

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial del 3 de abril de 1981



**“MARÍA IZQUIERDO: CRÍTICA Y RESISTENCIA A UN MUNDO MODERNO. SUBT: ANÁLISIS DE LA OBRA
INFANCIA DEL PAÍS, 1952 COMO UNA CRÍTICA A LA MODERNIDAD MEXICANA”**

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

MIGUEL ALONSO VILLAFUERTE BANDERAS

Directora

Dra. Dafne Cruz Porchini

Lectoras

Mtra. Cecilia Noriega

Dra. Minerva Anguiano

Ciudad de México, 2019

María Izquierdo: Crítica y resistencia a un mundo moderno

Análisis de la obra *Infancia del país* (1952) como una crítica a la modernidad mexicana

Introducción	3
1.- Modernismo, modernidad y modernización en México	8
1.1.- Visualidad del proyecto modernizador	9
1.2.- El rol del arte en la modernidad mexicana	12
2.- María Izquierdo desde el proyecto de modernidad	15
2.1.- Viaje por América	19
2.2.- Proyecto mural	20
2.3.- Repertorio iconográfico	23
2.4.- Naturalezas vivas y paisajes	28
3.- Habitante de un territorio	31
3.1.- Crítica desde el decir: circuito artístico y galerías	33
3.2.- Crítica desde el hacer: la pintura y la técnica	34
3.2.1.- Credo artístico	37
3.2.2.- Perspectiva	41
3.2.3.- Color	44
4.- Memoria y territorio: La obra <i>Infancia del país</i> (1952)	48
4.1.- Paisaje: la perspectiva	51
4.2.- Paisaje: el color	55
Conclusiones	59
Bibliografía	65

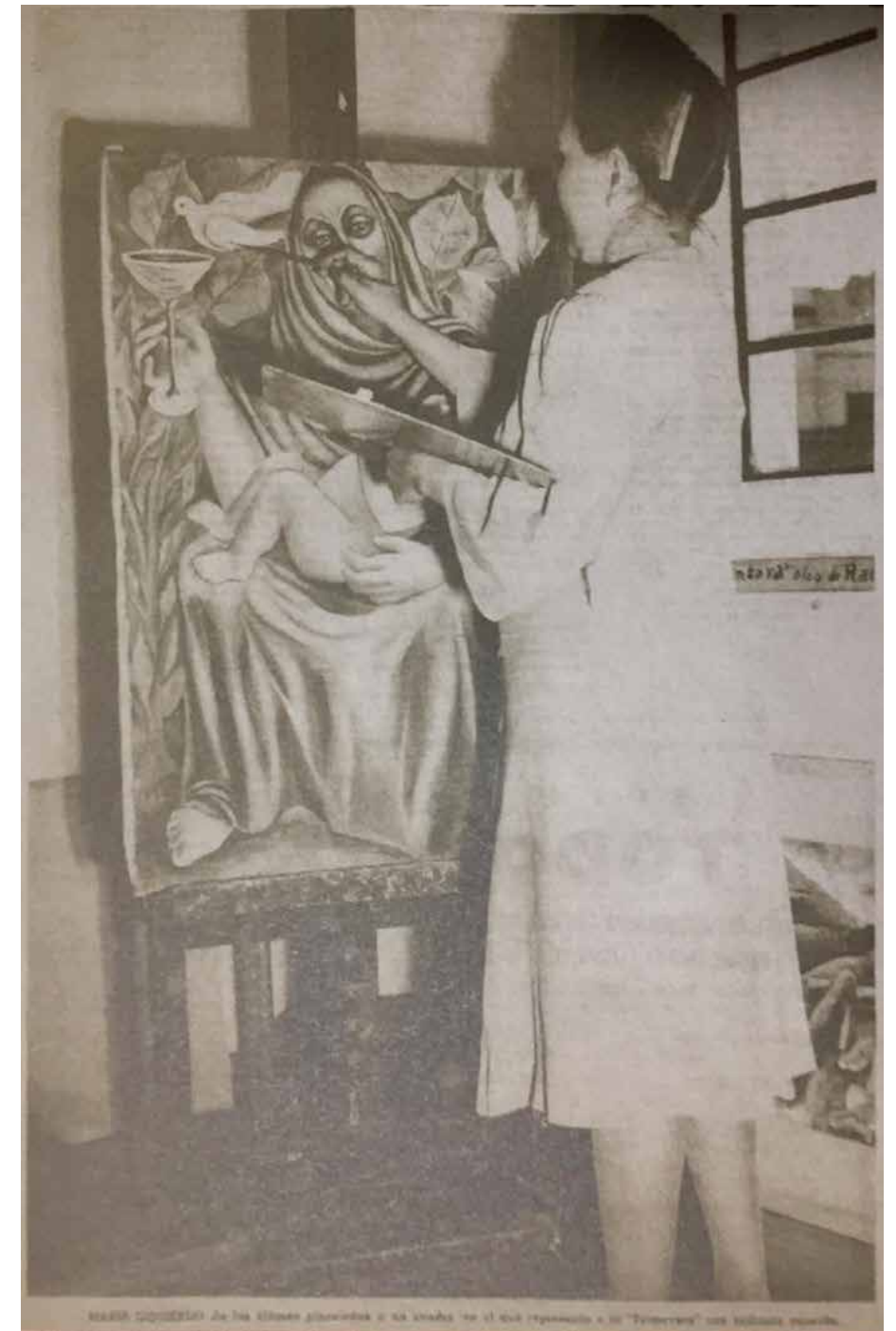


Fig. 1. Recorte de prensa María Izquierdo pintando, sin fecha, fuente: Archivo personal de Alberto Carmona

Introducción

El movimiento revolucionario de 1910, trajo como consecuencia un nacionalismo dividido: euforia reconstructiva y aspiración al progreso. Al terminar el régimen de Porfirio Díaz (1830-1915), la fragmentación del país quedó al descubierto, el principio revolucionario no podía ignorar que la nación emergía de la dictadura con aproximadamente 85% de analfabetismo.(1)

La modernidad fusionó las identidades rurales y urbanas en un modelo de identidad sustentado en el plan cultural que diseñaron los estados posrevolucionarios. Cada uno de los regímenes instauró políticas públicas a fin de alcanzar la unión nacional. El presidente Álvaro Obregón(2) (1880-1928) inauguró una política de estado centralizado y su proyecto cultural creó la mayoría de instituciones culturales además de promover el uso de íconos y símbolos patrios, mismos que permanecieron durante el resto del siglo. La homogeneización de la población rural y la vinculación de su identidad con el estado-nación también fue parte de su agenda. Por su parte, el presidente Plutarco Elías Calles(3) (1877-1945) amplió la base institucional y otorgó un carácter antirreligioso en lo social y productivista en lo industrial. Asimismo, durante el Maximato(4) (1928-1934) se radicalizaron las propuestas anteriores ya que Calles (fuera de la presidencia) participaba activamente con las presidencias de turno.

El presidente Lázaro Cárdenas(5) (1895-1970) concretó una era de reformas y nacionalizaciones (petróleo, ferrocarril, agua) que le dieron control sobre los recursos del país. De acuerdo con Francisco Reyes Palma, el efecto integrador del estado fue la construcción del imaginario de lo mexicano en torno a una política que supo articular elementos de la cultura popular con su proyecto modernizador.(6)

Así, el arte popular emergió como artefacto homogeneizador de las expresiones de la población y generó la relación entre estado e identidad nacional. Este mecanismo incentivó a la creación y producción de un imaginario sobre “lo mexicano”.

El crecimiento de la población y urbanización del campo fueron de los cambios más abruptos que trajo la modernidad sobre el territorio. A medida que se inauguraban edificios públicos, la pintura mural se posicionaba como el medio oficial del estado para producir y comunicar su identidad.

La posibilidad de representar el mestizaje se volvió un lugar de poder, desde donde se edificaban los valores nacionales. En ese sentido la pintura mural y de caballete se convirtieron en el medio a través del cual el estado abanderó al mestizaje como respuesta a la pregunta por la esencia nacional.

El nuevo plan de estudios de la Academia Nacional de Bellas Artes o también llamada Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) que implementó en 1914, fue estructurado, según Rosa Casanova, bajo la consigna “a una nueva sociedad, pintura nueva”(7) y consistía en acercar a los alumnos a la naturaleza y ponerlos en contacto con “los lugares que por su vegetación y perspectiva sean característicos de nuestra Patria [...] con el objeto de despertar su entusiasmo por las bellezas de nuestro suelo e iniciar un arte genuinamente genial.”(8)

El paisaje, como género pictórico, había sido la representación más eficaz para alimentar el imaginario del progreso moderno (rieles de tren, antenas, barcos, globos aerostáticos) y exaltar los valores de “lo mexicano”.

En la representación del paisaje de la obra *Infancia del país* (1952) se aprecia un territorio árido y colorido como escenario para que una población de tres personas en medio de la plaza, desde donde se ven tres edificios emblemáticos de la nación: el Palacio de Gobierno, la Iglesia y la sede militar. Con este primer acercamiento podemos decir que el lenguaje plástico de Izquierdo articula distancias, proporciones y colorido generando una atmósfera paradójica que enuncia su inconformidad ante las promesas de la modernidad.

Precisamente, por su carácter ambiguo, el tema central de este ensayo es la pintura *Infancia de un país* (1952) uno de los paisajes de la artista María Izquierdo (1902-1955), donde cuestionó el discurso de la modernidad e industrialización en México.

En la efervescencia cultural de México de las primeras décadas del siglo XX apareció en la escena artística María Izquierdo. Por ello, en esta tesis centro mi interés en el factor moderno de la producción artística de Izquierdo, y cómo su obra articula como una crítica al proceso de industrialización nacional.

