

MARÍA IZQUIERDO: HUELLAS DE UNA IDENTIDAD NACIONAL RELEGADA

MARTÍNEZ, LUZ¹

OROZCO DEMONTE, CAMILA²

TORRES RIVERA, LIRIO BELÉN³

RESUMEN

El arte mexicano de los años 30 y 40 contempla a la artista María Izquierdo, quien muestra un amplio espectro de obra disímil respecto del proyecto oficial: el muralismo. Detrás de las respectivas producciones artísticas, existen relatos hegemónicos y contrahegemónicos que disputarán por la identidad nacional mexicana.

En este ensayo, se propone la posibilidad de sostener una interpretación feminista de la obra de Izquierdo que pujaba contra el carácter patriarcal que predominaba en el arte mexicano de aquellos años.

PALABRAS CLAVE: María Izquierdo, pintura mexicana, mujeres artistas, muralistas, identidad nacional.

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo de investigación, se abordará específicamente la obra “El alhajero 1942” de la artista mexicana María Izquierdo (1902-1955) y se contemplará la posibilidad de ser interpretada como sinécdoque. Es decir, que esta obra, en tanto naturaleza muerta, compuesta por un determinado grupo de objetos socialmente asociados al universo femenino, podría ser un señalamiento de un sujeto ausente: una huella de identidad femenina que se contrapone a la hegemónica masculinidad mexicana.

Cuando Izquierdo realiza esta obra ya han pasado treinta años desde la Revolución mexicana, existen múltiples vertientes artísticas que revalorizaron el arte indígena en

¹ Diseñadora Gráfica, Estudiante de la Licenciatura en Artes Plásticas UBA, participante en equipo Arte y Sociedad del CIDAC, Facultad de Filosofía y Letras UBA.

² Fotógrafa, Estudiante de la Licenciatura en Artes Plásticas UBA, intérprete de Danza Contemporánea.

³ Estudiante de Historia del Arte en Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras.

búsqueda de lo “verdaderamente mexicano”. En este escenario se pone en juego la construcción de la imagen e identidad nacional, y las disputas en torno a su definición.

Los llamados Tres Grandes Muralistas (Rivera, Orozco y Siqueiros) tuvieron un papel preponderante en la circulación y legitimación de las imágenes en México independiente. Pero también en este ámbito existieron grupos como *los Contemporáneos* -en el que se inscribe María Izquierdo- que tuvieron otras posturas y concepciones sobre el arte. Posteriormente, además, llegaron los artistas exiliados de Europa, muchos afiliados al surrealismo, que añadieron nuevos interrogantes al mundo mexicano.

Maria Izquierdo and Frida Kahlo: challenging visions in Modern Mexican Art de Nancy Duffebach y también el artículo de Gloria Hernández Jiménez *Tragedia y música: los avatares de la creación y la figura femenina en la obra de María Izquierdo* son lecturas que habilitan la posibilidad de conocer en mayor profundidad la obra de María Izquierdo y cómo se situaba en este contexto. La activación contemporánea de esta obra posibilita continuas interpretaciones entre las que resultan relevantes las que se formulan en clave feminista.

EL ALHAJERO⁴ 1942

En la obra se observa un conjunto de objetos socialmente designados como femeninos: un parasol negro y rojo abierto inclinado lateralmente, un perfume azul, un abanico negro con transparencias, un zapato de taco violeta y plateado, un vestido y una pluma rojos, un par de guantes blancos y un collar de perlas que asoma de un alhajero dorado.

Los mencionados objetos reposan sobre una superficie incierta, algunos de ellos se encuentran apoyados en una silla de madera, de la cual solo vemos un fragmento.

Asimismo, el fondo de la composición podría tratarse de un cortinado verde en cuya parte central se hace visible una balastrada que dirige la mirada hacia arriba. En la pintura mexicana tradicionalmente se usaban cortinas para los retratos desde la época colonial (Deffebach, 2018), y esta característica se repite en otras obras de la artista tales como “La niña del sombrero rojo 1942”. Por otro lado, el color verde terroso también puede remitir a la naturaleza, si bien no está determinada, otras obras de la artista poseen ese componente y se encuentra un vínculo desde lo cromático.

