, a partir de los sucesos de la conquista, la colonia, y sostenida tras la independencia y la revolución, en esos acontecimientos históricos es posible leer una soledad encarnada, es decir una soledad hecha cuerpos en el imaginario colectivo, proyectada detrás de las máscaras de lo mexicano.

Por su parte, Bartra en *La Jaula de la melancolía* (1987) aborda esta condición y la asocia al hecho de que la imagen del mexicano se ha construido de forma casi arquetípica, por lo cual, el autor considera que la identidad del mexicano es prácticamente mitológica y lo condena, o lo reduce, a ser signo, símbolo, y máscara. En la pintura de Izquierdo es

posible apreciar este rasgo que para estos autores es también característico de la identidad mexicana, y precisamente sobre esto ahondare en el siguiente apartado.

Para cerrar este apartado menciono que para mí lo importante al hacer una relectura del cuerpo de Izquierdo, así como de la propuesta de la artista en su autorepresentación, es repensar la posibilidad que durante este periodo, y en la cultura de género del periodo, muchas mujeres artistas rompieron con su papel de musas y si acaso, espectadoras, para ser esta vez las protagonistas de sus obras y los personajes de sus propias historias. Desde su contexto Izquierdo criticó algunos de los posicionamientos del feminismo de la época, sin embargo, como lo expresé en el capítulo anterior su propuesta de “mujer auténtica” justamente le permite ser la protagonista de su propia obra, mostrando esos atributos que para ella era necesario tener como mujer, como madre, pero sobre todo como artista.

En sus autorretratos resulta claro que Izquierdo destaca con orgullo, en las representaciones de su propio cuerpo, aquellos atributos de lo indígena y de lo mexicano, sus peinados con trenzas, su atavío con bordados tradicionales, los trajes típicos, así como el tono tierra de su piel. Sin embargo, no son los únicos cuadros, donde esta propuesta que la liga a la discusión que en periodo se dio acerca de lo mexicano resulta clara. “La tierra”, es un cuadro de 1945, es también uno de los más conocidos de la artista, y es también una excelente obra justo para continuar reflexionando sobre la supuesta melancolía y tristeza del mexicano.



La tierra, 1945, María Izquierdo.

Imagen: <https://museoblaisten.com/Obra/2062/La-tierra>

“La tierra” muestra una mujer de piel más oscura que la tierra, tiene una rodilla postrada sobre el piso y se encuentra semi-acuclillada, parece que cayó o que está a punto de levantarse, de nuevo se trata de la representación de un desnudo que para nada es una figura donde la sensualidad sea el atributo principal, la emoción que refleja ese cuerpo desnudo es más bien una rara combinación de sufrimiento y fuerza, el rostro es de dolor, pero tiene el puño cerrado y alzado en una especie de victoria, no aparece pidiendo ayuda pues además tiene la mano derecha sobre el suelo como cobrando impulso.

En cuanto a la representación del cuerpo, se trata de una figura maciza, es decir, como en la mayoría de obras de Izquierdo no observamos una mujer delgada, ni frágil, pero tampoco gorda, como suele representarlas, se trata de una figura más magra, que incluso marca un poco los músculos, especialmente en las caderas y muslos. Los brazos no pierden

el contorno femenino pero la impresión que dan es de fuerza, incluso el cuello se muestra fuerte.

La mujer representada se encuentra prácticamente desnuda, tiene una manta blanca alrededor de la cabeza, que recuerda un manto o una mantilla, es casi un velo, que estratégicamente le cubre uno de los pezones y también el pubis, también le tapa el cabello que apenas se asoma, lacio y negro.

El rostro es afilado, especialmente el mentón, los rasgos parecen indígenas, pero incluso afro, con los pómulos marcados y la nariz ancha, la expresión de dolor del rostro se ve reforzado por los ojos cerrados y los labios semi abiertos. Las uñas de los pies y de las manos se muestran cortas, y de un color más claro que la piel, en esta obra el fondo es un azul parecido pero con variaciones, colores que asemejan nubes de tono amarillo, ocre y blanco.

“Hombre con caballo”, es un cuadro de 1932, en el que vemos representado probablemente un campesino, pues porta una camisa y un pantalón de manta blanca. En cuanto a los tonos se trata de un cuadro, prácticamente monocromático, la piel del hombre es de color café oscura, café claro del pelo del caballo, con una pincelada fina que le otorga incluso una textura más suave, el fondo es de color café oscuro, casi negro, hay también un montículo café, con un tono amarillento, que posiblemente representa paja.



Hombre con caballo, 1932, María Izquierdo.

Imagen: <https://museoblaisten.com/Obra/2058/Hombre-con-caballo>

Como en otros cuadros de Izquierdo, quizá el elemento que más destaca parece ser la fuerza, el hombre parece ejercer presión sobre la brida del caballo, jalándolo hacia sí mismo, resulta curioso también que el caballo no tiene ningún rasgo en su rostro. El rostro del hombre apenas aparece dibujado pero si tiene cierta expresión en los labios apretados como si estuviera ejerciendo un gran esfuerzo, también puede observarse una nariz ancha, cejas, y los ojos que parecen estar cerrados.

El retrato de María Assúnsolo pintado por Izquierdo en 1941, también nos remite al contexto de la mexicanidad, y algunos de los que se han convertido en sus rasgos más característicos, en este caso vemos que Assúnsolo porta una blusa artesanal, roja, con encaje blanco y listón negro, el peinado es sencillo, adornado sólo por una pequeña tira de color rojo, su gargantilla tiene los mismos tonos, parece que se tratara también de hilo, o pequeñas piezas de coral adornada por unas cuentas de plata. En cuanto al tratamiento del cuerpo, por el contrario, en este destaca la pasividad, la mujer se encuentra con los brazos cruzados, su rostro también parece tranquilo, el fondo es de color bermellón oscuro. El cuadro denota cierta familiaridad, pues, en realidad tuvieron una relación de amistad, Assúnsolo fue una de las personas que más brindó apoyo a Izquierdo tras la cancelación del mural y el deterioro de su salud, organizando subastas para recaudar fondos.



Retrato Assunsolo, 1941, María Izquierdo.

<https://museoblaisten.com/Obra/2071/Retrato-de-Mar-a-As-nsolo>

En cuanto a los matices de lo que en el periodo parecía estarse colocando como mexicanidad, es interesante ver la complementariedad y los contrastes, de 1942, el otro retrato de Assúnsolo recuerda mucho el estilo del cine de oro, que también estaba en su punto álgido en ese periodo. La mujer representada porta un vestido largo, con vuelos, como si fuera completamente de encaje, esta vez el fondo es mucho más elaborado, podemos ver una jardinera de ladrillos y una enredadera con flores rosas, también hay unos lirios, uno blanco y uno azul, y unas palmeras de fondo, cerca hay una concha marina de color rosa tirada sobre las baldosas que también parecen de barro cocido, en ambos el peinado es bastante simple, solo amarrado con una cinta, el cabello apenas ondulado, entrecano, y un maquillaje sobrio, pero más elegante en el segundo cuadro, de hecho, Assúnsolo fue una reconocida mecenas del periodo, y prima de la conocida actriz Dolores del Río, así mismo, coordinó una galería de arte muy importante en el contexto en donde se expusieron obras de Izquierdo, Orozco, Rivera y Siqueiros.



Retrato Assunsolo, 1941, María Izquierdo.

<https://www.pinterest.com.mx/pin/334955291018328737/> Ester Michaelis

Como lo han observado en las investigaciones sobre Izquierdo el debate sobre la mexicanidad, y las formas que esta adopta, está presente en toda su obra, sobre todo en una serie de imágenes de los años cuarenta, entre las que podemos mencionar principalmente: “Caballos amorosos”, “El mantel rojo”, “El ronzal azul”, y “Estación tropical”, de 1940, de 1943 “La troje” y de 1945 “Coscomates”, sin embargo, observo un fenómeno curioso en su pintura, al centrarse en las escenas de lo mexicano, la figura humana prácticamente desaparece, el cuerpo deja de cobrar su protagonismo y claramente lo principal es el paisaje, con constantes como los caballos. Su obra en cuanto a estas escenas de lo mexicano, tienen un carácter alegórico, casi fotográfico.

La década de 1940 fue probablemente la mejor en cuanto a la proyección que alcanzó la pintura de Izquierdo, su reconocimiento alcanzó un carácter internacional a partir de la exposición en el Museo de Arte Moderno en Nueva York, así como en la Galería de Arte de Búfalo, y en San Francisco, uno de los gouaches que expuso fue el ya mencionado “Estación tropical”.



Estación tropical, 1940, María Izquierdo.

<https://museoblaisten.com/Obra/2057/Estacion-tropical>

En esta transición del cuerpo al no cuerpo, de todas las pinturas mencionadas solamente “El mantel rojo” incluye una figura humana, que de hecho se encuentra de espaldas, se trata de una mujer representada que porta un vestido blanco que parece de manta, tiene los brazos extendidos, y un mantel rojo entre las manos, dentro de la escena que representa un típico paisaje rural, Izquierdo introduce un elemento que rompe con lo clásico de la escena, y nos remite más a la idea de arte de vanguardia, de la modernidad, se trata de un cubo azul, con una cabeza de payaso, colocada sobre este.



El mantel rojo, 1940, María Izquierdo.

Imagen:<https://museoblaisten.com/Obra/2053/El-mantel-rojo>

“Ronzal azul” es una obra de 1940, y guarda cierta similitud con “La sogá” de 1947, que abordaré más adelante, se trata de una aparente escena apacible en la que observamos un árbol con flores violetas, parecido a una jacaranda, y otro árbol cortado del que podemos apreciar solo las raíces y el inicio del tronco, en medio de ellos, observamos tres caballos, uno de ellos se encuentra enredado en un listón azul, su cuello está completamente atrapado, en lo personal el cuadro me provoca mucha tensión al pensar en las posibilidades que se presentan, pues a pesar de lo apacible de la escena si se mueve bruscamente o si se desespera probablemente podría ahorcarse.



El ronzal azul, 1940, María Izquierdo.

Imagen: <https://museoblaisten.com/Obra/2054/El-ronzal-azul-V>

“Zapata” de 1945 es otra de las obras en la que los caballos son una constante, el título sin duda resulta inquietante y rompe rotundamente con la representación, que en mismo periodo hicieran otros pintores, de Emiliano Zapata, héroe revolucionario, asesinado décadas atrás, en abril de 1919. En esta obra vemos sólo una tumba sin nombre, encima se encuentra colocada una cruz de madera, atardecer amarillo, naranja y rojizo, los dos caballos parecen casi relinchar quizá buscando a quien yace en esa tumba.

El paisaje es sombrío, vemos solo un árbol sin hojas y un cuervo negro que puede asociarse a un mal presagio o un mal augurio, los caballos están representados como los personajes principales pero no son los protagonistas, sin duda la obra presenta de una forma muy distinta a uno de los “nuevos héroes que nos dieron patria”. Por otro lado, resulta curioso que a pesar de aparente ausencia del cuerpo, el cuerpo sigue siendo aquí el protagonista, precisamente porque es su ausencia la que pesa, y duele.



Zapata, 1945, María Izquierdo.

Imagen: <https://museoblaisten.com/Obra/2074/Zapata>

Por último, en esta misma etapa, Izquierdo pintó varios altares, el más conocido probablemente sea “Viernes de dolores”, de 1945, así como las alacenas que pintó un poco posteriormente. Y aunque al igual que en las escenas de paisajes mexicanos la representación prácticamente excluye al cuerpo, en la temática en sí, en los ingredientes, y en su paleta de colores encontramos una propuesta y una contestación de lo que para Izquierdo sería la mexicanidad, y/o lo mexicano, en general es posible ver esto en toda su obra, incluso en sus numerosas pinturas de naturaleza viva y muerta, especialmente en el tipo de ingredientes, de frutas, y de objetos que adornan típicamente las ofrendas o las alacenas: papel picado, pan de muerto, cañas, artesanía y arte popular, animales, cruces, vidrio soplado, entre otros...



Viernes de dolores, 1945, María Izquierdo.

Imagen: <https://museoblaisten.com/Obra/2073/Viernes-de-Dolores>

3.3 Los cuerpos de la modernidad

“Retrato de Belem” es un cuadro de 1929, y presenta un modelo corporal distinto a los que vimos anteriormente, este es uno de los primeros cuadros de la pintora, que además fue expuesto en su primera exposición individual en ese mismo año, en la Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional, la cual estuvo organizada por Carlos Mérida y Carlos Orozco.