María Izquierdo nació en San Juan de los Lagos, Jalisco, el 30 de octubre de 1902, sus primeros años de vida transitan entre mudanzas a Torreón, Coahuila y Aguascalientes. Inició su formación artística en enero de 1928 en la Escuela Nacional de Bellas Artes de la ciudad de México. Su obra se nutrió de la tradición artística: pintura de género, dibujo, composición, óleos y acuarelas. Varios de sus temas son una imagen evocativa de su entorno íntimo y cotidiano. (9) Su legado artístico es un diálogo con el tiempo y constituye un abordaje diferente al periodo histórico que edificó el sentimiento de identidad nacional.

Para desarrollar la investigación sobre la obra de Izquierdo como una postura que confronta la modernidad y evidencia sus contradicciones, estructuré dos marcos de trabajo: el teórico, que parte del estado

de la cuestión y sitúa a la artista en su tiempo. Autores como Francisco Reyes Palma y Rita Eder(10) han escrito sobre el régimen visual dominante a finales del siglo XIX y que se mantuvo durante el XX, también sobre el proceso de construcción de identidad nacional después de la Revolución Mexicana. En el mismo sentido, la historiografía del arte mexicano también ha abrevado sobre investigaciones que se refieren al contexto cultural y social que vivió Izquierdo. Por ejemplo, Esther Acevedo estableció un recorrido de “lo nacional” a lo arquetípico a través de las transformaciones que vivió el paisaje y cómo se ha documentado la des-territorialización en la pintura de la primera mitad del siglo XX. (11) Por su parte, Anne Lebrec y Nancy Deffebach, han rastreado la trayectoria de Izquierdo en diversas etapas de su carrera y han escrito específicamente sobre su obra. Lebrec relacionó el quehacer artístico de Izquierdo con aspectos metafísicos de la pintura y enfocó su estudio en las naturalezas vivas y altares(12) . Por su parte, Deffebach analizó las diferencias entre su obra y la de Frida Kahlo (1907-1954), e introdujo las categorías de mexicanidad e identidad para el análisis de su pintura. (13)

Dina Comisarenco ha escrito sobre la historiografía del arte mexicano moderno desde perspectivas de género. En su libro *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México* (2017) investigó la situación que vivió la artista

al ser comisionada para pintar murales en el edificio de gobierno del Distrito Federal en 1945.(14) Al mismo tiempo, Comisarenco rastreó los vínculos existentes entre Izquierdo y el poeta francés Antonin Artaud (1896-1948).(15)

Por otro lado, la especialista Adriana Zavala escribió un ensayo sobre la relación amorosa y profesional entre Izquierdo y Rufino Tamayo (1899-1991), donde detalla los aspectos formales y cromáticos de su pintura, su predilección por escenas interiores, objetos inanimados, miniaturas y sobre todo su interés en yuxtaponer elementos (aparentemente) inconexos entre sí.(16)

Estos textos al mismo tiempo destacan y reconocen el diálogo y la influencia mutua entre artistas. En el mismo sentido, Ana Torres hizo un exhaustivo estudio sobre la vida y obra de Tamayo y dedicó un apartado para puntualizar en la dinámica de intercambio creativo al contextualizar el ambiente cultural en el que vivieron los dos artistas.(17)

Olivier Debrouse (1952-2008) escribió en varias ocasiones sobre la artista y su obra en el contexto de la pintura moderna mexicana. Debrouse siguió minuciosamente los cambios estilísticos de Izquierdo y mediante datos biográficos, relató cómo se abrió camino en la escena cultural de la Ciudad de México antes de empezar la década de los años treinta.(18)

De igual manera, la investigación que hizo Cecilia Noriega sobre la faceta de escritora y crítica de arte de María Izquierdo, amplió mi perspectiva de análisis de su obra. Noriega citó y recuperó gran porción de sus textos, algunos de ellos han sido interpretados en esta tesis a fin de comprender los procesos técnicos y las consideraciones previas a la ejecución de sus obras. La investigadora también resaltó al color como una de las características formales predilectas de la artista.(19) Por ello, en sus críticas de arte publicadas en la prensa de la época, el aspecto cromático es el parámetro al que más se refirió cuando escribió sobre la obra de sus colegas contemporáneos. Para complementar este estudio, en la biografía de Izquierdo, escrita por Jorge Quiroz, se hace énfasis en su credo artístico publicado en el catálogo de una de sus exposiciones en 1947. Estos textos enuncian de primera mano la personalidad artística de Izquierdo, así como sus intereses plásticos y motivaciones ideológicas; pero sobre todo dejan entrever la manera en que ella se concebía como artista.(20)

Parte de la metodología de este trabajo, fue seleccionar una bibliografía que permitiera situar a Izquierdo en su contexto sociocultural y profundizar en el estudio de su obra desde diversas perspectivas de análisis. El objetivo general de esta disertación es señalar algunas líneas de investigación dentro del campo de estudios de arte y en particular del ejercicio pictórico como artefacto cultural

desde donde se propone construir una historia social y política sustentada en el análisis de las imágenes.

Por ello, las obras seleccionadas obedecen a un proceso de búsqueda de tres etapas: La primera fue un recorrido bibliográfico por los catálogos publicados de Izquierdo, las imágenes escogidas provienen del libro *María Izquierdo: Una verdadera pasión por el color* de Luis Martín Lozano (1965). La segunda fue una búsqueda de archivo realizada en diciembre de 2017 en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México de donde obtuve fotografías en blanco y negro de obras de la artista. Y la tercera corresponde a una serie de fotografías en alta resolución de las obras de la colección Blaisten expuestas en el Museo de las Artes Universidad de Guadalajara entre febrero y mayo de 2018. Gracias a dicha exposición, tuve la oportunidad de conocer a Alberto Carmona Posadas (1955) nieto de la artista, con quien me entrevisté el 20 de octubre de 2018. La información recolectada en aquella conversación y el archivo personal de Carmona, también forman parte del material que utilicé para redactar este ensayo.

La pregunta principal de la investigación es: **¿Cómo la obra pictórica de Izquierdo es una crítica a la modernidad?**

En ese sentido, hice una revisión a la teoría crítica de Walter Benjamin (1892-1940), donde tomé sus términos de modernidad con su sistema de alegorías y constelaciones, interpretados también por Susan Buck-Mors (1960). Siguiendo a ambos teóricos, intento hacer una taxonomía de los elementos formales así como establecer una iconografía que compone la obra plástica de Izquierdo, a fin de rastrear cómo la técnica pictórica de la artista se manifestó ante el proceso modernizante e industrializador. Asimismo, he articulado una serie de paneles con imágenes completas y fragmentos de obras de Izquierdo que dialogan (por similitud o diferencia) entre sí a manera de constelación.

Cada expresión artística guarda motivaciones personales de su creador, contexto social y recepción del público. La propuesta de contrastar a manera de diálogo las distintas obras mencionadas durante este texto es vislumbrar cómo cada artista y en particular Izquierdo, se posicionaron para resolver sus propias interrogantes y analizar cómo su obra participó en la discusión del arte mexicano de la primera mitad del siglo XX. Los paneles que propongo para interpretar sus obras, fueron diagramados para relacionar los rasgos estilísticos y demostrar que empleó la misma iconografía que sus contemporáneos, insertándola en un discurso artístico y político que expuso las contradicciones de la modernidad.

Paralelamente en el marco teórico utilizado, tomo en cuenta el análisis de Gilles Deleuze (1925-1995) sobre la obra plástica de Francis Bacon (1909-1992), en la cual se propone conectar la lógica racional y la sensación corporal a la experiencia contemplativa para decodificar una obra.(21) Finalmente la relectura fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) que cuestiona el sistema cartesiano de percepción y perspectiva, nutre esta disertación ya que utilizo su fundamento de cuerpo en el espacio para analizar las composiciones de los escenarios en las obras de Izquierdo.(22)

El ensayo recorre e interpreta la producción pictórica de María Izquierdo, analiza exhaustivamente la obra *Infancia del país* (1952) a fin de mostrar cómo la artista denunció el proceso modernizador desde el ejercicio pictórico y político de la producción de imágenes. La tesis está estructurada en cuatro capítulos: En el primero defino el concepto de modernidad, rastreo sus antecedentes históricos, sus repercusiones sociales y establezco su influencia en la producción artística mexicana de la primera mitad del siglo XX. También analizo el plan cultural de la gestión vasconcelista y pongo en contexto el ambiente cultural de la época en la que Izquierdo vivió. En el segundo capítulo profundizo en la vida de la artista: infancia, formación académica, exposiciones, viajes, traspiés profesionales y la entretejo con rasgos específicos de su obra y época.

De igual manera estudio su repertorio iconográfico y lo comparo con el de sus contemporáneos. En el tercer capítulo fundamento cómo la artista participaba en el circuito cultural de la época y denunciaba sus injusticias, también tomo su credo artístico para delimitar los aspectos formales más importantes su pintura (color y perspectiva) y finalmente en el cuarto capítulo hago un análisis minucioso de la obra *Infancia del país* (1952) a fin de evidenciar cómo desde la técnica y el discurso, Izquierdo supo posicionarse en el debate artístico de la época y evidenciar su postura ideológica ante el progreso del proyecto modernizador.