⁴ Cosa necesaria o valiosa

Es interesante destacar los minuciosos detalles con respecto a las texturas de los materiales, las telas, los encajes, los bordados, las transparencias, los alfileres y las hebillas. Los pliegues y las huellas del uso en las prendas de vestir nos invitan a pensar que fueron recientemente depositados allí, aunque el sujeto está ausente. Resulta muy frecuente el autorretrato en la obra de la artista, tanto como las representaciones de mujeres, pero en este caso decide no incluirlas, solo deposita estos objetos.

A su vez, cabe destacar el vínculo entre la presente obra y un retrato fotográfico de Izquierdo en los años 40, donde podemos observar a la artista usando un vestido muy similar al retratado en el mencionado cuadro, el cual también se repite en su autorretrato contenido en la obra “Mis sobrinas 1940”.

Retomando los objetos representados, éstos ocupan la mayor parte de la pintura ocultando la información del fondo, a su vez se encuentran en un primer plano tal que casi desbordan el límite del caballete. De alguna manera también ese fondo indefinido a través de sus luces y sombras está acompañando las formas de los objetos: junto a sus colores vibrantes y gran tamaño, empuja con más fuerza los mismos hacia el espectador.

Siguiendo este lineamiento, podemos plantear que se trata de una pretensión mural inscrita en el cuadro. Sin embargo, el tema elegido, esta naturaleza muerta de elementos “femeninos” no se condice con los contenidos que los muralistas mexicanos plasmaban en sus pinturas.

EL MONOPOLIO MURALISTA

María Izquierdo estaba vinculada al grupo *Contemporáneos*, conformado por escritores, intelectuales y artistas, quienes no acordaban con la idea de un nacionalismo excesivamente determinado y priorizaban la libertad creativa sobre los contenidos políticos (Deffebach, 2018). A estos artistas los impulsaba el deseo de encontrar una nueva universalidad plástica en la cual los elementos de la pintura prevalecieran sobre la ideología.

En los años 40, Izquierdo no duda en denunciar el monopolio generado en la Comisión Nacional de Pintura Mural (creado en 1947 con el objetivo de reglamentar la producción

muralista), reclamando una necesaria revisión crítica sobre la plástica mexicana:

Los pintores que en México pintan, que realmente trabajan por hacer pintura mexicana, y que en algún tiempo pudieran haber soñado llegar al tono mayor del mural, se ven ahora irremediadamente, frente a la barrera infranqueable de un monopolio frente a la humillante perspectiva de solicitar, humildemente, de los tres reyes magos, su aprobación y su influencia de adoptar sus dogmas, sus temas, sus estilos. (Izquierdo, 1947)

Asimismo, expone que en este ambiente los artistas debían demostrar a los “indiscutibles maestros” (Orozco, Rivera y Siqueiros) que dominaban la técnica del fresco, pero ella se opone a pensar dicho procedimiento como constituyente único de la pintura mural: “¿Es que no es la pintura mural, más que mera forma técnica, una concepción plástica especial, de proporciones monumentales y en íntima armonía con el espacio en que va a desarrollarse?” (Izquierdo, 1947). Por otra parte, los acusa de capitalizar los conocimientos y absorber a los pintores jóvenes en sus escuelas cual adeptos, coartando la libertad creativa de una multiplicidad de artistas mexicanos en el marco de esta “dictadura pictórica”.

Izquierdo tuvo un conflicto puntual con este monopolio de la pintura: la suspensión de su contrato en 1945 firmado con Javier Rojo Gómez, Jefe del Departamento del Distrito Federal. El encargo consistía en una pintura mural para los muros y plafones de la escalera principal del edificio del Departamento del Distrito Federal. Su contrato se anula a partir de la negativa en una reunión de evaluación dónde asistieron Rojo Gómez, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, en la cual decretan una supuesta “nula experiencia” de la artista sobre la técnica mural, y de esta manera se rescinde el contrato sin que ella reciba ningún tipo de indemnización (Hernández, 2012).