Observamos una mujer delgada y de cabello corto reclinada sobre una cómoda, su maquillaje es bastante discreto prácticamente solo vemos unas cejas delineadas. Belem, la mujer representada, era media hermana de Izquierdo, vemos una mujer esbelta y de dedos finos. Lo que más destaca es el corte del vestido, moderno y acorde a la moda del periodo, un vestido color vino, con cuello beige, a la rodilla, combinado con zapatillas negras de tacón pequeño, atadas al tobillo, destaca también la seriedad del rostro y los detalles de los

objetos sobre el mantel blanco: florero verde, flores lilas, cartera, pipa, manzana tirada sobre el piso.



Retrato de Belem, 1928, María Izquierdo.

Imagen: <https://museoblaisten.com/Obra/2068/Retrato-de-Belem>

En el primer capítulo en el apartado de Los cuerpos de la modernidad, precisamente abordé el tema de “las pelonas” como uno de los cambios que se dieron en el periodo en cuanto a la producción y modelamiento de los cuerpos en México, la repercusión de las políticas públicas de la SEP, la implementación de la gimnasia y los deportes, así como la influencia que tuvo la publicidad y el cine en la reproducción de nuevos cuerpos como los de “las pelonas”, cuerpos femeninos mucho más delgados, cada vez menos curvilíneos, cuyas líneas rectas se veían reforzadas por vestidos sueltos, como en este caso lo representa Izquierdo.

En este mismo tenor se encuentra el retrato que en 1939 realizó Izquierdo de su amigo Juan Soriano, el estilo de la pincelada en sí, es moderno, es decir, se trata de una

pincelada muy marcada que juego mucho con la luz y que marca una línea muy definida. Como lo abordé en los capítulos anteriores Izquierdo fue cercana al grupo de “Los Contemporáneos” que para Rivera fue considerado el grupo de “los maricones”. Resulta interesante que la obra de Izquierdo está plagada de figuras femeninas, cuerpos de mujeres fuertes y en toda clase de representaciones, resulta evidente que su obra está mucho menos centrada en los cuerpos masculinos que en las mujeres, sin embargo de alguna forma sí están incluidos, y hay algunos retratos sumamente interesantes como en este caso el de Soriano.



Retrato de Juan Soriano, 1939, María Izquierdo.

Imagen: <https://museoblaisten.com/Obra/2069/Retrato-de-Juan-Soriano>

La pose en la que se encuentra Soriano no es totalmente rígida pero sí evidente, en cuanto a la postura tiene las piernas cruzadas, una mano reposa sobre la rodilla sosteniendo su cigarro y sobre la otra tiene apoyada la cabeza, el codo descansa sobre un banco aunque el peso del cuerpo apenas parece apoyado sobre este. Destacan los ojos claros, enmarcados por unas ojeras pronunciadas, también es bastante claro el tono de la piel, las manos

parecen delicadas y cuidadas. El traje que viste es moderno y elegante, para el contexto, se trata de un traje oscuro, con camisa azul marino, y una corbata también azul con marcadas líneas rojas, que se destacan por su vivacidad entre la gama oscura, el fondo es una mezcla de bermellón y café oscuro.

En algunos otros retratos como el de Edme Moya (de 1945) se observa también esta propuesta cercana a la de los cuerpos de la modernidad. La mujer representada lleva una melena ondulada, tiene piel clara, viste una blusa en tono celeste con negro y de cuello redondo, el corte de la falda negra es de pitillo, a la moda de la época, al igual que en el retrato de Soriano destaca la delicadeza de los dedos de las manos. El fondo es también en tono café, pero se observa un contraste con una silla de madera en color amarillo, el estilo recuerda a uno de los retratos de María Assúnsolo, recuerda el glamur del cine de época, y esa época dorada del cine mexicano.



Retrato de Edme Moya, 1945, María Izquierdo.

Imagen: <https://museoblaisten.com/Obra/2070/Retrato-de-Edm%C3%A9-Moya>

Para los críticos e historiadores del arte interesados en la obra de Izquierdo, en este periodo resulta más evidente la influencia que Chirico y la escuela metafísica, tuvieron en Izquierdo³⁷. Se trata también del periodo en el que ella tuvo una relación con Tamayo y compartieron su estudio. En muchos de los cuadros de este periodo destaca una propuesta “moderna” en cuanto al uso del color y la forma. En el caso de Chirico parece representar en ocasiones un espacio “desproporcionado” que da a los cuadros un ambiente antinatural y que parece buscar crear una ruptura y cambiar el sentido de lo que se representa. Uno de sus cuadros más conocidos es “Caballos de carrera”, de 1958, lo cual también resulta curioso casi obsesión que tuvo Izquierdo desde niña, gracias al accidente que sufrió en la feria con su abuelo, el cual relata en su autobiografía.

Izquierdo era una apasionada del color, llaman especialmente la atención las variantes de sus tonos tierra. En 1953 le dijo a Poniatowska que el rojo, el bermellón, el carmín, el ocre, el blanco, el tezontle y el rosa chicle eran sus colores favoritos. Le dijo que el color era lo que más sentía y lo que más le emocionaba de todas las cosas que existen (Deffebach, 2018).

En cuanto al uso del color, en su autobiografía relata que la mezcla de pigmentos la realizó por etapas y que se dedicó siete años, uno por cada color, en su aplicación, en algunos cuadros esto destaca especialmente también en cuanto al estilo de las formas, entre los que podemos mencionar “La raqueta”, de 1938, “Alhajero” de 1942, así como los colores muy vívidos de “El baile del oso”, 1940, las escenas de circo, de 1940, “El gato sabio”, 1943, “Payaso” de 1945, incluso algunos cuadros de naturalezas, cabe mencionar también “Sueño y presentimiento” de 1947, así como “Alegoría de la libertad”, 1937, y “Alegoría del trabajo” de 1936, los cuales abordaré en el siguiente apartado.

³⁷ Giorgio de Chirico (1888-1978) fue un pintor nacido en Grecia, de padres italianos, se le conoce como el fundador de la escuela metafísica y como uno de los precursores más importantes del surrealismo, destaca la clara relación que estableció con el simbolismo alemán, en especial su cercanía con la filosofía de Nietzsche y Schopenhauer, algunas de las cosas que más caracterizaron sus cuadros fue el uso de paisajes urbanos, desoladores, así como el uso de objetos apilados, especialmente los maniquíes... es por ello que la influencia en la pintura de Izquierdo resulta clara, especialmente durante ciertos periodos.

3.4 ¿Los cuerpos dóciles?: religión, maternidad y abnegación.

El calvario es una obra de 1933, que recuerda a la ya mencionada serie de escenas mexicanas pintadas por Izquierdo en los años cuarenta. Observamos una especie de capilla, no tiene la fachada de una iglesia grande o formal, tampoco tiene ninguna cruz solo un ojo de buey encima de la puerta y una ventana mediana de lado izquierdo, dentro podemos ver al menos tres féretros, de color blanco o beige. Fuera de la iglesia vemos un burro bastante apacible de lado izquierdo, al centro vemos a una mujer hincada, de espaldas al espectador, cerca del burro vemos una columna tirada, nuevamente parece una referencia a Chirico.

En la obra se observa cierto monocromatismo, el chal que porta la mujer tiene un tono bermellón al igual que el de la columna, y los marcos de la pintura de la fachada. El resto es color beige: el vestido, el color de la capilla y el de la casa, lo único que rompe con la monocromía es el sutil y poco visible azul del fondo.

La postura del cuerpo, de la mujer hincada, no parece de doblegamiento, pero sí de dolor y resignación. Esta obra nos invita a repensar el papel que la religión jugaba el contexto, tan presente en la cultura de género del periodo, Izquierdo da cuenta de ello por medio de esta mujer doliente, y también podemos verlo en algunas otras representaciones de mujeres con el cabello cubierto con mantillas, como si fueran vírgenes envueltas en rebozos.



El calvario, 1933, María Izquierdo.

Imagen: <https://museoblaisten.com/Obra/2047/Calvario>

Una obra fundamental para comprender el sexismo que tantas veces denunció Izquierdo en sus declaraciones y que nos remite por completo a la sensación de las mujeres como “sujetas sujetadas” es “Mujeres en la cárcel”, obra de 1936, la obra presenta una paleta de colores sumamente parecidos a los del cuadro anterior, las paredes de la celda son una combinación de tono bermellón, y en algunas partes un tono poco más claro, casi melón, y en otras un tono más oscuro, café rojizo.

El cuadro muestra dos mujeres con grilletes, ambas tienen cuerpos fuertes y son más bien robustas, el tono de piel es oscuro, están casi desnudas, una de ellas tiene ropa interior de color anaranjado, está sentada y recostada sobre su brazo, da muestras de tristeza y abatimiento. La otra mujer lleva una especie de falda o shorts muy cortos de color rojizo, está de pie y atada también de las muñecas, tras la ventana con barrotes se observa una misteriosa figura de una mujer apenas perceptible, en tonos claros de azul.



Mujeres en la cárcel, 1936, María Izquierdo.

Imagen: <https://mamfa.com/artists/izquierdo-maria>

“Madre proletaria” es un cuadro de 1944, podría tratarse también de un autorretrato, en el que también estén presentes sus hijos Carlos y Aurora, así como su mascota, un perrito que también la acompaña en otros retratos. La obra muestra a una mujer morena recostada sobre su brazo, la postura del cuerpo denota cansancio, al igual que el rostro, la frente se muestra un tanto ceñida. Tiene el cabello suelto desmadejado sobre los hombros, viste una falda negra, larga, una blusa sencilla de color rosa, la niña de atrás parece estar pendiente del niño, tiene un listón en las manos, quizá jugaba con el pequeño.

El cuadro presenta una mirada muy diferente a otros cuadros de la época, que exhiben una visión idealizada y casi propagandística de la maternidad, en que la madre se presenta como la heroína que trae “buenos hijos a la patria”. En el capítulo 1, abordé más respecto al tema de cómo las políticas públicas se enfocaron especialmente en el modelamiento de los cuerpos femeninos para ayudar al “mejoramiento de la raza”, estas ideas eugenésicas respecto a la raza de bronce repercutieron especialmente en los discursos dirigidos hacia los cuerpos femeninos, y sobre todo, en sus prácticas y roles socialmente permitidos.

Izquierdo representa la maternidad de una forma completamente distinta a como lo hacen otros pintores de la época, en esta obra la maternidad aparece como una experiencia corporal, como lo dice Merleau Ponty (1945) el cuerpo es aquello por lo que pasa todo conocimiento, y añade que el conocimiento siempre es encarnado, no racional, ni conceptual sino desde la corporalidad. Es decir, esta obra muestra la maternidad como experiencia humana y vivenciada por el cuerpo, el título de la obra da muestra de que para Izquierdo la maternidad al igual que en la pintura, considerar su trabajo pictórico y artístico como un trabajo corporal, es decir como un oficio.

Igualmente su visión de lo proletario, es bastante distinta de la propuesta visual de otros autores de la época. En cuanto a los colores, el fondo del cuadro es el clásico tono bermellón. El niño parece envuelto en una prenda roja y la niña viste un vestido muy sencillo de color azul pizarra. La madre yace recostada sobre su hombro, apoyada sobre una silla de madera y paja, si la obra pudiera resumirse en una palabra, la palabra sería cansancio.



Madre proletaria, 1944, María Izquierdo.

Imagen:[http://www.culturadenotas.com/2016/12/maria-izquierdo-pintora mexicana.html](http://www.culturadenotas.com/2016/12/maria-izquierdo-pintora-mexicana.html)

El tema de la maternidad fue recurrente en la obra de Izquierdo en este periodo, ya que además de la mencionada obra tiene dos cuadros titulados simplemente “Maternidad”, uno de 1943 y el otro de 1944. El rostro de la mujer y del niño son muy similares a los del cuadro anterior, y podría tratarse también de un auto retrato, la mirada de la mujer representada también refleja mucho cansancio, se trata de una mujer morena, que tiene el cabello cubierto a modo de velo con un rebozo o un manto de color rojo encendido, la representación es casi la de una virgen, de hecho, es similar a algunas de sus representaciones de La Virgen de Dolores.