- 1.- Ramón Eduardo Ruíz, *México 1910-1958. El reto de la pobreza y el analfabetismo*, México, FCE, 1977, p. 63.
- 2.- Período presidencial 1920-1924.
- 3.- Período presidencial 1924-1928.
- 4.- El Maximato fue un periodo histórico y político de México que abarcó desde 1928, con el gobierno de Emilio Portes Gil como presidente interino del país, hasta 1934, con el inicio del gobierno de Lázaro Cárdenas. Este periodo se caracterizó por la influencia de Plutarco Elías Calles en la política mexicana, de cuyo apodo de “Jefe Máximo de la revolución” deriva el nombre de este periodo. Durante el Maximato, tres personas fueron presidentes de México: Emilio Portes Gil, que gobernó como presidente interino tras el asesinato de Álvaro Obregón; Pascual Ortiz Rubio, que fue presidente tras las elecciones convocadas por Portes Gil, y Abelardo L. Rodríguez, quien fue presidente interino tras la renuncia de Ortiz Rubio.
- 5.- Período presidencial 1934-1940.
- 6.- Francisco Reyes Palma, “Dispositivos míticos en las visiones del arte mexicano del siglo XX”, en *Curare. Espacio crítico para las artes*, núm 9, 1996, p. 3-18.
- 7.- Rosa Casanova, “1861-1867”, en *Y todo por una Nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México, 1761-1910*, Eloísa Uribe (coord.), México, INAH, 1987, pp. 173-175.
- 8.- Pilar García, “Alfredo Ramos Martínez y el nuevo plan de estudios de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1914” en *Memoria*, núm. 5, 1994, p. 37.
- 9.- Su pueblo, su familia, sus sobrinas, sus objetos personales fueron los motivos pictóricos que desarrolló durante su carrera artística.
- 10.- Rita Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano.” En *El arte en México. Autores, temas, problemas*, Biblioteca Mexicana, México, 2002, p. 341-369.
- 11.- Esther Acevedo, “De lo nacional a lo arquetípico: la des-territorialización del paisaje (1900-1950),” en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo 3, Esther Acevedo (ed.). Arte e imagen, México, 2002, p. 91-104.
- 12.- Anne Lebrech, “María Izquierdo: una aproximación metafísica.” En: *Estudios Jaliscienses*, No. 81, agosto, México, El Colegio de Jalisco, 2010, p. 38-55.
- 13.- Nancy Deffebach, *María Izquierdo and Frida Kahlo: Challenging Visions in Modern Mexican Art*, University of Texas Press, Austin, 2011, p. 30-56.
- 14.- Dina Comisarenco, *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*, Universidad Iberoamericana. México, 2017, p 94- 109
- 15.- Dina Comisarenco. “Antonin Artaud y María Izquierdo: correspondencias entre confusas palabras.” En *Estudios de arte latinoamericano y caribeño vol. 2. Resignificaciones de la memoria Contextos y poéticas Redes y diálogos*, editado por Olga Rodríguez Bolufé. México: Universidad Iberoamericana, 2017, p 110-123.
- 16.- Adriana Zavala. “María Izquierdo y Rufino Tamayo: A propósito de deudas e influencias” En *Codo a codo: parejas de artistas en México*, Dina Comisarenco (ed.). México: Universidad Iberoamericana, 2013, p. 197- 224.
- 17.- Ana Torres. *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo, ¿un pintor de la ruptura?*, Universidad Iberoamericana. México. 2011, p. 69-79.
- 18.- Olivier Debrouse. “María Izquierdo” En *88 de María Izquierdo*. Centro Cultural de Arte Contemporáneo. México. 1988. p. 27-59.
- 19.- Cecilia Noriega, “María Izquierdo: Escritora y crítica de arte”. Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 2018, p. 50-56.
- 20.- María Izquierdo y Jorge Quiroz, *Biografía de María Izquierdo*, Texto inédito, Archivo Museo de Arte Moderno, p. 1-94.
- 21.- Guilles Deleuze, *Lógica de la sensación: Francis Bacon*, Arena libros, Madrid, 2005, p, 38-43.
- 22.- Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Gallimard. Madrid. 1945, p, 57-198.

1.- Modernismo, modernidad y modernización en México

La vida moderna, de acuerdo con Marshall Berman(23) (1940-1968) convierte al ser humano en testigo de la destrucción de estilos de vida que no forman parte de su agenda de expansión demográfica y urbana. El autor sostiene que la modernidad estética en América Latina nació como un espacio para discutir los procesos y efectos psicológicos de ser testigos de la destrucción de modos de vida.

Para abordar los límites temporales trazados en esta tesis, es necesario definir la manera en que se empleará el término “modernidad”. Matei Calinescu (1934-2009) introduce el concepto de “dos modernidades” para referirse al progreso, expansión de ciudades, transformación de hábitos de consumo, y también para referirse a ella como giro estético.(24) En este sentido, cabe señalar que Fausto Ramírez se interesó por la primera modernidad de Calinescu para hacer una historia del arte que conjuga la historia social con los elementos iconográficos de obras y autores de la época.

Ramírez Rojas detectó en la gráfica de José Guadalupe Posada (1852-1913) una marcada renovación por el quehacer artístico de aquella época en permanente cambio (industrialización, burguesía, capitalismo, higienización, moda, estilo de vida) y contradicción (poderío económico, empobrecimiento).(25)

El historiador teorizó sobre el paradigma mexicano de modernización con base en la diferencia de clases y edificación de ciudades ya que su existencia supone la división territorial entre campo y urbe dentro del imaginario social.

Según reflexionó Octavio Paz (1914-1998), la modernización viene desde el estado y obedece a la demanda colectiva de cambio. La edificación de la ciudad moderna a expensas de la transformación del territorio implicó procesos de urbanización, drenaje de ríos, circulación de los primeros automóviles y creación de las primeras fábricas. Las nuevas avenidas, el circo, el hipódromo, los teatros fueron los escenarios donde los artistas aprendieron a mirar y recrear los nuevos estilos de vida cosmopolita y formas de belleza transitoria de la sociedad.

Así, la modernización en México implicó una suerte de restauración de la función del estado y el rescate de la idea esencial posrevolucionaria que anhelaba el equilibrio entre la intervención del estado y la neutralidad del liberalismo.(26)

1.1.- Visibilidad del proyecto modernizador

El proyecto modernizador posrevolucionario construyó las bases de una cultura visual que institucionalizó el imaginario de “lo mexicano” e intervino en la circulación y comisión de las obras murales durante los años subsiguientes al periodo revolucionario, los artistas mexicanos experimentaron varios modos de representación a través de imágenes que iban de lo satírico-político de Leopoldo Méndez (1902-1969) a lo poético de Fermín Revueltas (1901-1935).

La modernidad en México puede definirse como el canon que propone una nueva relación con el pasado y la necesidad de redefinirse hacia el futuro. Según Juan José Tablada (1871-1945), el arte dotaba de nuevos sentidos a la vida y se refería al arte prehispánico como aquello que trascendió en una civilización “la existencia de la continuidad cultural se encuentra en el pueblo y de forma específica en su arte y ciencia”.(27)

El proyecto de modernidad en el caso mexicano, construyó la categoría de arte desde su propio pasado y lo legitimó en la manera de pensarse a sí mismo. El naciente discurso artístico llevó a un proceso de búsqueda y construcción colectiva que instauró un régimen visual que decidió lo que era “mexicano” y lo que no.

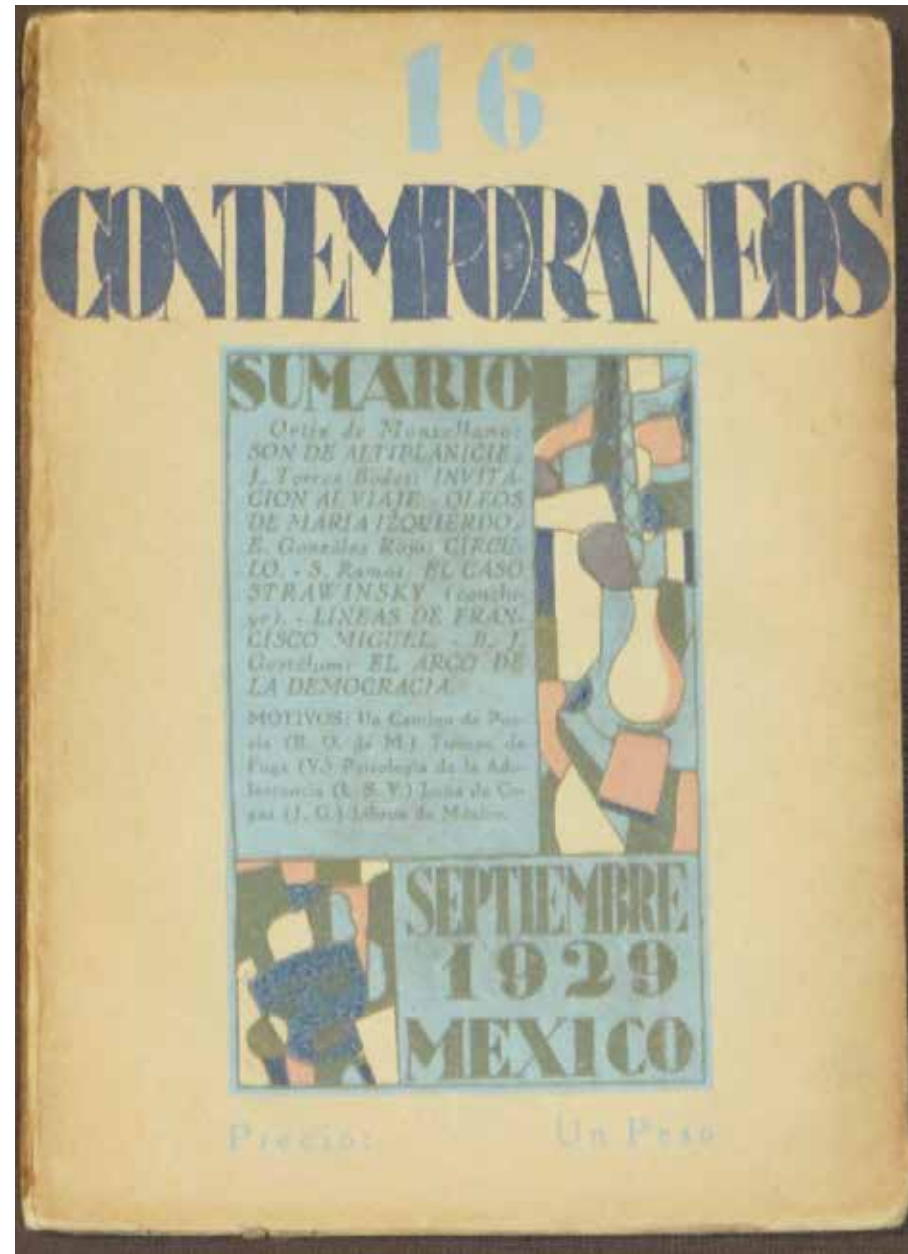


Fig. 2. Portada de revista Contemporáneos Número 16, 1929, fuente: Archivo personal de Alberto Carmona

La gestión de José Vasconcelos (1882-1959) a cargo de la Secretaría de Educación Pública que él mismo fundó(28) puso fin al debate político y cultural de la primera mitad del siglo XX entre el arte social y el arte por el arte. El arte y la realidad nacional se amalgamaron durante su gestión a fin de fundar una política cultural como proyecto de estado. Las Escuelas de Pintura al Aire Libre y el muralismo cumplieron roles fundamentales para la construcción del imaginario de la identidad nacional. Las repercusiones sociales de la era vasconcelista son parte de la red que estructuró culturalmente al país durante desde el siglo XX y ha seguido vigente hasta el XXI.