A su vez, fueron años en los que la identidad nacional se construyó como masculina y se desarrolló una fuerte resistencia a que las artistas mujeres participaran plenamente en el movimiento muralista, al tiempo que éste se consideraba el pináculo del logro artístico de México.

Cabe destacar ciertos hitos históricos de resistencia que estaban en desarrollo tales como el Primer Congreso Feminista en Mérida en 1915 y la Fundación del Consejo Feminista

Mexicano en 1919, pero al mismo tiempo la Constitución de 1917 no admitió el derecho a las mujeres a votar y ser votadas. De esta manera, pocas artistas mujeres participaban en el escenario artístico: “lo femenino era aceptado, pero sólo si se constreñía a los caballetes y la periferia” (Torres Arroyo, 2012: 596).

LO PERSONAL ES POLÍTICO⁵

La única respuesta posible según la artista ante el contexto mencionado, es justamente pintar: “Cada quien con su voz, su estilo y sus temas” (Izquierdo, 1947). A partir de esta mención, podemos pensar su obra como instrumento de combate.

Izquierdo trabajó técnicas como el óleo, la acuarela y el gouache. Los temas que elegía para sus pinturas se abocaban a cuestiones de la vida cotidiana, espacios, detalles íntimos, en consonancia con momentos y comportamientos habituales, le interesan el baile, las comidas, en el interior de su casa o en espacios públicos de la ciudad mexicana. Encontramos en sus discursos un amplio espectro de naturalezas muertas, bodegones, altares, repisas, retratos y paisajes, resueltos en el marco de cierto ambiente metafísico (Hernández, 2012). A su vez, elegía como protagonistas a una variedad de mujeres y niños principalmente mexicanos, en su mayoría mestizos, algunos indígenas, otros descendientes de europeos, ocasionalmente extranjeros y una gran cantidad de imágenes de sí misma. Su estrategia era contrarrestar las imágenes de héroes masculinos en el arte mexicano.

En cuanto a su vida personal, María Izquierdo nace en 1902 en San Juan de los Lagos (Jalisco), a la corta edad de 14 años se casa y en dicho matrimonio tiene tres hijos. Hacia 1925 se divorcia, lo cual era poco habitual en esos tiempos ya que la Ley de divorcio fue promulgada en México el año 1914. En 1927 llega a la Ciudad de México y concurre a la Escuela Central de Artes Plásticas, en una exposición de alumnos incluso Rivera elogió su obra.

Durante los años treinta, como muchas mujeres de su época y a la par de su trabajo como pintora María Izquierdo participó en distintas agrupaciones que luchaban en contra del

⁵ En referencia a Carol Hanisch (1970) en el contexto de la segunda ola feminista.

fascismo y el imperialismo, asimismo se dedicó a expresar sus ideas con respecto al papel de la mujer en la sociedad contemporánea.

Hacia 1935 dirige una exposición itinerante: *Carteles Revolucionarios femeninos* (organizada por Bellas Artes y patrocinada por el Partido Nacional Revolucionario), y en el año 1937 es miembro de la sección de mujeres de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, donde organiza una subasta de arte mexicano para aportar al pago de la deuda petrolera. Durante una exhibición de propaganda política exhibe un cartel con la siguiente leyenda: *Proletario destruye a tus enemigos de clase*, a su vez plantea que las mujeres deben participar de la lucha de clases. En 1939 forma parte del Comité Ejecutivo de la Sociedad Panamericana de Mujeres, realiza una conferencia sobre la mujer y el arte mexicano y aboga por su emancipación. En 1944 preside el Comité organizador del Primer Congreso Internacional de Artistas y Escritoras Antifascistas.

En este ambiente activista, Izquierdo señala en la revista HOY:

el primer obstáculo que tiene que vencer la mujer pintora es la vieja creencia de que la mujer sirve sólo para el hogar [...] cuando logra convencer a la sociedad que ella también puede crear, se encuentra con una gran muralla de incompreensión formada por la envidia o complejo de superioridad de sus colegas; después vienen los eternos improvisados críticos de arte que al juzgar la obra de una pintora casi siempre exclaman: ¡para ser pintura femenina [...] no está mal! Como si el color, la línea, los volúmenes, el paisaje o la geografía tuvieran sexo. (Izquierdo 1942).