El bebé está desnudo, tiene los brazos y el rostro hacia la madre, quien viste una blusa sencilla en tono azul. A pesar de las visibles ojeras, la mujer tiene una mirada apacible, sus pómulos sobresalen, así como las facciones fuertes, el rostro delgado pero de forma cuadrada. El color de la piel de ambos oscuro contrasta con el fondo blanco que asemeja nubes blancas y otorga aún más esa aura de sacralidad a la obra.



Maternidad, 1943, María Izquierdo.

Imagen: <http://www.culturadenotas.com/2016/12/maria-izquierdo-pintora-mexicana.html>

“Maternidad” de 1944 es una propuesta similar a la del cuadro anteriormente descrito, aunque la mujer representada es más robusta, de pechos marcados y grandes, de rostro redondo, y viste un vestido de color blanco, acompañado también de un rebozo de color rojo encendido, al igual que en el cuadro anteriormente descrito, sin embargo, el rostro de la mujer y del niño esta vez no guardan ninguna similitud.

El color del fondo es oscuro, un tono de café o bermellón, la mujer tiene la mirada perdida, esta obra sí entra en una descripción más clásica de lo que típicamente podríamos llamar una mujer mexicana, Rosario Castellanos una década más tarde aún afirmaba que en las madres mexicanas o “cabecitas blancas” como las llamaba, la característica más importante era la abnegación.



Maternidad, 1944, María Izquierdo

<http://www.heroinas.net/2017/10/maria-izquierdo-pintora-mexicana.html>

“Mi tía, mi amiguito y yo” de 1942, es para mí uno de los cuadros más oscuros en todos los sentidos, de inicio llama la atención el sombrío desnudo detrás, una figura colocada en una figura geométrica, una especie de fuente detrás de unos árboles sin hojas. La sensación es de mucha penumbra, no solo por las nubes grises, el cielo oscuro y porque en general predomina el color negro en la obra, sino por el peso que ciñe el cuerpo de la mujer representada, el vestido recatado y la pérdida de libertad que representa, no sólo es la “elegancia” sino el costo al que supuestamente las mujeres del periodo tuvieron que pagarla.

El fondo es gris, y la blusa de la mujer representada es negra, de cuello redondo, cerrado, combinada con una falda larga de color bermellón y guantes de encaje también negro. El rostro de los niños resulta bastante particular pues por su expresión parece como si fueran adultos, los niños visten colores claros, Izquierdo tiene el cabello dividido en colitas amarradas con lazos amarillos, el vestido es también de un tono amarillo pálido y calza zapatos blancos, con calcetas largas, su primo tiene una camisa blanca, un short de color claro, cinturón rojo y zapatitos también rojos. Todos tienen vestidos muy clásicos.

En general, los rostros son bastante inexpresivos. El peinado de la mujer representada es también bastante clásico pues tiene la partidura a la mitad y el cabello restirado hacia atrás en un moño. La sombrilla de encaje resulta típica del periodo. Los árboles sin hojas y la extraña expresión de los rostros, convierte para mí esta obra en una de las más misteriosas, de la autora.



Mi tía, mi amiguito y yo, 1942, María Izquierdo

Imagen: <https://museoblaisten.com/Obra/2064/Mi-tia,-un-amiguito-y-yo>

Sin duda “Prisioneras”, de 1936, es uno de los cuadros más emblemáticos de Izquierdo y que sintetiza lo que expresó tantas veces en sus declaraciones. El cuadro muestra a tres mujeres atadas a unas columnas, al fondo se muestran unos cerros rojos que recuerdan en algo a Tamayo, el fondo azul y gris, un cielo desolador y nublado, con una luna menguante

a lo lejos. De forma arquetípica suele asociarse la energía de la luna a lo femenino, quizá no sea casualidad que esté representada en cuarto menguante como un presagio de un periodo de mayor oscuridad, como la antesala de la luna nueva, la luna oscura.

El cuadro muestra cinco columnas, en las del centro vemos a tres mujeres atadas, en primer plano, una mujer yace tirada hacia abajo, marca el centro de la obra, llama la atención el nivel de violencia física y simbólica del cuadro, para el periodo. La primera mujer de cabellera lacia y larga, se encuentra completamente inmovilizada, tiene las manos hacia abajo. La segunda también está atada a la columna pero parece tener las manos libres y como en un gesto de pudor tiene los brazos cruzados, tapándose los senos, su cabello lacio y corto le cae sobre el rostro. La tercera tiene las manos colocadas detrás de la espalda, su cabello es aún más corto y apenas le cubre el rostro. Todas están descalzas y desnudas, expuestas, todas tienen el mismo tono de piel morena.



Prisioneras, 1936, María Izquierdo.

Imagen: <http://www.heroinas.net/2017/10/maria-izquierdo-pintora-mexicana.html>

La mujer que yace en el centro de la obra, está boca abajo y tiene las manos sobre el piso como tratando de incorporarse, sus piernas están envueltas en una tela de color rojo oscuro. Es curioso porque no aparece una sola gota de sangre pero si representa mucha violencia, el nivel de vulnerabilidad de las poses de los cuerpos, y de los desnudos reflejan, evidencian, muestran, de forma muy clara las violencias que los cuerpos de las mujeres encarnamos por el mismo hecho de ser eso, mujeres.

La primera columna está de pie pero vacía, la última está derruida, en lo personal a pesar de la atmosfera de desesperación que en sí transmite la obra, podría interpretar que de forma alegórica la columna que se encuentra tirada podría ser de la mujer que esta al centro y se ha liberado. Sin duda esta obra nos recuerda la valentía de Izquierdo al evidenciar de forma tan clara el sexismo y la violencia de la cultura de género de la época, no cualquier mujer se hubiera atrevido a decir la frase que quizá sigue siendo la más conocida de Izquierdo, si en México el pecado era nacer mujer y más si se tenía talento, esta obra deja claro que el tipo de castigos son por desgracia infinitamente múltiples y crueles.

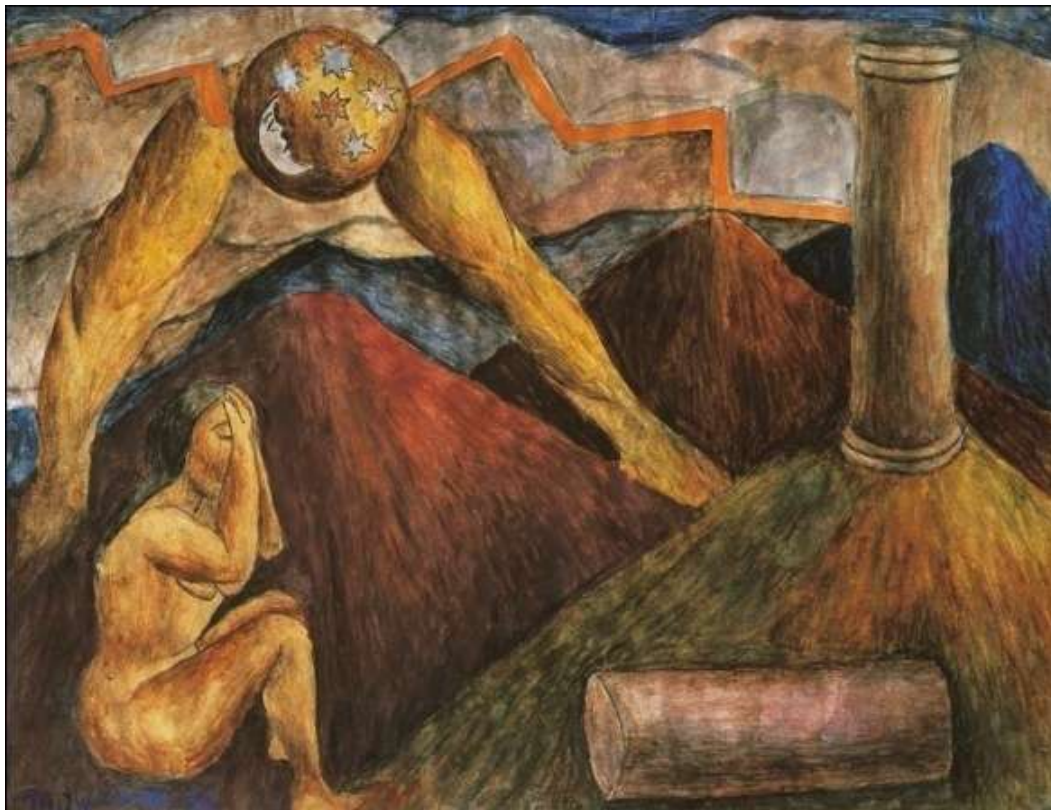
Creo que el valor de Izquierdo de haber expresado una frase así y de haber pintado una obra como esta, es alto, sobre todo desde la cultura de género y siendo una pintora en un mundo de hombres, y no solo de hombres sino también de machos. Estos cuerpos presentan otra cara de la abnegación, se trata del castigo por ser mujeres malas, estos cuerpos desnudos, violentados y vulnerables muestran el nivel de violencia de la cultura mexicana, que tantas veces justifica estas violencias que se encarnan en los cuerpos femeninos.

Por último “Alegoría del trabajo” es una obra de 1936, corresponde a lo que han catalogado como una fase esotérica de la pintora (Vázquez, 2016), resulta evidente su influencia de la Escuela metafísica de Chirico, su cercanía al surrealismo, quizá en parte debido a su cercanía con Artaud durante este tiempo, como ya antes he comentado, con quien tuvo una relación de amistad y probablemente compartieron algunos intereses.

La obra muestra en primer plano a una mujer desnuda sentada, tapándose la cara, detrás vemos un paisaje, con unos cerros de color rojo y azules, montículo con tonos verdes, amarillos, e incluso naranjas. En general, el estilo del color es bastante “moderno”, al fondo se observan un cielo con nubes blancas y celestes, un relámpago de color naranja

atraviesa todo el cuadro. Unas piernas claramente masculinas se dibujan detrás, se trata de unas piernas fuertes, recuerdan a la estética de cuerpo griego, entre las piernas hay una esfera dorada, que dentro tiene una luna y estrellas, quizá se trate de un simbolismo fálico, otra denuncia del mundo androcéntrico de la cultura de género del periodo.

La mujer está sentada y con las manos esconde el rostro, el nivel de violencia de la cultura patriarcal, queda manifiesta y expuesta precisamente en el cuerpo desnudo y encogido de la mujer, la desnudez femenina aquí nos recuerda de nuevo, la vulnerabilidad. La mujer representada tiene el cabello largo y lacio, las caderas anchas, la piel oscura, es una mujer morena, frente a ella se observa una columna de pie, y la otra tirada al frente suyo. El título me hace preguntarme si esta alegoría hace connotación al trabajo sexual, o a la explotación femenina que existe en cualquier trabajo.



Alegoría del trabajo, 1936, María Izquierdo.

Imagen: <https://museoblaisten.com/Obra/2047/Calvario>

3.5 Cuerpos, sexualidad, amor, y violencia.

Idilio es una obra de 1946, muestra un paisaje desolado, un cielo sombrío con nubes negras aproximándose, nubes “como de lluvia”, aunque se advierte la claridad muy al fondo de la imagen. Dos hileras de árboles pelones que son característicos de este periodo pictórico de Izquierdo, crean el punto de fuga. Al centro del cuadro se presenta una pareja, sentada en una fuente que tiene una representación de la Venus que recuerda a la de Botticelli en color gris. El lenguaje corporal de él parece invasivo, el paisaje resulta siniestro, por lo menos el agua de la fuente es clara.

Ambos usan una vestimenta de época, la mujer lleva un vestido largo de color rojo y una sombrilla con orilla de encaje negro. El hombre lleva un traje de color café, zapatos negros, camisa y calcetines blancos. En cuanto a su postura corporal, quizá por pudor ella agacha la cabeza, su rostro mira hacia abajo, él está sumamente cerca, pega su cuerpo al de ella, y con la mano colocada muy cerca de sus caderas. La mujer de espaldas, la impresión que da él con su cercanía es más de acoso que de coqueteo, su rostro está escondido por la sombrilla. Más que la sensualidad esta obra parece anunciar un mal presagio, como un cielo negro anuncia lo que vendrá.



El idilio, 1946, María Izquierdo.