El terreno de la literatura fue de los primeros en surgir como manifestación de la modernidad. El grupo de intelectuales conformado por Jaime Torres Bodet (1902-1974), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1946), Xavier Villaurutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974), Gilberto Owen (1904-1952), Enrique González Rojo (1899-1939), Jorge Cuesta (1903-1930) y José Gorostiza (1901-1973), denominado como Los Contemporáneos, promovieron un arte puro y la libertad creativa ante la ideología nacionalista y el uso del arte como instrumento político.

De acuerdo con José Luis Martínez, el grupo buscó expresar la identidad mexicana a través del intercambio con la cultura occidental.(29) .

El grupo tuvo su contrapunto con el arte político de los muralistas a causa de la fricción entre razonamiento intelectual y convicción nacionalista.

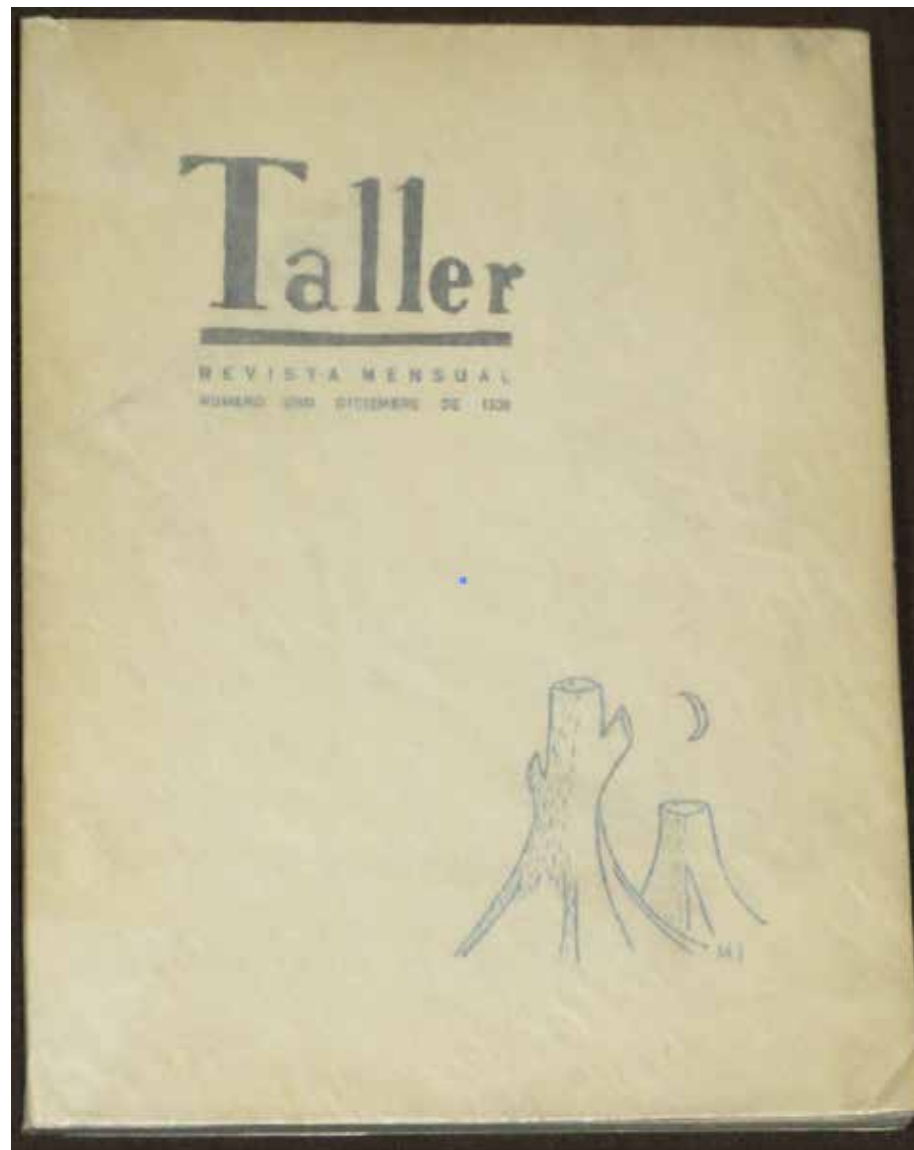


Fig. 3. Portada revista Taller Número 1, ilustración de María Izquierdo, 1938, fuente: Archivo personal de Alberto Carmona

Durante el sexenio de Carlos Salinas(30) se comisionó al curador Olivier Debrouse una exposición que abarcara de otra manera al nacionalismo cultural. Lo anterior se materializó en la exposición *El gran sueño: Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*. A causa de una petición oficial, tuvo que cambiar de nombre a: *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, título que sintonizaba mejor con el proyecto de modernidad del gobierno de aquel entonces. El argumento curatorial estaba basado en el estudio y exhibición de procesos de modernización que apoyaron su vigencia y desarrollo político mientras que su contrapunto surgió del subdesarrollo y pudo construirse como utopía de la modernidad. Víctor Flores Olea, presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes durante el período presidencial de Salinas, escribió en el prólogo del catálogo que “la modernidad es una expresión de la sensibilidad múltiple”(31) e hizo hincapié en la idea de un país plural como punto de encuentro para las vanguardias artísticas.

Sus palabras conformaron un nuevo discurso que se ajustó a las exigencias internacionales de un mundo globalizado. Arte y política operaron como categorías inherentes a la modernidad. Respecto a la exposición en Museo Nacional de Arte (MUNAL) entre noviembre de 1991 y febrero de 1992, Debrouse puntualizó que se trató de una muestra sobre las vanguardias. Acotación incómoda puesto que varios de los artistas participantes

forjaron su carrera tratando de alejarse de la influencia europea pero apoyándose en ella para encontrar su lenguaje. Definir la vanguardia y modernidad en el país exigió a Debrouse hacer una relectura de la influencia de la llamada Escuela Mexicana de Pintura. La estrategia curatorial empleada, según la historiadora Rita Eder, fue poner a dialogar a cada movimiento artístico con sus contrapuntos formales: movimiento ¡30-30! con los Contemporáneos; purismo plástico con realismo socialista, etcétera.

Para Debrouse la modernidad inició después de la Revolución: por eso surgieron el estridentismo, el movimiento Pro-arte mexicano, las Escuelas de Pintura al Aire Libre y el muralismo: “Cada uno a su manera jugaba la carta de transformación”.(32) *Paisaje Zapatista* (1915) de Diego Rivera (1886-1957) fue una de las obras que mejor ejemplificaba la contradicción entre la técnica y el contenido, mientras que ofrecía un amplio panorama de apropiación y adaptación. El artista concentró en esta obra icónica lo aprendido tanto de la vanguardia europea (cubismo) como los requerimientos de la cultura nacional; así este lienzo de Rivera sincretiza sus influencias con sus ideales a fin consolidarse en una identidad artística.



Fig. 4. Diego Rivera, *Paisaje Zapatista*, 1915, óleo sobre tela
145x 125 cm. Colección Museo Nacional de Arte

México fue un lugar de encuentro para cientos de migrantes de Europa y Estados Unidos, de acuerdo con Rita Eder, durante los años del nacionalismo cultural, el país guardó una actitud ambivalente ante lo extranjero. (33) . Tina Modotti (1896-1942), Edward Weston (1886-1958), Sergei Eisenstein (1898-1948), André Bretón (1896-1966), Antonin Artaud (1896-1948), fueron algunos de los fotógrafos, cineastas y poetas que visitaron México y se sintieron atraídos por las manifestaciones artísticas populares del país. El conflicto estético entre realismo y vanguardias instauró el temor a la pérdida de la esencia de “lo mexicano” en el arte nacional. Motivo por el cual, el plan cultural vasconcelista y quienes lo sucedieron, idealizaron el indigenismo y lo convirtieron en la bandera del arte mexicano, al representar al indio “puro” cristalizó un pasado utópico y combinó el espíritu de la raza de bronce con la clase social del hombre cósmico, de esta mixtura nace el lema: “Por mi raza hablará el espíritu” que Vasconcelos incorporó al escudo de la Universidad Nacional Autónoma de México.