DE MANDATOS Y OTRAS NORMAS

Con respecto a esta creencia que señala Izquierdo acerca del confinamiento de las mujeres al hogar, es interesante mencionar el análisis que realiza la autora Angélica Velázquez Guadamarra sobre las obras del pintor mexicano Manuel Ocaranza: “El amor del colibrí 1869” y “La flor muerta 1868”, dado que las mismas contribuyeron a cimentar el ideal moral y doméstico hacia las mujeres en el siglo XIX.

Las mencionadas obras implican una representación del imaginario femenino de la época, inscripta en un proceso de cambio de paradigma y modernización que, no obstante,

sostenía un mensaje moralizante y reducido acerca del rol y atributos de las mujeres en el ámbito social.

A su vez, Velázquez propone leer ambas obras a modo de secuencia, cuyo hilo conductor fundamental es la azucena: como metáfora de “la virginidad perdida”, donde se asocia la figura de la mujer a la flor, tradición del romanticismo que fue retomada por el simbolismo. En este sentido, “El amor del colibrí” refiere a un momento previo, y “La flor muerta” donde el tallo se encuentra quebrado, presenta el momento posterior a esa “pérdida”.

Por otra parte, el ambiente en ambas obras se trata de un espacio interior burgués, compuesto por determinados elementos constitutivos del modelo patriarcal de “buena mujer”: las herramientas de costura, el piano, y los libros. La lectura se vincula al proceso de alfabetización necesario en el transcurso del SXIX, ya que las mujeres tendrían la tarea de formar a los futuros ciudadanos en el ámbito de sus hogares. Aunque al mismo tiempo, esta actividad podría poner en riesgo el acatamiento de ese mandato: por ser un medio de expresión del cual apropiarse.

De esta manera, “El amor del colibrí” puede pensarse como un instructivo para el comportamiento de las mujeres de clases pudientes de aquella época. En esta obra, el espacio es cerrado y asfixiante, que simbólicamente “protege” al personaje y según la autora remite al confinamiento al hogar paterno. En cambio, “La Flor muerta” presenta un espacio mucho más abierto, si bien la protagonista nunca es del todo libre.

CONCLUSIONES

El discurso feminista, verbal y visual de María Izquierdo adquiere importancia en las sociedades contemporáneas. Izquierdo realizó una crítica a la cultura hegemónica, a las representaciones sociales que refuerzan el poder y la dominación. Se declaró en contra de la autoridad de signos codificados que ordenan el universo de los sexos.

A su vez, cabe destacar que gran parte del corpus teórico trabajado en el presente escrito corresponde a autoras que plantearon necesaria una revisión crítica sobre la obra de la artista en el marco de la actualidad.

Poniendo en juego lo cotidiano, lo íntimo, los detalles, e incluso sus propias vestiduras en escena, en contraposición a la figura nacional que pretende englobarlo todo, Izquierdo se acerca al planteo de hacer visible esa identidad otra que puja contra ser negada y relegada. Pintar los temas de lo personal y lo privado se convierte en un gesto absolutamente político. La artista utiliza a su favor el confinamiento a los espacios socialmente asignados como femeninos y activa la táctica⁶ desde ese lugar, reivindicando lo oculto y haciéndolo presente.

En esa pretensión mural a través de los objetos que se acercan monumentalmente hacia el espectador, demuestra su búsqueda en pos de una libertad tanto pictórica como social, desbordando los límites impuestos simbólicamente por el caballete.

ANEXO IMÁGENES



María Izquierdo, “El alhajero”, óleo sobre tela, 65 x 95, 1942, Colección Banamex, México.