Imagen <https://museoblaisten.com/Obra/2052/El-idilio>

“Bañistas”, es una obra de 1938 y muestra a cuatro mujeres bañándose, los cuerpos representados son anchos, de caderas grandes y piel morena. La primera ve en dirección hacia donde está el espectador, ella está cubierta, sosteniendo la toalla en la que está envuelta, está peinada con un chongo hacía adelante lo cual me recordó que antes los usaban casi siempre así algunas mujeres indígenas, especialmente mujeres chamulas. La segunda mujer observa hacia otro lado, su mirada se pierde en el horizonte, está desnuda, tiene la mitad del cuerpo sumergida bajo el agua, sus senos sí se muestran pero no están expuestos, es como si no se sexualizaran las figuras, la tercera enjuaga su cabello en el agua, y está completamente agachada con las manos entre su cabello, la cuarta mujer está de espaldas, secándose la espalda cubre sus caderas con una toalla blanca.

En cuanto al tratamiento del cuerpo, llama la atención que lo que destaca de estos no es la sensualidad, como en muchas otras escenas de desnudos. No se trata de cuerpos para el consumo, ni el espectador, parece que los cuerpos representados existen per se, y no

para ser mirados. Si como Hall (2010) entendemos que representación es también práctica, al analizar las representaciones vemos que el mensaje de Izquierdo es potente, las mujeres existimos pero en contra de lo que Berger afirma (2005), no para ser vistas. Este cuadro resulta especialmente interesante pues a pesar de ser una escena de bañistas, de mujeres desnudas, no parece una desnudez “expuesta”, ni para el disfrute. En cuanto al manejo de colores el agua es de azul oscuro, la arena parece en realidad arcilla, por el acostumbrado tono rojizo que le imprime Izquierdo, y más que un mar parece un lago o tal vez un río, porque no se observa ningún oleaje sino la quietud de aguas apacibles.

Resalta también que a pesar de los tonos de piel distintos, son todos oscuros, más amarillentos, mas rojizos, o más color caoba, quizá como un juego de luces. Todas las mujeres representadas tienen el cabello lacio, negro, y largo, lo cual de alguna forma seguía siendo el ideal de lo mexicano en el periodo, frente a la ya mencionada imagen de la mujer moderna que se representa delgada, blanca, y de cabello corto, como ella misma lo presenta en algunas otras obras.



Bañistas, 1938, María Izquierdo

Imagen: <https://www.mutualart.com/Artwork/Banistas/920559F96BF87097>

A continuación añado una fotografía del Archivo en la que podemos ver a Izquierdo en compañía de sus hijas Amparo y Aurora, en relación con su pintura de bañistas me pareció importante colocarlo aquí como un referente claro de lo moldeable que resulta la construcción del cuerpo en sí, así como de sus representaciones, es decir, las representaciones no tienen que estar como muchas veces se ha considerado entre un canon de modernidad, belleza clásica, o arquetípicamente mexicana, sin embargo, tanto las representaciones como las prácticas son moldeables y pueden contener más de un arquetipo. Ver esta fotografía, en lo personal me invita a reflexionar acerca de que no son cuerpos atrapados, sino simplemente siendo, cuerpos que no caben, como tampoco caben sus representaciones, en una sola categoría, sino en múltiples...



Fotografía de María Izquierdo, sobre retrato, AMI, INBA, MAM

Finalmente “Sueño y presentimiento” es una obra de 1947, este fue un periodo bastante fructífero a nivel pictórico, para Izquierdo, pues a pesar de que su estado de salud se deterioró en parte debido a la crisis que tuvo tras el proyecto del mural fallido en 1945, en estos años, organizó algunas exposiciones individuales en México, así como su participación en exposiciones colectivas en Moscú y Whashington.

En la obra, ella se sostiene a sí misma, o mejor dicho, sostiene en su mano izquierda su propia cabeza cortada. Tiene el cabello adornado con flores y trenzas y un vestido de color vivo, está asomada por una ventana. Los cabellos destrenzados de su cabeza decapitada, se enredan entre los árboles que flotan, danzan, salen desde una ventana contigua a la suya. De las ramas de un árbol cuelgan dos máscaras pequeñas, una es un rostro de mujer y lleva carmín en los labios. La cabeza cortada no sangra, llora, las lágrimas se diluyen y se vuelven hojas, flores, que riegan una cruz de color azul, sembrada justo debajo de la ventana, en una canoa.

El paisaje es árido, vemos partes mutiladas y cruces sembradas por el piso. Una procesión de figuras corre hacia el punto de fuga, la figura más cercana es la menos desmembrada, es de un fuerte color rojo, tiene formas de mujer, y corre, tiene las manos en alto pero no tiene cabeza, corre, tiene piernas fuertes y caderas delineadas. El cielo es también aquí, azul oscuro.

Deffebach (2018) escribió al respecto: “*Sueño y presentimiento* es la única pintura que Izquierdo creó que está basada en un sueño. Por lo general Izquierdo trabajaba con espontaneidad sin hacer estudios preliminares. En este caso, su deseo de reproducir una imagen exacta de un sueño la motivó a hacer un dibujo preciso que usó para transferir el diseño al lienzo”. Por ello, la obra ha llegado a leerse como un presagio de la hemiplejía que la dejó con el lado derecho del cuerpo paralizado, fue en febrero del año siguiente. Sin duda este es uno de los cuadros más misteriosos, y más sombríos, y también de los más relacionados con el surrealismo. En general los cuadros de Izquierdo parecen mostrarnos que la desnudez no es sinónimo de sensualidad, pues es un rasgo que es más fácil leer en otros cuadros, quizá lo haya representado sobre todo en sus imágenes de caracolas carnosas que de algún modo recuerdan vulvas. Sin embargo, en su manejo del cuerpo parece que sexualidad, amor y violencia se entrelazan de una forma oscura, como en un tejido imposible de separar.



Sueño y presentimiento, 1947, María Izquierdo.

Imagen: <http://www.heroinas.net/2017/10/maria-izquierdo-pintora-mexicana.html>

Consideraciones finales

Más que conclusiones, a continuación, incluyo algunas de las reflexiones finales que acompañan esta investigación, en primer término acerca del papel de Izquierdo como mujer artista en su contexto, que logró destacar y tener un amplio reconocimiento a pesar de la *cultura de género* (Muñiz, 2002) del periodo, y de la poca visibilidad de las mujeres en el arte en general.

A las mujeres se nos ha cobrado un precio demasiado alto por la libertad, y siempre, se nos ha exigido tener una figura masculina para “avaluar”, para validar, nuestra “concesión” de libertad, en el contexto de la cultura de género del periodo de producción de María Izquierdo esto resulta todavía más marcado. La pintora tuvo que lidiar con esa “necesaria validación masculina”, que en su momento le dieron personalidades como sus profesores: Gedoviuss, Toussaint, e incluso Rivera, a pesar de sus diferencias, y en otro momento, sus parejas: Posada, Tamayo, y Uribe. A pesar de ello, Izquierdo logró no solo ser artista, sino dar a conocer sus obras en exposiciones colectivas e individuales como ninguna otra, con un amplio reconocimiento no solo en México sino a escala internacional.

Como ella misma lo explica en sus memorias, nunca se consideró una “feminista clásica”, pero sí denunció a través de sus declaraciones y de su obra, el machismo y el sexismo imperante en el contexto artístico mexicano. Fue esposa, madre, se divorció en dos ocasiones, viajó, e inmortalizó muchos de sus miedos, afectos, sus filias y fobias, a través de su obra. Logrando combinar ensueños, devoción, y sensualidad, trascendiendo así el contexto pictórico en que el discurso hacia la Patria, lo indio, desde el folclor, y desde lo idílico, así como el culto a la bandera, y a los nuevos símbolos del Estado Mexicano, permeaban.

En el Tarot de Marsella, una de mis representaciones favoritas es la carta de la justicia, esta carta está representada por una mujer madura que en una mano porta la espada y en otra la balanza, a diferencia de otras representaciones griegas, aquí la mujer representada no tiene una venda en los ojos, ni está ciega, pues se trata de mostrar que la justicia, precisamente ve y evidencia, y para mí ese fue fundamentalmente el trabajo de Izquierdo al visibilizar los cuerpos de mujeres en el periodo. En parte, el hilo de esta

investigación es precisamente contribuir a una deuda Histórica, y poder visibilizar, y seguir tejiendo esta genealogía de mujeres, es decir, mostrar aquellas cartas de las baraja que permanecieron ocultas, silenciadas, no nombradas, o negadas.

La frase más célebre de María Izquierdo sigue siendo que “en México es delito ser mujer y tener talento”, Izquierdo siempre evidenció las limitaciones que tuvo al ser mujer y artista. Sin duda, el episodio que más llamó la atención respecto a esto fue cuando los muralistas (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco) se reunieron y determinaron que no podía realizar una obra de tal monumentalidad y así impidieron que realizara el mural que le habían encargado previamente (Feria Lince, 2011). Al respecto Monsiváis afirmó que a las mujeres artistas les aguarda siempre la ira machista: “De esto no escapó María quien a lo largo de su vida pagó el tributo irremediable a su condición sexual, la omisión del sexismo, los homenajes sesgados, las valoraciones paternalistas (1986: 12)”.

Gombrich (1998) en su *Historia sin fin* describe miles de obras, de estilos, de corrientes pictóricas, pero una vez más muestra una Historia sin mujeres, de esas 800 hojas en un párrafo menciona a Scott, y lo que ella dice sobre el género, y la necesidad de verlo como uno de los filtros para la historia. Gombrich también afirma que el pasado siempre está en constante cambio y que el conocimiento de la historia es siempre incompleto, retomando esto último, considero que desde esta historia viva, orgánica, que no tiene ya esa venda de “objetividad” en los ojos, van tejiéndose estas nuevas genealogías que incluyen nuevos relatos, o como en el caso de Izquierdo, al tratarse de una historia ya contada, permite colocar en el centro la condición de género y leer las cosas desde otro ángulo, que nos ayuda a visualizar el papel de las numerosas mujeres en el arte.

En este sentido, y pensando también en las recientes representaciones de las pasadas fiestas patrias, considero que una de las causas que a Izquierdo la hizo caer en cierto “desuso”, es que sus representaciones en gran parte son sólo de mujeres, es decir, en las “clásicas” representaciones podemos ver cientos de cuadros que muestran a nuestros héroes patrios, a aquellos forjadores del estado nacional mexicano. Se ha normalizado profundamente observar cuadros donde las heroicas presencias masculinas sean las únicas representadas. Sin embargo, creo que las representaciones de “mujeres solas”, siguen estando profundamente estigmatizadas.

Me atrevería a decir que muy probablemente la cancelación del mural que se la había encargado a la pintora, en realidad, no tenía tanto que ver con las virtudes o deficiencias de su técnica, sino con el hecho de que prácticamente, y como en la enorme mayoría de su obra, estuviera *solo* representando a mujeres. Considero también que hacer una lectura de las representaciones del cuerpo en obra pictórica de María Izquierdo nos permite también analizar el filtro por el que pasan aun hoy estas imágenes patriarcales, y más aún desde el contexto de su periodo pictórico de producción. Atreverse a pintar tan cotidianamente mujeres, sin hombres, dentro de la concepción de la época, y contando con el estigma que aun hoy en día se tiene sobre las “mujeres solas”, sigue siendo un acto de valentía artística, y de vida.

El 7 de abril del 2020, me llegó una notificación de noticias al teléfono, titulada “El hijo de leona Carrington revela los secretos de su madre”³⁸, entre otras situaciones anecdóticas menciona el hecho de que Carrington incursionó en el mural y presentó bocetos para el Hospital de cancerología, según la nota, Siqueiros se apropió del proyecto, y se lo quitó. Posteriormente el Museo Nacional de Antropología la invitó a realizar otro por encargo de Ignacio Bernal, director en turno. Ahí nació “El mundo mágico de los mayas”, precisamente cuando la pintora visitó Chiapas, se hospedó en Na Bolom, y conoció a Gertrudy Duby. Inevitablemente pienso en la “anécdota” de Izquierdo, en los bocetos de mujeres trabajando y en la cancelación que prácticamente la llevó hacia al colapso, y compruebo que ellas siempre han estado ahí, a pesar de que no se les nombre cotidianamente en los libros de arte, o que se haga de forma paternalista, bajo la “solidez” de las figuras masculinas. Ellas siempre estuvieron ahí, aun en los periodos en que la “cultura de género” intentó sistemáticamente constreñir a las mujeres artistas.