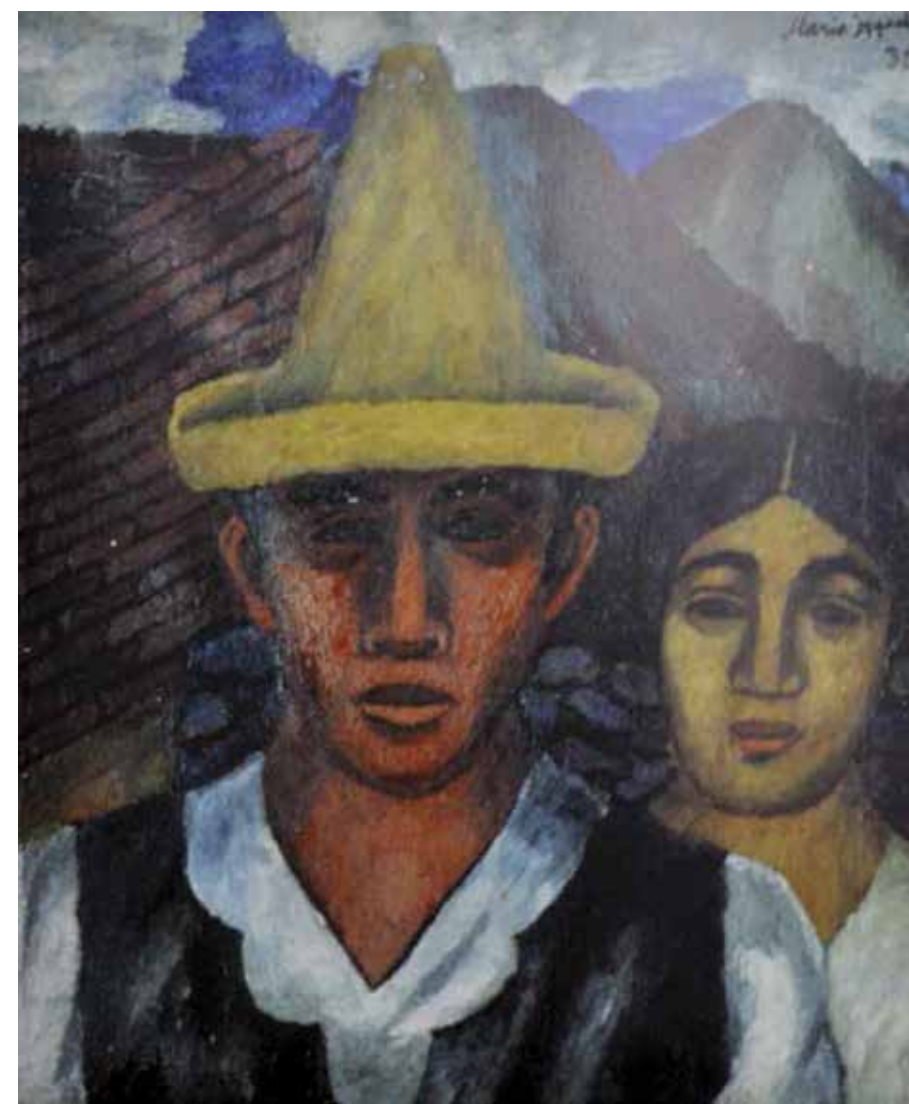


Fig. 5. María Izquierdo, *Campesinos*, 1930, óleo sobre tela,
73x 58 cm, Colección Particular

1.2.- El rol del arte en la modernidad mexicana

La agenda política de la Secretaría de Educación Pública administrada por Vasconcelos tuvo como intereses principales la alfabetización, educación artística y preservación del patrimonio. También implantó un orden cultural que toleraba la diferencia y estaba basado en el principio de la nación mestiza, misma que conformó la nueva función del arte en la sociedad y apoyó la difusión del método de dibujo de Adolfo Best Maugard (1891-1964).(34) El arte en México dejó de ser la expresión romántica del modernismo europeo del siglo XIX que indagó en la existencia del ser y se convirtió en una expresión ideológica que se nacionalizó como producto de manufactura local y se exportó bajo la etiqueta de arte mexicano. En el libro *La historia del arte en México* (1923), Tablada se refirió al pueblo como un “espíritu ancestral” de donde proviene la originalidad y la pureza. Años más tarde, Vasconcelos escribió *La raza cósmica* (1925), texto en el que proclamó al mestizaje como el eje de la identidad mexicana.

El “amor patrio” al que se refirió Tablada fue un compromiso por resguardar la memoria en cada representación de una comunidad que ha sido desplazada. En ese sentido el arte popular, el proyecto de Escuelas de Pintura al Aire Libre y el discurso muralista fueron dispositivos claves en la creación de

una tradición que cuidó los valores del pasado heroico y concilia el mestizaje en la población con los cambios sociales de la modernidad.

Pongamos por casos el sincretismo entre Tonantzin y la Virgen de Guadalupe; “lo indio” sobrevive en “lo mestizo”. Los ídolos de un altar contienen el pasado, generan identidad y renuevan el origen. Y el viaje a Teotihuacán y Mitla que hizo Best Maugard con la intención de recuperar las expresiones morfológicas sobrevivientes de las culturas que habitaron esos territorios. Su encuentro con Franz Boas (1858-1942) en México(35) y su relación epistolar con Aby Warburg (1866-1929) durante los mismos años, pone en evidencia que se estaba gestando un giro en el paradigma antropológico. (36)

Lo “primitivo” se integraba a la vida moderna bajo intereses científicos. Best, quien consolidó sus hallazgos morfológicos de las culturas sobrevivientes en un método de dibujo(37) , también hizo una valoración estética del arte primitivo mexicano donde detectó que la anatomía, los detalles y la paleta cromática se manifestaron como la representación de cosmovisiones y tributo a deidades.

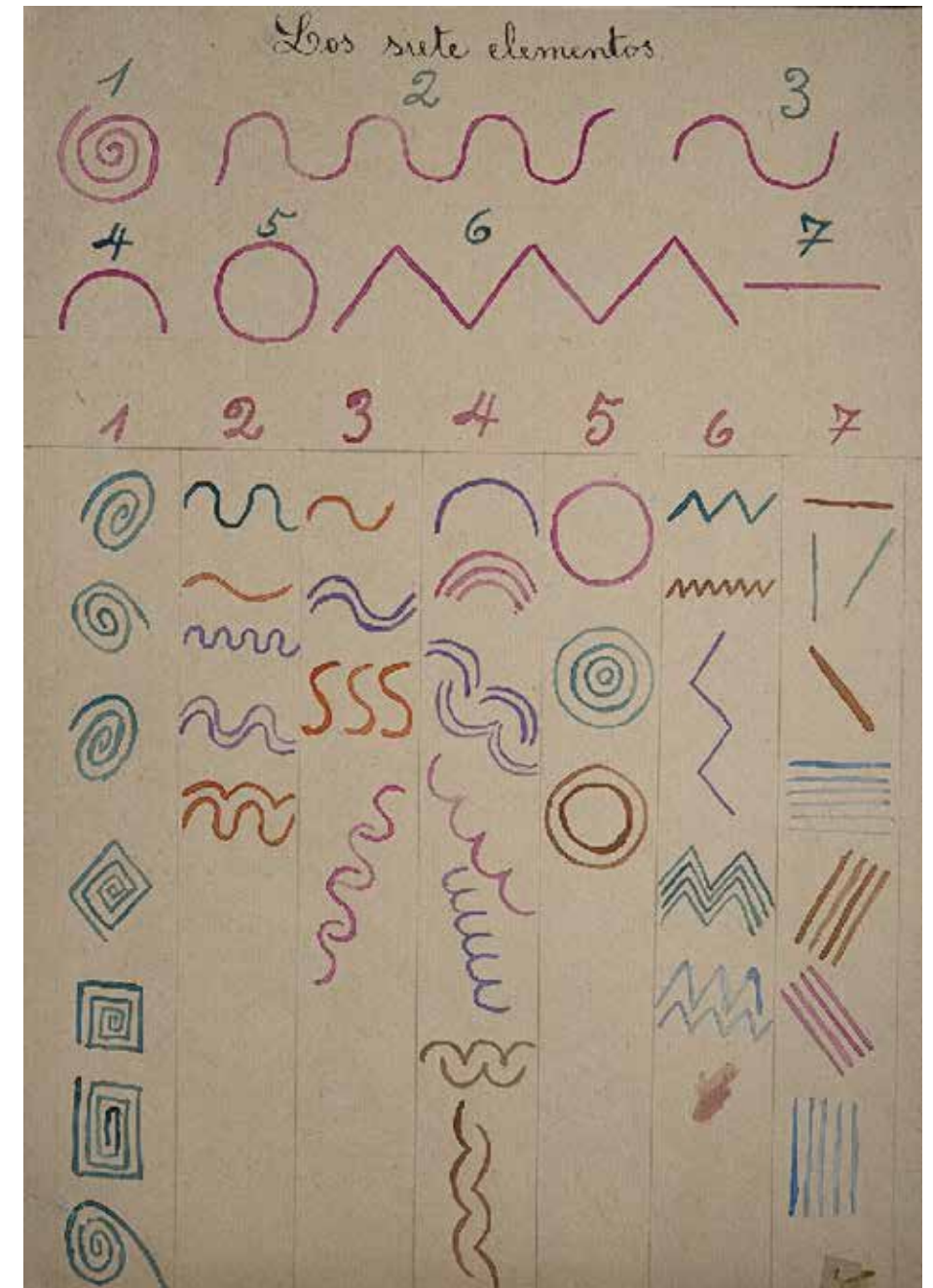


Fig. 6. Sofía Gurrión, *Los siete elementos del método de dibujo de Adolfo Best Maugard*, s/f, lápiz de color sobre cartoncillo, Colección INBA