⁶ En referencia a De Certeau, Michel (1996): en el marco de las diferencias sociales, hay quienes tienen el poder, discurso hegemónico internalizado por los sujetos como orden social único, que impone ciertos modelos de actuar y dispone de “estrategias”. El autor plantea una lógica de confrontación que desafía ese poder, la ocasión donde se puede filtrar el débil y entrar en la falla del otro, a esta capacidad de agencia la denomina “táctica”, de esta forma, quien no posee el poder podría modificar el espacio del otro y su sentido.



Casasola, “María Izquierdo, retrato”, fotografía, 1941, Inv. 6155, Secretaría de Cultura, Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional INAH, México.



Manuel Ocaranza, “La flor muerta”, óleo sobre tela, 169 x 117,5 cm, 1868, Museo Nacional de Arte.



Manuel Ocaranza, “El amor del colibrí”, óleo sobre tela, 145 x 100 cm, 1869, Museo Nacional de Arte.

BIBLIOGRAFÍA

Constantin, María T. y Wechsler, D. (2005). *Los surrealistas: insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*, Buenos Aires: Longseller.

Deffebach, N. (2015). *María Izquierdo and Frida Kahlo: challenging visions in Modern Mexican Art*, Texas: University of Texas Press.

Deffebach, N. y Graziani, R. (2018) “María Izquierdo: arte puro y mexicanidad” *Revista Co-herencia*, vol 15, no. 29: 13-36. Disponible en:

<http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/5087> [último acceso: 19-09-2019]

De Certeau, M. (1996) “Valerse de usos y prácticas” en *La invención de lo cotidiano*, México: Iberoamericana.

Donovan, C. (2010) "Icons behind altars: María Izquierdo's devotional imagery and the modern mexican catholic woman" *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, no 26: 79-160. Disponible en: <http://www.jstor.org.uprm.idm.oclc.org/stable/41432957> [último acceso: 19-09-2019]

Greeley, R. (2000). "Painting Mexican Identities: Nationalism and Gender in the Work of María Izquierdo" *Oxford Art Journal* 23, no 1: 53-71. Disponible en:

<http://www.jstor.org.uprm.idm.oclc.org/stable/3600461> [último acceso: 19-09-2019]

Grimberg, S. (1999) "México reflejado en el espejo de André Breton", en Alix, Josefina y Borrás, María Luisa (et al), *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Hernández Jiménez, G. (2012) "Tragedia y Música: los avatares de la creación y la figura femenina en la obra de María Izquierdo" *Crónicas*, no. especial: 488-505.

Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50489>

[último acceso: 15-10-2019]

Izquierdo, M. (1947) "María Izquierdo vs. Los Tres grandes" *El Nacional: Órgano oficial del gobierno de México*, tomo XXIV: 1-4. Disponible en:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/79289>

[7/language/es-MX/Default.aspx](http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/79289) [último acceso: 15-10-2019]

Izquierdo, M. (1942) "Pintura jalisciense del siglo XIX" *Hoy*, no. 264: 52-54.

Ollé-Laprune, P. (2012) "México, París: el eje surrealista" en *Surrealismo, vasos comunicantes* [cat. exp.] México: Instituto Nacional de Arte, 99-121.

Pereda, J. (2013) "Orozco, Tamayo, Izquierdo: Tres pasiones fraguadas en rojo" *Artes de México*, no. 111: 50-59. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/24319052>

[último acceso: 17-09-2019]

Rousselet, L. (2009) "Antonin Artaud, María Izquierdo y el pensamiento primitivo" *Archipiélago Revista Cultural de Nuestra América*, vol 17, no. 66: 62-65. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/20182/19172>

[último acceso: 19-09-2019]

Tarver, G. (1996) *Issues of otherness and identity in the works of Izquierdo, Kahlo, Artaud, and Breton*, Albuquerque, NM: Latin American Institute, University of New Mexico.

Torres Arroyo, A. (2012) “El muralismo mexicano: cuestión de hombres” en *Presencia y realidades: investigaciones sobre mujeres y perspectiva de género*, México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 589-598.

Velázquez Guadarrama, A. (1998) “Castas o marchitas. ‘El amor del colibrí’ y ‘La flor muerta’ de Manuel Ocaranza”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XX, no. 073, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 125-160.