En parte, la obra pictórica de Izquierdo está siendo cada vez más revalorada, en el año 2009 la Unión Astronómica Internacional (UAI) bautizó un cráter de Mercurio con su nombre, y muy recientemente en una nota de El País, del 15 de abril de 2021 informa sobre la terminación de un proyecto en Jalatlalco, Oaxaca, “El mural que debió ser”, fue pintado por más de 100 mujeres y estuvo basado en los bocetos del mural que el gobierno

³⁸Alcauter Brando, 7 de Abril 2020, “El hijo de Leonora Carrington revela los secretos de su madre” disponible en <https://www.quien.com/politica/2020/04/07/el-hijo-de-leonora-carrington-revela-los-secretos-de-su-madre>

del estado le canceló de forma arbitraria, ese mural no fue porque las circunstancias históricas no lo permitieron, porque en la cultura de género del periodo la apertura hacia las mujeres artistas llegaba hasta el punto que se les “permitía” llegar, uno que probablemente Izquierdo transgredió, y a partir de ahí se sintió coaccionada, atada como representa a algunas mujeres en sus cuadros, tanto en sus relaciones personales, como en su libertad artística, como ella misma lo menciona en algunas de sus experiencias recuperadas anteriormente en esta investigación.

Cabe también recordar que Frida Kahlo, tan reconocida ahora, tuvo solamente una exposición individual, casi al final de su vida, pero el hecho de ser pareja de Diego Rivera y posiblemente la explotación mediática de sus condiciones de salud a raíz de su accidente, la han convertido en la más afamada, a diferencia de la cantidad de exposiciones individuales y colectivas que a lo largo de su vida tuvo María Izquierdo, es por ello que la historia se continua escribiendo...pues respecto a Izquierdo, hoy más que antes, sus historias siguen siendo contadas, sus representaciones del cuerpo, y su obra en general, hoy tienen nuevos puntos de análisis, al punto que su obra sigue incluso representándose por otras manos, como en el caso del mural ya mencionado.

Considero que así como sus casi exclusivas representaciones de mujeres en el mural encargado, así como el tipo de representación de cuerpos de mujeres fuertes pudo ser incluso la causa principal de que su popularidad se viera reducida. Probablemente el éxito de su obra, a pesar de que no era la *novedosa* propuesta del muralismo, se debiera a que su estilo pictórico encajaba con aquello que se buscaba para reforzar, las ideas sobre la consolidación del estado mexicano. En ese sentido, uno de los objetivos al realizar esta investigación fue realizar una re-lectura de la obra de Izquierdo sin nombrarla como *puramente mexicana*, ni como arte primitivo, o naif, pues como sugiere Vázquez (2016), esta perspectiva omite la propuesta de la autora por experimentar con el volumen, las alegorías y los símbolos, que sin duda “la ubican en un contexto artístico mucho más amplio que el nacional” pues la incorporación de estas técnicas y temáticas mostraron su interés por posicionarse más allá del arte mexicano, y de lo local.

León (2013) afirma que el espíritu popular del nacionalismo en los años veinte fue lo que contribuyó a dar estabilidad al país. La discrepancia más fuerte con el nacionalismo como destino, fue la del grupo de “Los Contemporáneos”, con quien Izquierdo tuvo ideas

afines, sin embargo, el autor invita a reflexionar cómo incluso ellos también se fueron dispersando en la burocracia y en el “nuevo” aparato del Estado. Una de las particularidades de Izquierdo es que permaneció cercana a la vanguardia pero sin alejarse nunca de la visión de lo mexicano, hasta un punto Izquierdo también pudo incluirse en la incipiente maquinaria del Estado mexicano, aunque de forma más o menos indirecta, mientras dio clases en la SEP y en Bellas Artes.

A pesar de que Artaud la consideró siempre como una *verdadera portadora de la “pureza nativa”*, a través de su arte, y que esa afirmación tuvo un peso importante en el medio cultural del arte mexicano profundamente colonizado y machista, Izquierdo supo desplazarse y jugar siempre con ese “nacionalismo cultural” que la catalogó como una precursora mexicanista, como cuando en 1935 realizó la exposición de carteles revolucionarios que se presentó en Colombia, Perú, Chile, pero también con lo que las vanguardias y lo moderno aportaron de simbolismo a su vida, y a su obra.

Monsiváis (1986) menciona que a pesar de que el contexto de Izquierdo fue el de una sociedad tras el fin de una dictadura, tras una larga guerra civil, especialmente la zona de su nacimiento era profundamente religiosa, con una mayoría de mestizos y católicos, donde también hizo mayores estragos y ecos la guerra cristera, considero que esto también fue algo que continuó representando siempre en su obra, una cercanía al mundo cultural católico mestizo, y no tanto a la idealización del pasado indígena que permeó en algunos otros pintores del periodo.

En este caso considero que estas categorías del cuerpo indígena y el cuerpo mestizo, también nos permite ver cómo se trata de encerrar el cuerpo, encapsularlo, especialmente los cuerpos de las mujeres para dirigirlos a donde “deben” estar, yo diría que a través de distintos mecanismos y que uno de estos ha sido el de sus representaciones. En el caso de Izquierdo, tanto en su pintura, como en su cuerpo mismo, considero que a través de su carrera artística y de su obra, supo jugar y aprovechar el discurso de algunos intelectuales sobre ella como una pintora “verdaderamente indígena”, pero también se asumió como mestiza, y como una “mujer auténtica”, pues fue esposa, madre, pero sobre todo, artista, es decir, logró ser reconocida como todo ello, sin perder su relación con lo tradicional, pero también sus conexiones con lo moderno, mostrando que estas categorías lejos de ser excluyentes, sumarse.

Una de las mayores dificultades que tuve al realizar esta investigación fue que a partir de la situación detonada por la pandemia desde marzo del pasado año, me fue imposible realizar una segunda visita al Archivo, que en su momento habíamos pensado sería necesaria para concluir y llevar a buen término esta investigación. Dicha situación presentó un reto mayor para aprovechar el material recopilado en la primera consulta y articularlo con la parte del contexto histórico, así como, con el análisis de las representaciones del cuerpo.

En general, acerca de las condiciones del Archivo, me resultó interesante el poco conocimiento sobre este, y las condiciones que no permiten, a pesar de la buena disposición de los responsables, más que cortos periodos de consulta, pues no se cuenta con equipo especializado solo para el uso de los consultantes, lo cual nos remite a pensar en el precario estado de los Archivos en México, en general.

Acerca de lo que hubiera podido incorporar de haber podido realizar otra visita al archivo, destaco documentos importantes que han sido muy poco estudiados, como su correspondencia con intelectuales de la época: Villaurrutia, Neruda, Mistral, entre otros artistas cercanos a la pintora.

Como último punto me interesa reflexionar acerca de que desde mi perspectiva queda de manifiesto que una de las necesidades de Izquierdo y de las intenciones de sus Memorias fue precisamente autoafirmarse como artista, así mismo, para cerrar deseo incluir algunas reflexiones de lo que platicamos con Villaseñor en entrevista, coincido con que la intención de la Autobiografía, y del Archivo en sí, fue ser un “arma de defensa” con la que como mujer artista trató de legitimarse, luego de que en su carrera y su vida personal sufrieran cierto quiebre tras la cancelación del mural que le cancelaron, como ella misma lo dijo, en alguna de sus declaraciones es como si se le hubiera sentado en el banquillo de los acusados y se le hubiera juzgado culpable. Al respecto Villaseñor me compartió:

“Izquierdo no está en el olvido, es reconocida académicamente, pero conocerla implica cierto gusto por el arte o por la escuela mexicana de pintura, o incluso por las feministas en México, porque de un tiempo para acá han retomado que María Izquierdo, desde los años cincuenta ya estaba escribiendo sobre las mujeres en el arte, con un grado de activismo, como en *Carta a las mujeres de México*[...] Es una figura del arte mexicano que no debería de caer en el olvido, y además de servir como memoria personal el Archivo le

sirvió para legitimarse en una época en la que todos los muralistas le estaban poniendo toda clase de barreras para que su obra triunfara, mientras ella le escribía a todo mundo diciendo necesito patrocinio para mover mi obra, así que no es solo una memoria personal es una memoria de cómo logro posicionar su trabajo en esa época (Renata Villaseñor 4/03/2020)”.

En este mismo sentido considero que es importante enfatizar que María Izquierdo a través de su obra, y de su activismo, abrió camino a las mujeres mexicanas en el mundo del arte, precisamente por la serie de obstáculos que sorteó para posicionarse en este, principalmente el de la *cultura de género* de la época.

Haber realizado esta investigación poniendo el foco de atención en la categoría “cuerpo”, para análisis de las representaciones, pone de manifiesto que existen aún muchos ángulos desde los que no se ha observado la obra de María Izquierdo, así como muchos elementos del Archivo en los que se podría profundizar. Es así, que esta investigación es también una invitación para seguir tejiendo esta historia con nuevos hilos, desde otras miradas, y desde nuevos enfoques que nos permitan seguir zurciendo con el hilo de la memoria y hacia el rescate de una genealogía de mujeres artistas, que como Izquierdo, pelearon por posicionarse en el mundo del arte, y aun hoy, en la mayoría de los casos resultan todavía poco visibles.

Referencias

Archivo María Izquierdo (AMI) Museo Arte Moderno (MAM). Fondos: documentos oficiales, documentación por actividad y fotografías.

Bibliografía citada

- Acevedo Esther y Pilar García (Coordinadoras), 2011, “Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario” en De Vega Mercedes (coordinadora general *México y la invención del arte latinoamericano 1910- 1950*, Volumen V, *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*), SER, México.
- Acha Juan, 1979, *Arte y sociedad latinoamericana: el producto artístico y su estructura*. Fondo de cultura económica, México.
- Aguilar Urbán Margarita, 2008, “Los murales de Aurora Reyes: una revisión genera”, en Revista Crónica No. 13, UNAM, México.
- Albores Zárate Beatriz Andrea, 1978, “*Bases regionales de la política indigenista*” pp. 141-156, en *El funcionamiento de la etnografía tzeltal- tzotzil*, UNACH, Chiapas, México.
- Andrade Lourdes, 2005, *Mujeres de sangre y barro*, Colección Abrevian, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México, Distrito Federal.
- Antonin Artaud, 1963, *La pintura de María Izquierdo* en *Revista de la Universidad de México*, No. 12, UNAM, México.
- Arq Tere, 2008, (coord., Ed. Margarita Orellana) *5 llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Artes de México, Bayer, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Bartra Roger, 1987, *La jaula de la melancolía*, Grijalbo, México.
- Baxandall Michael, 2000, [1972] *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Berger Jhon, 2005, *Modos de ver*, Gustavo Gili S.A., 5ª tirada, México.
- Bourdieu Pierre, 1991 [1980], “Estructuras, habitus, prácticas”; “La creencia y el cuerpo”, y “La lógica de la práctica” en *El sentido práctico*, pp, 75-166, Taurus. Madrid.
- Bourdieu Pierre, 1986, “Notas provisionales para la percepción social del cuerpo” pp. 183-194, en: AA.VV. *Materiales de sociología crítica*, La Piqueta, Madrid.

- Brading David, 1984 [1973], *Mito y profecía en la historia de México*, México.
- Burke Peter, 2005[2001], *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Edición Crítica. Barcelona.
- Bulnes Francisco, 1904, *Las grandes mentiras de nuestra historia*, México
- Butler Judith, 2002 [1993], *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo*, Paidós México: Barcelona, Buenos Aires.
- Butler Judith, 2007, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós Ibérica. Barcelona.
- Cano Gabriela, Mary Kay Vaughan, y Jocelyn Olcott (compiladoras), 2012 [2009], *Genero poder y política en el México Posrevolucionario*, FCE, UAM Iztapalapa, México.
- Cano Gabriela, 2000, “Revolución, feminismo y ciudadanía en México, 1915-1940”, en Duby y M. Perrot, *Historia de las mujeres en occidente. Los grandes cambios del siglo XX la nueva mujer*. Taurus, Madrid.
- Caso Alfonso, Silvio Zavala, José Miranda y Moisés González Navarro, 1981, “conclusiones” pp. 306-309 en *La política indigenista en México. Métodos y resultados*, SEP, INI, México.
- Comte Augusto, 1985, *Discurso sobre el espíritu positivo*, Editorial Orbis, Barcelona.
- Cortés Severino, Catalina, 2016, “Reflexiones y apuntes sobre la antropología y lo visual” en *Maguare*, volumen 30, numero 2 (julio-diciembre), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 209-229.
- Dávila Jiménez Ana Lilia, 2008 “¿Por qué las mujeres no subieron a los andamios?” en Revista Crónica No. 13, UNAM, México.
- De Lauretis, Teresa, 1989 *Technologies of Gen-der. Essays on Theory, Film and Fiction*, Macmillan Press, Londres.
- De Vega, Mercedes, 2011, “Presentación: Un sueño de integración: hacia la independencia cultural de América latina”, en *México y la invención del arte latinoamericano 1910- 1950*, Volumen V, SER, México.
- Deffebach, Nancy, 2018, *María Izquierdo: arte puro y mexicanidad* pp. 13-36, en Revista **Co-herencia** Vol. 15, No. 29 julio - diciembre de 2018, México.
- Del Mármol Mariana y Mariana L. Sáez, 2011, “¿De qué hablamos cuando hablamos de cuerpo desde las Ciencias Sociales?”, *Question*, Vol.1, núm.30, México.