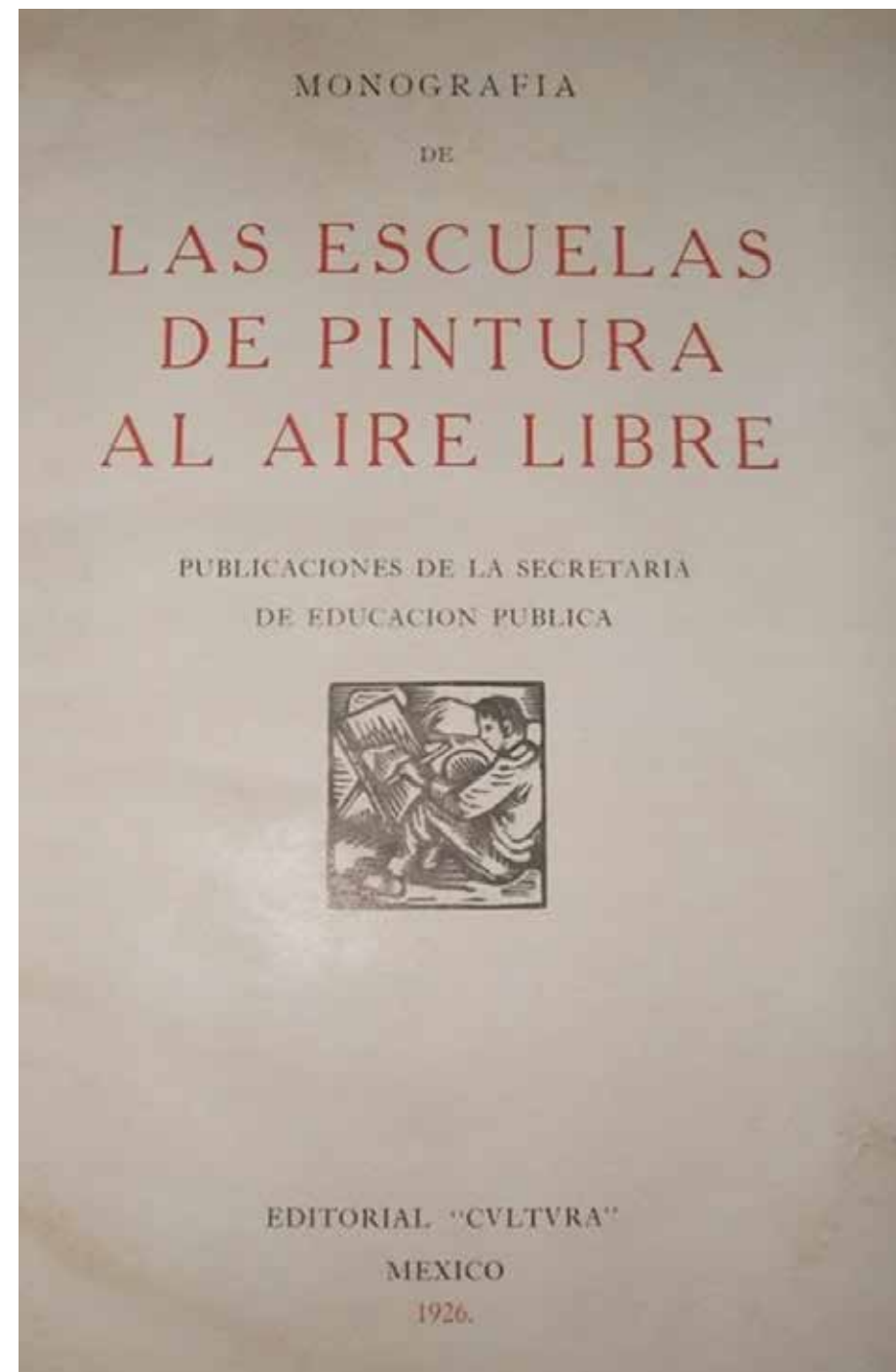


Fig. 7. Portada *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, editorial Cultura, 1926.

Las conclusiones de Best acerca de las formas prehispánicas y los comentarios de Boas acerca de sus investigaciones son de gran utilidad para pensar en la etnia indígena Purépecha, misma que ocupó el territorio de San Juan de los Lagos, lugar de nacimiento de María Izquierdo. Las expresiones artísticas sobrevivientes de la cultura prehispánica influyeron notablemente su obra y la de sus contemporáneos.

El arte mexicano emergió en el debate político como un dispositivo para homogenizar la identidad de la población. El proyecto educativo de Escuelas de Pintura al Aire Libre inició en 1913 con Alfredo Ramos Martínez (1871-1946), quien pensaba que “mientras más pura es la raza, mayor fuerza tiene su producción; y es en ella donde se marca más originalidad y pureza”.(38) El mito mexicano se promovió y se naturalizó sin perder su atributo de verdad absoluta. Cuando el Estado puso en contacto al arte culto con el arte popular, logró “hacer de México un emporio creativo y cultural del continente”.(39) Este fenómeno social se manifestó en la instrumentalización del mito de la mexicanidad a través del muralismo, mismo que comunicó los atributos y valores del pasado glorioso y la utopía de cambio social.

La gestión vasconcelista cristalizó el imaginario del indígena dentro de la identidad nacional y su estética enfrentó a la vanguardia europea con la pintura mural. En este escenario cultural surgieron grupos de artistas e intelectuales como los estridentistas y el ¡30-30! quienes declararon la necesidad de que la plástica mexicana debería tomar un carácter cosmopolita basado en los intereses estéticos del cubismo y futurismo que exaltaban la era moderna e instauraba la idea de progreso después de la dictadura porfiriana. Así, el arte mexicano a principios del siglo XX reveló simultáneamente lo nuevo y lo antiguo, donde la tradición y la modernidad fueron contrapuestas.

- 23.- Marshall Berman. *All that is solid melts into air*. Londres. Verso editions. 1983, p, 20-28.
- 24.- Matei Calinescu, *Five Faces of modernity*. Durham. Duke University Press. 1986, p,187-207.
- 25.- Fausto Ramírez, “Las ilustraciones de José Guadalupe Posada”, en *La patria ilustrada. Posada y la prensa ilustrada, signos de modernización y resistencias*. México, Museo Nacional de Arte, 1996, p, 28-32.
- 26.- Octavio Paz, “México, modernidad y patrimonio”, en *Pequeña crónica de grandes días*, México, FCE, 1990, p. 68-73.
- 27.- José Juan Tablada, *Historia del arte en México*, México, Compañía Nacional Editora, 1927, p 46-55.
- 28.- Período de gestión de Vasconcelos en la SEP 1921-1924.
- 29.- José Luis Martínez, “El momento literario de los contemporáneos”, *Letras libres*, <https://www.letraslibres.com/mexico/el-momento-literario-los-contemporaneos> (consultado el 13 de julio de 2019)
- 30.- Período presidencial 1988-1994.
- 31.- Víctor Flores Olea, en *Modernidad y modernización*, México, Museo Nacional de Arte, 1991, p. 9-11.
- 32.- Olivier Debrouse, “Sueños de modernidad”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México, Conaculta, 1991, p. 31.
- 33.- Karen Cordero Reiman, “Lecturas de forma, formas de lectura: las aportaciones teóricas de George Kubler y el estudio del arte en México” en *El arte en México: autores temas y problemas*, Rita Eder (ed.). México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 64-89.
- 34.- El método de dibujo estaba fundamentado en el rescate de los elementos formales del arte prehispánico de Teotihuacán y Mitla, y tenía como objetivo que los estudiantes produjeran arte puro y nacional.
- 35.- Beatriz Urías Horcasitas. Franz Boas en México 1911-1919, en *Historia y Grafía*. México, Universidad Iberoamericana, núm. 16, 2001, p, 244-245.
- 36.- Aby Warburg, Franz Boas, “Aby Warburg and Franz Boas: Two Letters from the Warburg Archive: The Correspondence between Franz Boas and Aby Warburg (1924-1925)”. *RES: Anthropology and Aesthetics*, 2007, 221-230. Consultado 3 de diciembre 2017: <http://www.jstor.org/stable/20167757>
- 37.- El método de dibujo de Best Maugard consistió en la aplicación y combinación de siete formas (espiral, onda, línea, círculo, semicircunferencia, zig zag, y línea curva) con las que el estudiante podría lograr cualquier tipo de composición, de esta forma se obtendría el “verdadero arte nacional”. En 1921 Vasconcelos apoyó y difundió el proyecto de Best Maugard.
- 38.- Alfredo Ramos Martínez. *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, editorial Cultura, 1929, p. 9-11.
- 39.- José Tablada, *Historia del arte en México*, México, Compañía Nacional Editora, 1927, p. 46.

2.- María Izquierdo desde el proyecto de modernidad

María Cenobia Izquierdo Gutiérrez, nació en San Juan de los Lagos, Jalisco en 1902. Vivió su infancia con sus abuelos y antes de los diez años se mudó con sus padres hacia Aguascalientes. A los catorce fue obligada a casarse con el militar Cándido Posadas, juntos se mudaron a la Ciudad de México en 1923(40). Para 1928 Izquierdo ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes que estaba en pleno proceso de modernización, un año después expuso, en la Galería de Arte Moderno(41), tres obras que el entonces director de la escuela, Diego Rivera, había elogiado.

En otoño de 1930 el Art Center de Nueva York presentó la muestra *Paintings by María Izquierdo*. A partir de esta época y hasta la mitad de la década de los años cuarenta, pintó series circenses, paisajes y alegorías. Para la historiadora del arte Adriana Zavala, la serie de acuarelas pintadas entre 1932 y 1938 “representan uno de los más intensos compromisos con el desnudo femenino en el arte mexicano del siglo XX”.(42) En los gouaches *Mujer con espejo* (1934) y *El mantel rojo* (1940) una mujer da las espaldas al espectador. En la primera obra, Izquierdo representó a una mujer contemplando su reflejo ante el espejo, con la imagen de una mujer que se observa a sí misma, la artista cambió las lógicas de recepción para cuadros de desnudos femeninos de la época, cuyo público era masculino. En la segunda obra, la mujer extiende un mantel rojo y observa al interior de



Fig. 8. María Izquierdo, *El mantel rojo*, 1940, gouache sobre papel, 38 x 49 cm. Colección Blaisten



Fig. 9. María Izquierdo, fotografía de la obra *Mae West*, 1934, óleo, fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno

una casa mientras los pájaros y una cabeza sin cuerpo la observan a ella. Asimismo, Izquierdo pintó mujeres en ámbitos cotidianos (*Niñas con sandía*, 1946), retratos (*Retrato de Edmé Moya*, 1945), domadoras (*Escena de circo*, 1940), bailarinas (*Mae West*, 1934), trapecistas (*Elefantes*, 1939), madres (*Desolación, dolor y pobreza*, 1945), vírgenes (*Dolorosa con trigo*, 1948). Desde su producción plástica temprana forjó una imagen protagónica de la mujer, en un medio controlado por artistas varones.