- Delgado Ruiz, Manuel, 1999, "El otro generalizado" y "Heterópolis: La experiencia de la complejidad" pp. 9-57, en *El Animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Anagrama, Barcelona.
- Díaz Arias, Daniel, 2012, *Comercio, fe, peligro y placer: la feria de San Juan de Los Lagos, 1823-1857* pp. 11- 63, Tesis de Maestría en Historia, Colegio de San Luis, San Luis Potosí.
- Donovan Celeste. 2011 *María Izquierdo: Religion, Gender, Mexicanidad, And Modern Art, 1940-1948*. Tesis Doctorado en Filosofía, Facultad Historia del Arte, Nueva York.
- Elías Norbert , 1993, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Fajardo De La Rueda, Martha, 2018, "Ensayos" reseña sobre Nancy Defferbach: *María Izquierdo y Frida Kahlo. Challenging Visions In Modern Mexican Art*, Historia y Teoría del arte, Vol. XXII, No. 34, enero-junio, Bogotá, Colombia.
- Feria Lince, María Fernanda, 2011, *Estudio sociológico del papel que jugaron María Izquierdo y Lilia Carrillo en la vida cultural de México*, Tesis de Maestría en Estudios Políticos y sociales, UNAM, México.
- Fidalgo Andrés y Zeiderman, Austin, 2008, "Antropología y ciudad: hacia un análisis crítico e histórico", pp. 63-97, en *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 7, julio/diciembre, México.
- Foucault Michel, 1987 [1975], "Los cuerpos dóciles", pp. 139 a 174, en *Vigilar y castigar*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Foucault, 1966, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid.
- Foucault, 2002, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Foucault, 1983 [1963], "Prefacio", "Espacios y Clases" y "Conclusión" pp.1-41, 274-280, en *El Nacimiento de la Clínica*. Siglo XXI Editores, Madrid.
- Francastel Pierre, 1960, *Arte y sociedad*, Emecé Editores, Buenos Aires.
- García Benítez Claudia, 2012, *Las mujeres en la historia de la prensa. Una mirada a cinco siglos de participación femenina en México*, Documentación y Estudios de Mujeres A. C., México.

- García de la Cruz Aura Guadalupe, 2015, *Zapata en el pincel de María Izquierdo, un homenaje íntimo*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.
- Garzón Martínez María Teresa, 2018, *Hacerse pasar por la que una no es. Modernización, criminalidad y no mujeres en la Bogotá de 1920*, UNICACH, Tuxtla Gutiérrez.
- Gamboa Federico, 1903, *Santa*, Editores Unidos, México
- Gamio Manuel, 1982 [1916], *Forjando patria*, Porrúa, México.
- Geertz Clifford, 1973, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, España.
- González Reyes Alba H., 2011, “Cultura visual y representaciones del cuerpo femenino: literatura, prensa y artes gráficas (ciudad de México, 1897-1927)” pp. 93-117, en *Dimensión Antropológica*, vol. 53, septiembre-diciembre, 2011, México.
- Gombrich E. H., 1998, *La historia del arte*, Editorial Debate, Madrid.
- Gómez Haro Germaine, 2013 *María Izquierdo, pasión y melancolía*, La Jornada, número 970, consultado martes 2 de julio 2019.
<https://www.jornada.com.mx/2013/10/06/sem-germaine.html>
- Grossberg Lawrence, 2009, *El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad* en Revista “Tabula Rasa”, No. 10, enero junio 2009, Bogotá.
- Grossberg Lawrence, 2012, *Estudios culturales en tiempo futuro como es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Gruzinski Serge, 1994[1990], *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*, Fondo de Cultura Económica, D. F.
- Hall Stuart, 2010, “El trabajo de la representación” en *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Universidad Andina Simón Bolívar, Instituto de Estudios Culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos y Envió Editores, Ecuador.
- Hauser Arnold, 1976, *Historia social de la literatura y del arte*, volumen III, Ediciones Guadarrama, Madrid.
- Hernández Castillo, Aída Rosalba, 2016, “En defensa de la pluralidad. El legado de Luis Villoro a las luchas de los pueblos indígenas” pp. 182-189, en *Desacatos* 51, mayo-agosto, México.

- Hernández Jiménez, Gloria, 2012, *Tragedia y música: los avatares de la creación y la figura femenina en la obra de María Izquierdo*, pp. 489-505, Revistas UNAM, México.
- Higonnet Anne, 1993, “Mujeres, imágenes y representaciones” en: *Historia de las mujeres* (Georges Duby y Michelle Perrot, coordinadores), pp. 369-39, Editorial Taurus, México.
- Jiménez Domínguez Tatiana, 2011, *La violencia doméstica en Chiapas: discursos periodísticos y legales en época de cambios 1930-1940*, CONECULTA, México
- Jiménez Hernández, Mauricio, 2019, *El muralismo mexicano y la imagen del Estado posrevolucionario. Una perspectiva desde San Ildefonso*, Tesis Maestría en Ciencias Políticas, COLMEX, Ciudad de México.
- Korsbaek Leif y Sámano Rentería Miguel Ángel, 2007, *El indigenismo en México antecedentes y actualidad* en Ra Ximhai, Revista de sociedad, cultura y desarrollo, pp. 195-294, Universidad Autónoma Indígena de México, enero-abril, vol. 3, número 1, Sinaloa.
- Lagarde Marcela, 2005, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM, colección posgrado, México.
- Lagos Anna, 2019, *Las mujeres olvidadas del muralismo mexicano*, 25 Julio 2019 22:04
Verne, El País.
https://verne.elpais.com/verne/2019/07/25/mexico/1564076284_946521.amp.htmlcc
consultado 28 de julio 2019 6:00 pm
- Lau Jaiven Ana, 2013, “Mujeres, feminismo y sufragio en los años veinte” en *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010*, Espinosa Damián Gisela y Ana LauJaiven (coordinadoras) ITACA, ECOSUR, UAM, México.
- Le Bretón, David, 1995, *Antropología del Cuerpo y Modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Lefebvre, Henri, 1983. *La presencia y la ausencia, contribución a la teoría de las representaciones*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Lefebvre, Henri, 1976, 1ª Edición en español, *Hegel, Marx, Nietzsche*. Siglo XXI Editores, México.
- Lefebvre, Henri, 2013. *La producción social del espacio*, Capitán Swing. Madrid,

- León Luis Miguel (Diseño y coordinación Editorial, Gustavo Martínez (investigación, selección de Archivo y textos con Teresa Arq (2013) *Archivo María Izquierdo del Museo de Arte Moderno*, INBA, CONECULTA, Amigos del Museo de Arte Moderno A.C.
- López Estrada Úrsula Tania, 2015, El ingreso de mujeres a las Academias de Arte de Brasil y México: un panorama comparativo 1920., V. X, N. 2, Julio-Diciembre, México, Río de Janeiro.
- López Orozco Leticia, 2008, “Los murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood”, en Revista Crónica No. 13, UNAM, México.
- Martín Navarrete, María del Carmen, 2014, *Lo que no pudo ser María Izquierdo y su intento fallido por incursionar en el muralismo en 1945*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.
- Madrigal Hernández, Erika, 2006 *Tamayo y los contemporáneos*, UNAM, Tesis licenciatura en Historia, Distrito Federal.
- Marchese Giulia, 2019, “Del cuerpo en el territorio al cuerpo-territorio: Elementos para una genealogía feminista latinoamericana de la crítica a la violencia”, en EntreDiversidades, julio-diciembre vol. 6, México.
- Mariel Espinosa, Gabriela, 2004, *Lugares de encuentro: el café y el taller literario en el México de los años 20*, Revista Anclajes VIII, Universidad Nacional de Comahue, Argentina.
- Márquez Morfín Lourdes, 2015, *La sífilis y su carácter endémico en la Ciudad de México* en Revista Historia Mexicana, vol. 64, ene/mar. ISSN 2448-6531, México.
- Massey Doreen, 2012, *Un sentido global del lugar*, Editorial Icaria, Colección Espacios Críticos, Barcelona.
- McDowell Linda, 2000, *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Medina Rubén, 2009, *El mestizaje a través de la frontera. Vasconcelos y Anzaldúa*. Mexican studies/ Estudios mexicanos vol. XXV, Universidad de California.

- Moncada Gerardo, 2018, “María Izquierdo, el instinto y la raíz en *Otro Angulo*, diciembre. Consultado martes 2 de julio 2019: <https://www.otroangulo.info/arte/maria-izquierdo-el-instinto-y-la-raiz/>
- Monsiváis Carlos, 1986, “María Izquierdo: La idolatría de lo visible.” In *María Izquierdo*, 12-17. Casa de Bolsa Creml, 1986. Ciudad de México.
- Moya Gutiérrez, Arnoldo, 2007, “Historia y olvido. La historiografía sobre el porfiriato”, en Revista Estudios No. 20, Universidad de Costa Rica.
- Muñoz Elsa, 2002, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional (1920-1934)*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Atzacapozalco, México.
- Muñoz Elsa, 2013, *Del mestizaje a la hibridación corporal: La etnocirugía como forma de racismo*. Revista Nómadas, Colombia.
- Muñoz Elsa y Mauricio List, coordinadores, 2007, *pensar el cuerpo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Atzacapozalco, México.
- Nietzsche Friedrich, 1888, *El crepúsculo de los ídolos*, El libro de bolsillo, Alianza Editorial, Madrid.
- Nájera Gutiérrez Manuel, 1883, La pasión de Pasionaria, Edición Kindle, México
- Nietzsche Friedrich., 1888, *Como se filosofa a martillazos*, Grupo Editorial Tomo S.A. de C.V. México.
- Payno Manuel, [1889], *Los bandidos del río frío*, Porrúa, México.
- Panofsky Erwin 1998 [1939], Estudios sobre iconología, Alianza Editorial, Madrid.
- Paz Octavio, 1988, “María Izquierdo sitiada y situada” en Revista Vuelta 144, noviembre de 1988, México.
- Pazarín Víctor Manuel y Julio Ríos, 2018, “María Izquierdo, su espíritu y su voz. Un viaje desde María Izquierdo a la actualidad” en *o2 Cultura*, Numero 524, Suplemento, enero 2018, Universidad de Guadalajara.
- Pereira Armando, Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado y Angélica Tornero, 2018, Enciclopedia de la literatura en México, Diccionario Siglo XX, 12 octubre 2018, 10:42 <http://www.elem.mx/institucion/datos/1801>, consultada en 13 de julio de 2019. 1:56 pm.

- Pérez Bezares Elizabeth Aracely, 2018, “Clío y Calíope, debate entre dos musas. Un acercamiento teórico-metodológico a la historia y la literatura”, en Revista electrónica *ConCiencia, Tópicos Interdisciplinarios*, Facultad de Ciencias Sociales, UNACH, campus III, vol. 1, número 3, pp. 16-22, marzo de 2018 (ISSN en trámite).
- Pineda Luz Olivia, 2004 [1995], “Maestros *Bilingües, burocracia y poder Político en los altos de Chiapas* en “*Chiapas los rumbos de otra historia*, Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz (Editores) México, UNAM, CIESAS.
- Pimentel Francisco, 1864, *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios de remediarla*.
- Prieto Gonzales, José Manuel, 2011 “El estridentismo Mexicano y su *construcción* de la Ciudad moderna a través de la poesía y la pintura”, Scripta Nova, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, ISSN 1138-9788, Vol. XVI, núm. 398, abril de 2012, **serie** *Geo Crítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana*.
- Reina Leticia, 2011, *Indio, campesino y nación en el siglo XX mexicano. Historia e historiografía de los movimientos rurales*, pp. 21-50. Siglo XXI, México.
- Richard Nellie, 2009, *La crítica feminista como modelo de crítica cultural* en Revista “Debate Feminista”, vol. 40, México.
- Rivapalacio Vicente, 1868 *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*. Editorial Cumbre, S.A. México.
- Rivera Gómez Elva, 2013, “La revolución silenciosa de las mujeres. Primer Congreso Feminista, en el México del Siglo XX” en *Revolucionarias fueron todas*, Benemérita Universidad Autónoma de México, Puebla, México.
- Rocha Islas Martha Eva, 2013, “Feminismo y revolución” en *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010*, Espinosa Damián Gisela y Ana Lau Jaiven (coordinadoras) México, ITACA, ECOSUR, UAM Xochimilco.
- Rodrigues Rafael Antonio, 2018, “El Muralismo y las representaciones de lo mexicano en la historia de México y en la revolución mexicana”, en Revista Escrita da Historia, volumen 5, Número 9, Junio 2018. Universidad de Brasil, Sao Paulo.