Durante 1931 en el momento de efervescencia del modernismo, Izquierdo pintó al óleo *El teléfono*. La representación de las nuevas tecnologías de aquella época, marcó el inicio de nuevos temas para pintar. No obstante en *Paisaje de Pátzcuaro* (1947) se reconoce una síntesis estilística que incorporó arquitectura colonial con atmósferas mexicanas, lo cual contribuye al proceso de mestizaje cultural que artistas e intelectuales promovieron. Desde este marco surge otra pregunta: ¿Cómo la artista respondió a la lógica nacionalista? Izquierdo fue docente, crítica de arte y en su obra



Fig. 10. María Izquierdo, *El teléfono*, 1931, óleo sobre tela, 40.5 x 40.5 cm. Colección Blaisten

construyó un espacio íntimo que cuestiona, denuncia, critica y resiste el proyecto modernizador de su tiempo. Fue una artista activa dentro del circuito cultural de la época, sus obras se publicaron en la revista literaria(43) del grupo los Contemporáneos, que a través de esa plataforma editorial difundieron la idea del “arte por el arte” y la experimentación formal y estética. Sus acciones dan cuenta de una actitud cosmopolita y vanguardista que hizo frente al monopolio del arte nacional.

El género del retrato fue uno de los terrenos que más experimentó Izquierdo, por ejemplo en *Henri Chatillon* (1940), el personaje está representado dos veces. En la primera, Chatillon está en un espacio exterior, con traje blanco, sentado y sin sombrero. A su izquierda hay un caballete donde aparece de nuevo pero esta vez con sombrero y sin traje. En la composición también se ve la mano derecha de la artista pintando el cuadro, un guiño autorreferencial presente en su producción plástica. Mientras que en *El sombrero* (1944), Rivera retrató al mismo personaje frente al espejo probándose un sombrero, la obra no presenta ninguna experimentación dentro del género.



Fig. 11. María Izquierdo, fotografía de la obra *Retrato de Henri de Chatillon*, 1940, óleo, fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno



Fig. 12. Diego Rivera, *El sombrero*, 1944, óleo sobre tela, 145x 125 cm. Colección particular



Fig. 13. María Izquierdo, *Mi tía, un amiguito y yo*, 1942, óleo sobre tela, 138 x 87 cm. Colección Blaisten

Otro caso que juega con los atributos de la representación es *Mi tía, un amiguito y yo* (1942) obra en la que los personajes en primer plano están pintados con colores luminosos (incluido el suelo del espacio) mientras que su escenario está pintado en escala de grises, salvo escasas pinceladas de ocre que acentúan el volumen de los troncos de los árboles. La obra emula el tipo de retratos fotográficos de estudio que se dejaron de hacer a partir de la mitad de la década de los años treinta a causa de la llegada de la cámara fotográfica.⁽⁴⁴⁾ Vale la pena mencionar el contraste entre la pulcritud de sus ropajes y seriedad de sus poses con el fondo de árboles talados y la pileta con agua negra estancada. Los retratos de Izquierdo tienden a aislar al retratado de su espacio, lo cual genera una atmósfera intimista e ilusoria.



Fig. 14. Manuel Álvarez Bravo, *Rufino Tamayo, María Izquierdo y Lola Álvarez Bravo*, década de 1930, fuente: Archivo personal de Alberto Carmona



Las obras *Retrato de Juan Soriano* (1939) y *Retrato de Rafael Sola* (sin fecha) muestran un cuerpo masculino sentado cómodamente, con una densa sombra a sus espaldas. El primero, apoyando su cabeza en su mano derecha y sosteniendo un cigarrillo con la izquierda. El segundo, acaricia un gato con sus manos. Los dos cuerpos observan fuera del campo visual de la obra, claramente hay algo que el retratado ve y el espectador de la obra no, sin embargo la postura corporal, el espacio ilusorio de la escena y su cromática dan cuenta de lo que el retratado experimenta al observar aquello que nosotros no podemos. Los retratos de Izquierdo, también operan como espejos del estado anímico del retratado y el espacio que habita.



Fig. 15. María Izquierdo, detalle *Retrato de Juan Soriano*, 1939, óleo sobre tela, 69 x 59 cm. Colección Blaisten, fotografía Miguel Villafuerte
Fig. 16. María Izquierdo, *Retrato de Juan Soriano*, 1939, óleo sobre tela, 69 x 59 cm. Colección Blaisten
Fig. 17. María Izquierdo, fotografía de la obra *Retrato de Rafael Sola*, sin fecha, fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno



2.1.- Viaje por América

A finales de la década de los años treinta, la artista conoció al pintor chileno Raúl Uribe quien se convirtió en promotor de su obra con diplomáticos sudamericanos. Ambos mantuvieron una relación amorosa entre 1938-1953, de acuerdo con Raquel Tibol (1923-2015) a partir de esta unión el estilo de la artista se volvió más colorido, sus formas más estilizadas y utilizó óleos con más frecuencia.(45)

Para 1942 empezó la serie de altares a la Virgen de Dolores, no obstante continuó pintando retratos de sus amigos más cercanos y personalidades de la vida cultural mexicana como Elías Nandino (su médico de cabecera), Isabel Corona (actriz y amiga), María Asúnsolo (mecenas de arte), o Edmeé Moya (bailarina y amiga).

En 1944 la artista fue nombrada embajadora del arte mexicano por el presidente Manuel Ávila Camacho(46) (1897-1955) y comisionada por el Secretario de Educación Jaime Torres Bodet (1902-1974) para viajar en misión cultural hacia América del Sur, con el objetivo de impartir conferencias sobre arte mexicano y exponer su obra. El primer destino fue Santiago de Chile donde fue recibida por el poeta Pablo Neruda (1904-1973), quien la puso en contacto con el circuito artístico y cultural de la ciudad(47) . Para su bienvenida Neruda escribió:

Tú no has pintado puentes de ciudades extrañas, ni catedrales civilizadas, sino humildes circos, indios anónimos, cerámicas tuteñares, franjas de tierras quemadas bajo la mañana que dormimos todos... Te doy la bienvenida, gran pintora de México. En tú lenguaje vivo, sabio e infantil, razonable y onírico, se mezclan las flores de papel, las cortinas de percal, las litografías populares, los cuadros del fotógrafo ambulante, a los elementos poéticos y americanos, a las materias misteriosas de la atmósfera y de nuestros objetos, y a los más profundos círculos natales.(48)

Ambos entablaron una amistad que los mantuvo en contacto los años subsiguientes. La artista pintó un retrato del poeta, éste escribió sobre su obra y le dedicó un poema al enterarse de su fallecimiento en 1955.

Izquierdo impartió conferencias sobre arte mexicano y expuso su obra en el Ministerio de Educación y Palacio de Bellas Artes de Santiago, Centro Español de Temuco y Círculo de Prensa de Valparaíso.

Izquierdo observó como funcionaba el sistema artístico en otras latitudes y en el periódico Excélsior para el cual trabajó, pudo escribir nueve crónicas de su viaje al sur del continente americano.

Todo ese viaje ha sido para mí un símbolo de emoción pues en todas partes he encontrado ayuda, afectos, amistades y entusiasmos. La pintura de una mujer mexicana ha venido a despertar sentimientos de comprensión, de amistad y de intimidad espiritual, soy hija de América y la quiero, voy sintiéndome a cada rato más americanista y hago pacto conmigo misma: luchar y trabajar para que todos los países de América se unan más, se conozcan más, se quieran y se comprendan más.(49)

El contacto con otras sociedades latinoamericanas introdujo en ella una visión más universal del arte y una perspectiva más colectiva del rol del arte en la sociedad, como lugar desde donde se pueden manifestar y exigir derechos humanos.

2.2.- Proyecto mural

La misión cultural continuó en Perú, Colombia, Panamá y Guatemala. A su regreso, la artista firmó un contrato para pintar murales en el edificio del Departamento del Distrito Federal. La comisión consistía en pintar frescos sobre el progreso y la tecnología de México en los muros de la escalera central del edificio. En febrero de 1945, su contrato se hizo público en una nota del periodista peruano Carlos Denegri (1938) del *Excelsior*: “es la primera mujer que logra en América romper la tradición pictórica que requería que únicamente pintores se encargaran de obras murales monumentales” (50) pese a que la afirmación era incorrecta, puesto que años atrás Aurora Reyes (1908-1985) pintó varios murales en entidades públicas. La nota de prensa evidencia que en el imaginario social el muralismo estaba concebido como una práctica estrictamente masculina.

El contrato estatal fue cancelado poco tiempo después de su comisión.(51) Una parte del circuito del arte mexicano apoyó a la artista mediante gestos políticos como cartas dirigidas a las autoridades. Siqueiros y Rivera desacreditaron su estilo y su capacidad para enfrentar un reto técnico y pictórico de tal envergadura.