- Sabido Ramos Olga y Priscila Cedillo Hernández, S/F, *Miradas de las ciencias sociales al cuerpo en México: tendencias temáticas y abordajes disciplinares*, pp. 347-391.
- Salazar Salgado Eric, 2016, “Vivir en el closet de cristal cortado” en EDAHI Boletín Científico de Ciencias Sociales y Humanidades de ICSHU, vol. 5, número 9, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Secretaría de Desarrollo Internacional.
- Sánchez Evelyne, 2013, “La incursión pionera de las mujeres en el espacio público su participación en la asamblea constitucional en 1856 en México” en *Revolucionarias fueron todas*, México, Universidad Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Sierra Justo, 1960, *Apuntes para un libro: México social y político. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Dirección General de Prensa, Memoria, Bibliotecas y Publicaciones*. México D.F.
- Scott Joan W, 1996, *El género: una categoría útil para el análisis histórico* en “El género: la construcción cultural de la diferencia sexual, (Compiladora Martha Lamas) PUEG, México.
- Schell Patience, 2012 [2009], “Género, clase y ansiedad en la Escuela Vocacional Gabriela Mistral, revolucionaria Ciudad de México”, en (Cano Gabriela, Mary Kay Vaughan, y Jocelyn Olcott (compiladoras) *Género poder y política en el México Posrevolucionario*, FCE, UAM, Iztapalapa, México.
- Slim Domit, Soumaya, 2001, *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX en las Galas de México*, Museo Soumaya, México.
- Soto Quirós Roland, 2006, “Reflexiones sobre el mestizaje y la identidad nacional en Centroamérica: de la colonia a las Repúblicas liberales”, en *Boletín núm. 25 de la AFEHC. [Mestizaje, Raza y Nación en Centroamérica: identidades tras conceptos, 1524-1950”]*, Octubre.
- Tirado, Villegas Gloria A, 2013, “Rebeldes o revolucionarias. Las mujeres en la ciudad de Puebla” en *Revolucionarias fueron todas*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México,
- Transforini, María Antonieta, 2007, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres profesiones de arte y modernidad*, PUV, Universidad de Valencia, España.

- Vasallo Brigitte, 2014, *Amores. Redes afectivas y revoluciones*, Pensaré Cartonera, Oaxaca/Valencia.
- Vasconcelos Calderón, José, 1948 [1925], *La Raza Cósmica*, Editorial Espasa Calpe, México.
- Vasconcelos José, 1938 [1920], *Estudios indostánicos*, Botas, México.
- Vázquez Juárez Javier Roque, (2016) *Maniquí: una obra desaparecida de María Izquierdo*, Tesis de Maestría en Historia del arte, UNAM, México.
- Vela Arqueles, 1922, *La señorita etcétera*, el Universal Ilustrado, Año 1, No. 7, 14 de diciembre 1922, Distrito Federal, México.
- Vidaurre, Carmen, 2004, “Las figuras femeninas en la obra de José Clemente Orozco” pp. 17-32, en *Revista Estudios Jaliscienses* No.57, agosto 2004, México.
- Villoro Luis, 1998, “*Precursores del indigenismo actual*” en *Los grandes momentos del indigenismo en México*, pp. 209-296, CFE, COLMEX, COLEGIO NACIONAL, México.
- Witting Monique, 2006, *El pensamiento Heterosexual y otros ensayos*, Editorial Egales, Madrid.
- Zavala Adriana, 2008, *Un arte nuevo: el aporte de María Izquierdo*, UNAM, catálogo de exposición con motivo de exposición de obra, México.

Referencias importantes

- Aberth, Susan L, 2002, *Leonora Carrington, surrealismo, alquimia y arte*, CONACULTA, TURNER, México.
- Aguilar Miguel Ángel y Soto Villagrán Paula, 2013, “Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones a las ciencias sociales”. Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Iztapalapa) y Miguel Ángel Porrúa, México.
- Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, 1990, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, pp. 153-189, Editorial Cal y Arena, México.
- Bartra Eli (compiladora), 2002 [1998], *Debates en torno a una metodología feministas*, UNAM, PUEG, México.
- Bartra Eli, 2017, *Desnudo y Arte femenino*, Ediciones desde abajo, Bogotá.

- Blázquez, Graf. Norma, Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo (compiladoras), 2012 [2010], *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*, UNAM, Distrito Federal.
- Berger John, 2016, *Para entender la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Berdeja Juan, 2018, *El ojo microscópico: la relevancia de lo nimio y lo mínimo en el arte narrativo, pictórico y guiñol posrevolucionario*, Universidad de Guanajuato, Cuadernos de literatura, Vol. XXII, México.
- Cabañas Osorio, Jesús Alberto, 2008, *Representaciones y narrativas corporales de la mujer nocturna del cine mexicano en el periodo 1931-1954*, Tesis doctoral en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Distrito Federal, México.
- Cabrera Ullivarri, Juan Manuel, 2013, *Género, cuerpo y dominación. Ensayo sobre dos pinturas chilenas*, Diciembre, Universidad de Chile.
- Carrington Leonora, 1992, *La Casa Del Miedo. Memorias De Abajo*, Siglo XXI Editores, México.
- Castro Ricalde, Maricruz, 2012, “El género, la literatura y los estudios culturales en México” en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, pp. 9-29, Época II. Volumen XVIII. Número. 35, Universidad de Colima, México.
- Cerro Sandra, S/F, *El legado manuscrito de Frida Kahlo, “Viva la vida”*, publicación electrónica, México.
- Chevrier Francois, 2013, “Una biografía cosmopolita al femenino” en *Kati Horna*, Museo Amparo, Jeude Paume, Ed. RM S. A de C.V, Madrid.
- Colaizzi Giulia, 1992 *Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate*, en *Revista Debate Feminista*, Vol. 5, marzo, México.
- Cordero Karen e Inda Sáenz (compiladoras), 2001, *Crítica feministas en la teoría e historia del arte*, FONCA, Universidad Iberoamericana, UNAM, PUEG, México.
- Contreras Ruvalcaba, Gerardo (2018) *Representaciones, espacio y temporalidad del cuerpo transgénero*, *Revista de Estudios de Género “La Ventana”* No. 47, Junio.
- De Beauvoir Simone, 2015 [1949], “La mujer independiente” en *El segundo sexo. Feminismos*. Ediciones Cátedra, Universitat de València, España.
- De Certeau Michel, 2006, *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, México.

- De Lauretis Teresa, 1992, [1984], *Alicia ya no, Feminismo, Semiótica, Cine*, Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, Fuenlabrada, Madrid.
- Distéfano Graciela y María del Rosario Zabala, 2018 "Múltiples abordajes para una sociología del arte de América latina. Un estado de la cuestión", *Cuadernos de Historia del Arte*, Número 31, Instituto de Historia del Arte, Mendoza.
- Dietz Gunther, 2012, "Hacia la interdisciplinariedad: la antropología entre estudios étnicos y estudios culturales" en *Multiculturalismo, interculturalidad y Diversidad en Educación. Una aproximación antropológica*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Facuse Marisol, 2010, "Sociología del arte y America Latina: notas para un encuentro posible" en *Revista Universum*, pp. 74-82, Número 25 volumen 1, Universidad de Talca, Instituto de Estudios Humanísticos Abate Juan Ignacio Molina, Chile,
- Foucault Michel, 1979, *Microfísica del poder*, Ed. La piqueta, Madrid.
- Foucault Michel, 1996, *Genealogía del racismo*, Altamira. LaPlata.
- Foucault, Michel, 1976, *La historia de la sexualidad*, Siglo XXI, España.
- Gadamer Hans Georg, 2004, *Hermenéutica de la modernidad*, Mínima Trotta, Madrid.
- Garzón Martínez María Teresa, Mónica Cejas, Merarit Viera, Luisa Fernanda Hernández Herse y Linda Daniela Villegas Mercado, 2014, "Ninguna Guerra en mi nombre: feminismo y estudios culturales en Latinoamérica" en *Revista Nómadas* 40, abril, Universidad Central, Bogotá.
- Gaytan Alcalá Felipe, 2013 "Uno, todos, ninguno, el cuerpo en la distinción público y privado" en *La sociedad de la Incertidumbre* (Hugo José Suárez, Guy Bajoit y Varónica Zubillaga, coordinadores), UNAM, Distrito Federal
- González García, Ángel, Francisco Calco Serraler y Simón Marchán Fiz, 1999, "Surrealismo" en *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Editorial ITSMO, México.
- Hall Stuart, 1990, "Identidad cultural y diáspora", en Stuart Hall *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán/Lima/Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Instituto de Estudios Culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos y Envió Editores, Ecuador.

- Haraway Donna, 1995, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Hernández Chávez, Alicia, 2002, *México una breve historia. Del mundo indígena al siglo XX*, Editorial FCE, México.
- Herrera Hayden, 2007, “*Una Biografía de Frida Kahlo*” en *Frida Kahlo*, (Coordinador Editorial Lozano, Luis Martín, e Investigación iconográfica María Estela Duarte) Editorial Océano Landucci, 2ª Edición, México.
- Iñiguez Rueda Lupicinio, 2003 *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, EDUOC, Barcelona.
- Jauss Hans-Robert, 1971[1967], *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria*, discurso, en “La actual ciencia Literaria alemana” Editorial Anaya, Salamanca.
- Jiménez Marce, Rogelio, 2004, *La construcción de las ideas sobre la raza en algunos pensadores Mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX*, en *Secuencia*, vol. 59, pp. 73-100, Instituto Mora, México.
- Lamas Marta, 2000 [1996], “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género pp. 327-366, en *El Género La construcción cultural de la diferencia sexual*, UNAM, PUEG, México.
- Laneyrie-Dagen Nadeije, 2013, *Leer la pintura*, Laurousse Editorial S.L., Barcelona.
- List Arzubide, Germán, 1986, [1928], *El movimiento estridentista*, SEP, Lecturas Mexicanas, México
- Martínez i Martínez, Miguel Ángel, 2012, *La presencia del cuerpo en la obra de Francis Bacon. Un análisis de la mano de Gilles Deleuze y Milan Kundera* en *Thémata* pp. 683-691. *Revista de Filosofía* Nº 46 (- Segundo semestre) Valencia, España.
- Milan Kundera en *Thémata. Revista de Filosofía* Nº 46 (- Segundo semestre) pp.: 683-691, Valencia, España.
- Muratorio Blanca, 2003, *Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional*, en Pachano, Simón (ed.), *Ciudadanía e identidad*, FLACSO, Quito.
- Nonaka Masayo (coautor) Sone Hiromi (coordinador), 2014, *Women Surrealist in México (Izquierdo, Kahlo, Alvares Bravo, Remedios Varo, Leonora Carrington, Katie Horna y Alice Rahon)* obra editada a partir de 4 exhibiciones en Japón, inglés, español y japonés.

- Oyewumí Oyeronké, 2017. *La invención de las mujeres, una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Colombia, Editorial En la Frontera.
- P. Kaczan Gisela, S/F, *Comunicación visual en las revistas ilustradas. Avisos publicitarios y representaciones de cuerpos femeninos en los años 1920*, FAUD, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Año 14, No. 13, Mar de la plata.
- París Pombo, María Dolores, 2007, *El indigenismo cardenista y la renovación de la clase política chiapaneca (1936- 1940)* pp. 1-32 (PDF)Revista Pueblos y Fronteras Digital, UNAM, Número 0003, México.
- Passerini Luisa, 1993, *Sociedad de consumo y cultura de Masas* pp. 349- 367, en: *Historia de las mujeres* (Georges Duby y Michelle Perrot, coordinadores), Editorial Taurus, México.
- Quiroz Trejo José Othon, 2009, “Arte Sociedad y sociología” Revista Sociológica, Vol. 24, No. 71, sep-dic, México.
- Rodríguez y Méndez, María de las Nieves, 2014, *Tina Modotti y el muralismo mexicano de Máximo Pacheco*, Theoria Vol. 23 (1), UNAM, México.
- Rodríguez Prampolini Ida, 2002, *La obra de Francisco Zuñiga canon de la belleza americana*, Albedrio, México,
- Rus Jan, 2004 [1995], “La comunidad Revolucionaria Institucional la subversión del gobierno indígena en los altos de Chiapas (1936-1968” , pp. 251- 257, en *Chiapas los rumbos de otra historia*, Instituto de Investigaciones filológicas CIESAS, México.
- Ruvalcaba Dominguez, Hector. S/ F, *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity*. Hispanofila, No. 162.
- S/A María izquierdo, 1985, México, Ed. Forjadores de México. Nacionalismo cultural, PRI. Colección: Tradición de la cultura
- Sánchez Grobet, Andrea, 2019, *Fanon, el cuerpo y la colonialidad: una lectura feminista* julio-diciembre, vol. 6 núm. 2 (13) ISSN: 2007-7610, México.
- Tibol Raquel, 2007, “Frida una mujer abierta” en *Frida Kahlo*, (Coordinador Editorial Lozano, Luis Martín, e Investigación iconográfica María Estela Duarte) Editorial Océano Landucci, 2ª Edición, México.
- Wade P., 2000 en *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, Editorial Abya-Yala, Quito.

Wolf Eric, 1993 [1982], *Europa y la gente sin historia*. Pp. 15-39, Fondo de Cultura Económica, México.

Referencias electrónicas

<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/939059.1955-muere-maria-izquierdo-una-de-las-pintoras-mexicanas-mas-reconocidas-en-el-extranjero.html> consultado 27 noviembre 2019 8:20 am

<http://www.heroinas.net/2017/10/maria-izquierdo-pintora-mexicana.html> consultado 17 de mayo 2020 10:25 am

<https://www.jornada.com.mx/2013/12/24/opinion/a03a1cul> consultado 5 de mayo 2020 10:25 am

<https://www.youtube.com/watch?v=CG6wUnRLL-s> consultado 17 de mayo 2020 10:50 am

<https://www.youtube.com/watch?v=8Sg1LJiTNQ8> consultado 25 de mayo 2020 10:50 am

<https://www.youtube.com/watch?v=f8ceV7x-Tf8> consultado 25 de mayo 2020 10:40 am

<https://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/escucha/secciones-especiales/145-mujeres-mexicanas/1848-maria-izquierdo> consultado 25 de mayo 2020 10:35 am

<https://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/escucha/secciones-especiales/145-mujeres-mexicanas> consultado 25 de mayo 2020 10:00 am

<http://wikimexico.conaculta.gob.mx/articulo/maria-izquierdo> consultado abril 2020

<http://www.mvsnoticias.com/#!/noticias/la-intimidad-y-el-surrealismo-de-maria-izquierdo-se-exhibe-en-el-mam-943> consultado abril 2020

<http://viridianasalper.com/maria-izquierdo/> consultado abril 2020

<https://artcontemporaneo.wikispaces.com/HOMENAJE+A+MARIA+IZQUIERDO> consultado abril 2020

[https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADaz_izquierdo_\(pintora\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADaz_izquierdo_(pintora)) consultado abril 2020

<http://www.heroinas.net/2017/10/maria-izquierdo-pintora-mexicana.html> consultado mayo 2020

<http://www.culturadenotas.com/2016/12/maria-izquierdo-pintora-mexicana.html> consultado mayo 2020

<https://museoblaisten.com/Obra/2064/Mi-tia,-un-amiguito-y-yo> consultado mayo 2020

<https://www.mutualart.com/Artwork/Banistas/920559F96BF87097> consultado mayo 2020

Anexos

Curriculum de María Izquierdo, AMI, INBA, MAM, Documentación por actividad, sobre 56.

MARIA IZQUIERDO DE URIBE.
PACHUCA 80 Letra A.

EDUCACION:

Hice mis estudios primarios y secundarios en México D. F.
Estudié pintura en la Academia de San Carlos en México D. F.
Inicié mis estudios de dibujo y pintura en 1928.

ANTECEDENTES PROFESIONALES:

El 1/o de Enero de 1932 obtuve el nombramiento de Profesora de dibujo en la Secretaría de Educación; Depto. de Bellas Artes con sueldo inicial de \$164.00 (Pesos mexicanos). Ocupé dicho cargo hasta el año de 1937.
En 1938 fui nombrada pintora especialista en el Centro Productor de Artes Plásticas del Depto. de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, cargo que ocupé hasta la fecha con el sueldo \$ 216.00 (Pesos mexicanos) Mensuales.

TITULOS OBTENIDOS

Directora y organizadora de la exposición de Carteles Revolucionarios ejecutados por mujeres y exhibidos en diferentes estados de la República Mexicana.
Responsable de Artes Plásticas en la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios (L.E.A.R.) 1934.
Miembro del Comité Ejecutivo de la Sociedad Panamericana de mujeres. 1939
1938- Organizadora de la Subasta de Arte pro-pago de la Deuda Petrolera

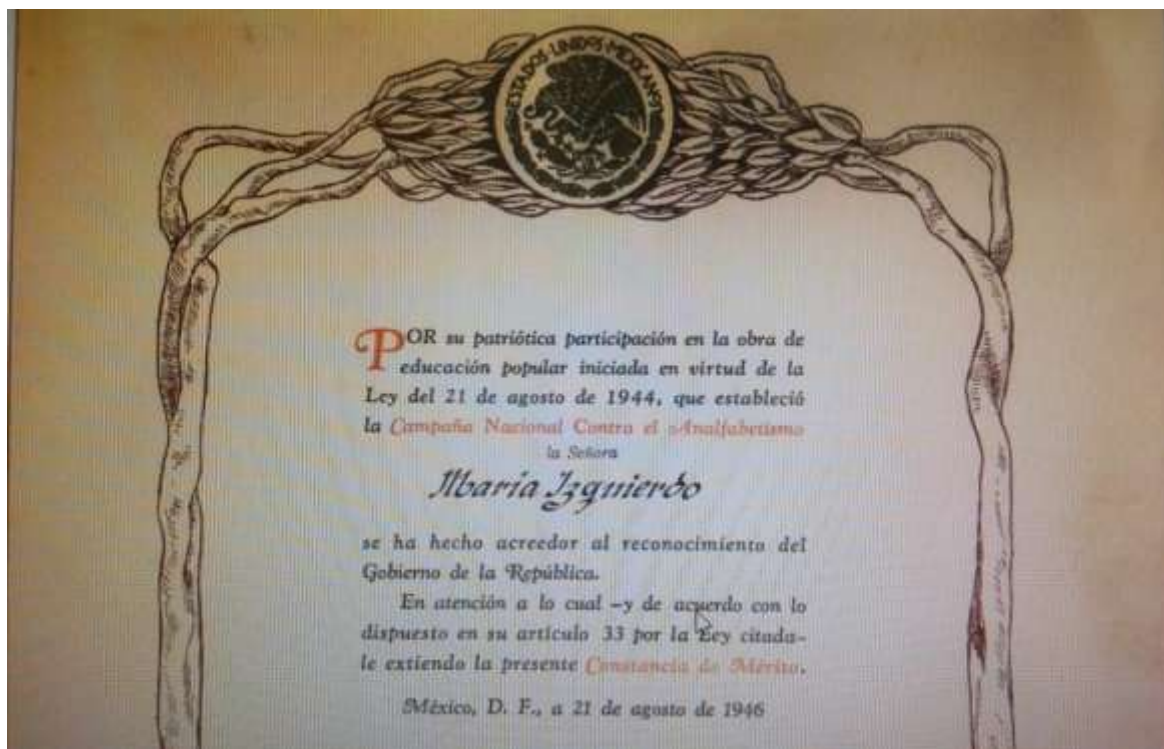
ESTUDIOS ESPECIALES:

1934 Grabado en madera
1935 Fresco , óleo, temple, acuarela, gouche y pastel
1936-37 Estudio de la preparación de materiales para pintura, de la técnica y recetas para preparar telas, maderas, cartones, lata, según indicaciones de los artistas, primitivos, renacentistas, y modernos.
1937-38 Escenografía. Teoría y técnica (Todos estos estudios han sido realizados en México D. F. en cursos especiales de la Secretaría de Educación Pública,

EXPOSICIONES REALIZADAS:

Desde 1929 hasta 1939 hice cada año una exposición en las siguientes partes: México, Nueva York, París, Cuba, San Francisco, Hollywood, Chile, (en las ciudades mencionadas las exposiciones fueron individuales). He tomado parte en 17 exposiciones colectivas en diferentes países y en México. Además existen pinturas mías en el Museo Moderno de Londres, en la India, en Santiago de Chile, en la Galería de Arte Mexicano, en la galería Neuman de Nueva York, en la Galería de la Universidad Autónoma de México y en las ferias internacionales de San Francisco y Nueva York.

Documentos oficiales sobre 67, AMI, MAM, INBA.



Invitación

AMI, INBA, MAM



Documentos oficiales sobre 45, AMI, MAM, INBA.

MAR INQUIRIDO
Nº 318
México, D. F.

18 de diciembre de 1943

Sr. Lic. D.
Xavier Rojo Gómez,
Gobernador del Distrito Federal,
Presente .

El C. Director de Obras Públicas, Ing. Guillermo Aguilar Alvarez, me comunicó ayer, que la obra de decoración mural al fresco de la escalera monumental del Palacio del Gobierno del Distrito, por orden de Ud. ya no se realizaría. Por lo que me veo obligada a presentarle las siguientes consideraciones :

1.- Considero que su decisión, es injusta, inexplicable, sin motivos fundados, y que daña seriamente mi prestigio artístico.

2.- que dediqué un año todo mi tiempo, atención y trabajo a dicha obra (por lo que pido a Ud. que ordene se me entregue la cantidad importe del saldo del contrato: \$17, 843.00 (diecisiete mil ochocientos cuarenta y tres pesos cincuenta centavos), como indemnización (que usaré para cubrir los daños y perjuicios, que al incumplimiento del contrato por parte del Gobierno del Distrito, me ha ocasionado.

3.- Participo a Ud. Sr. Gobernador, que en vista de la poca seriedad, y validez legal que tienen los contratos con su Gobierno, he decidido no aceptar por ningún motivo, ni promesas de nuevos contratos, ni firmar ningún otro, salvo que no sea la ampliación del que ya existe. No acepto sin-

2.- que dediqué un año todo mi tiempo, atención y trabajo a dicha obra (por lo que pido a Ud. que ordene se me entregue la cantidad importe del saldo del contrato: \$17, 843.00 (diecisiete mil ochocientos cuarenta y tres pesos cincuenta centavos), como indemnización (que usaré para cubrir los daños y perjuicios, que al incumplimiento del contrato por parte del Gobierno del Distrito, me ha ocasionado.

3.- Participo a Ud. Sr. Gobernador, que en vista de la poca seriedad, y validez legal que tienen los contratos con su Gobierno, he decidido no aceptar por ningún motivo, ni promesas de nuevos contratos, ni firmar ningún otro, salvo que no sea la ampliación del que ya existe. No acepto ninguno más, ya que la experiencia me ha demostrado que debe uno sólo desconfiar de la palabra oficialmente expresada y también de los contratos legalmente firmados.

4.- Me permito comunicar a Ud., señor licenciado, que si me libra sus órdenes para que se me entregue con la rapidez que es necesario la indemnización que pido, me verá en la necesidad de poner en pública subasta los muebles y otros objetos de mi hogar para disponer de numerario con el cual cubrir los compromisos que yo he contraído a causa del incumplimiento del contrato por causa del Gobierno del Distrito Federal.

5.- Por último, participo a Ud. que una vez consumadas todas las hechas a que he aludido, como protesta ineludible de mi personalidad y buen nombre artísticos, me marcharé de México, mi patria, para ir a otros países a hacer labor marxista ya que en mi propia tierra se me impide inexplicablemente al realizarla. Atentamente :