Fig. 18. María Izquierdo, *Figura alegórica de La Literatura*, proyecto para la decoración mural del del edificio de Gobierno del Distrito Federal, 1945, lápiz sobre papel. 24 x 32 cm. Colección Museo de Arte Moderno

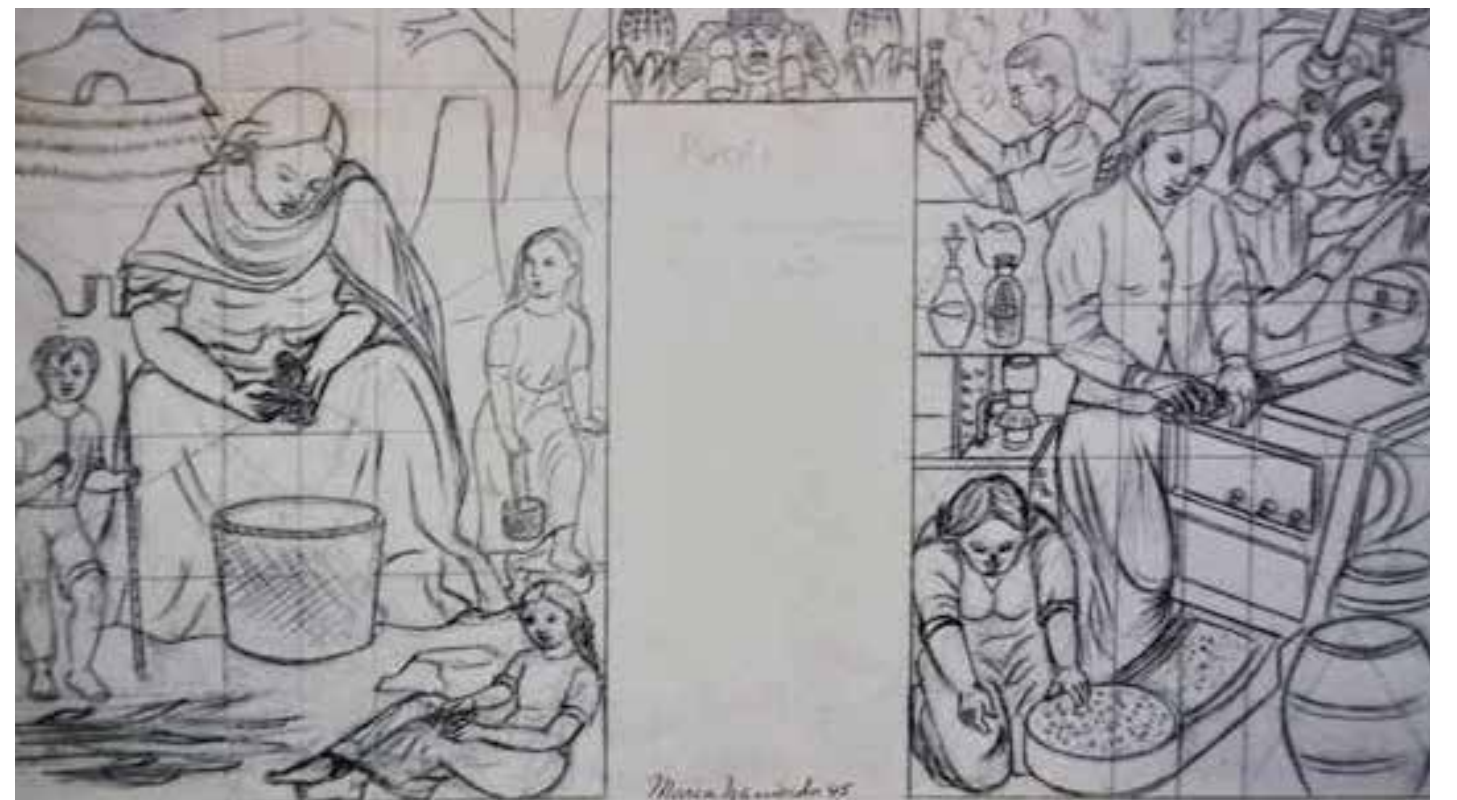


Fig. 19. María Izquierdo, *Anteproyecto de decoración mural para la escalera monumental del edificio de Gobierno del Distrito Federal*, 1945, lápiz sobre papel. 24 x 42 cm. Colección Museo de Arte Moderno



Según el análisis que hizo Comisarenco, ambos bandos mostraron argumentos verdaderos para defender su posición, varios factores e intereses contribuyeron a la cancelación del proyecto, uno de los más relevantes fue que Izquierdo propuso representar un país moderno a través de la alegoría de una mujer como centro del progreso. En uno de los bocetos, se puede notar como la artista dispuso la composición de forma horizontal y la dividió en dos mitades. A la izquierda, se localiza el mundo prehispánico (pirámide, maguey, deidad en piedra y lago), y a la derecha está el mundo moderno (edificio, telescopio, maquinaria, túnel, rieles de tren), mientras que en la parte central un reloj de arena intenta sincretizar las dos cosmovisiones. Una mujer se acerca al centro de la composición con un mapa en las manos para intercambiarlo con el mapa que porta el hombre que viene del lado izquierdo. Las dos civilizaciones están claramente divididas y pese a que la idea de intercambio y fusión está sugerida, al final no ocurre.

Fig. 20. María Izquierdo, *Boceto para proyecto de decoración mural para la escalera monumental del edificio de Gobierno del Distrito Federal*, 1945, acuarela sobre papel. 30 x 41 cm. Colección Museo de Arte Moderno.

Meses más tarde, pintó *La tragedia* y *La música*, ambas de 1945, panel portátil al falso fresco para demostrar su vasta capacidad de enfrentar esta comisión. Este injusto y lamentable episodio significó el mayor desliz que tuvo en su carrera, desde aquel momento la artista amplió su temática e inició series de naturalezas muertas y naturalezas vivas.

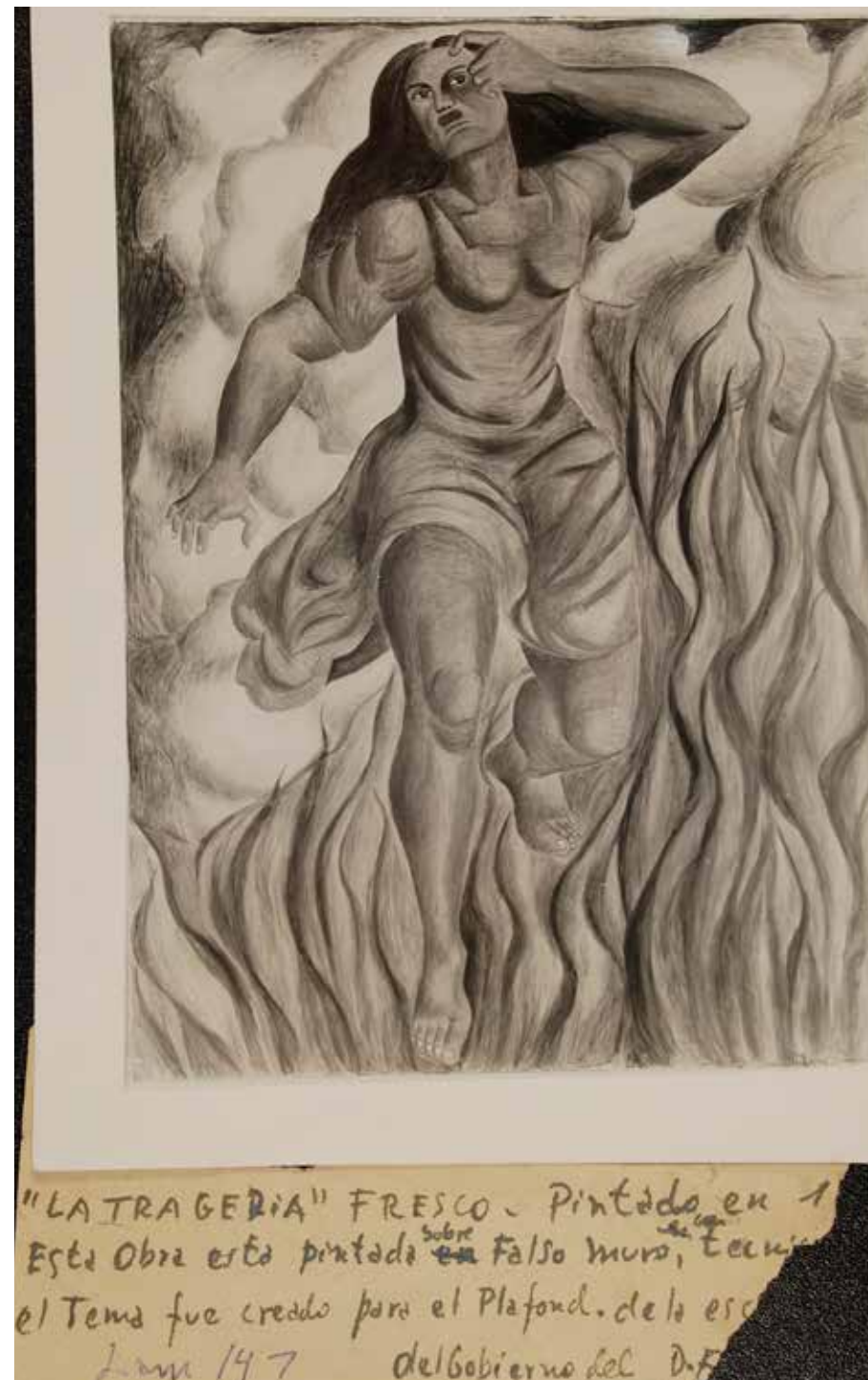


Fig. 21. María Izquierdo, fotografía de obra *La Tragedia*, 1945, Archivo Museo de Arte Moderno

2.3.- Repertorio iconográfico

Durante el tiempo que duraron las pugnas legales y mediáticas entre Izquierdo y las autoridades del departamento del Distrito Federal(52) encabezadas por el regente de la ciudad Javier Rojo Gómez,(53) a causa de la cancelación del proyecto mural comisionado; Izquierdo mantuvo conversaciones epistolares con su hija Amparo Posadas, (quien vivía en León, Guanajuato) y en ellas manifestó su malestar emocional por lo que estaba viviendo e hizo pequeños dibujos de horcas y caballos para ilustrar la situación en la que se sentía.(54) Un año después de este suceso pintó *La sogá* (1947) donde se ve una cuerda amarrada en la rama de un árbol a manera de horca y más abajo, sin dejarse alcanzar por la cuerda, un caballo blanco o yegua blanca la mira en total estado de calma. Es posible que cada vez que la artista plasmó un caballo (o yegua) se haya autorrepresentado. A mi parecer, Izquierdo aplicó el simbolismo de la iconografía animal y en particular la del caballo para metaforizar y representar sus propias ideas. El símbolo arquetípico del caballo está asociado con la fuerza psíquica oculta en la persona, explícitamente con el espíritu animal que habita en la psique humana.(55)

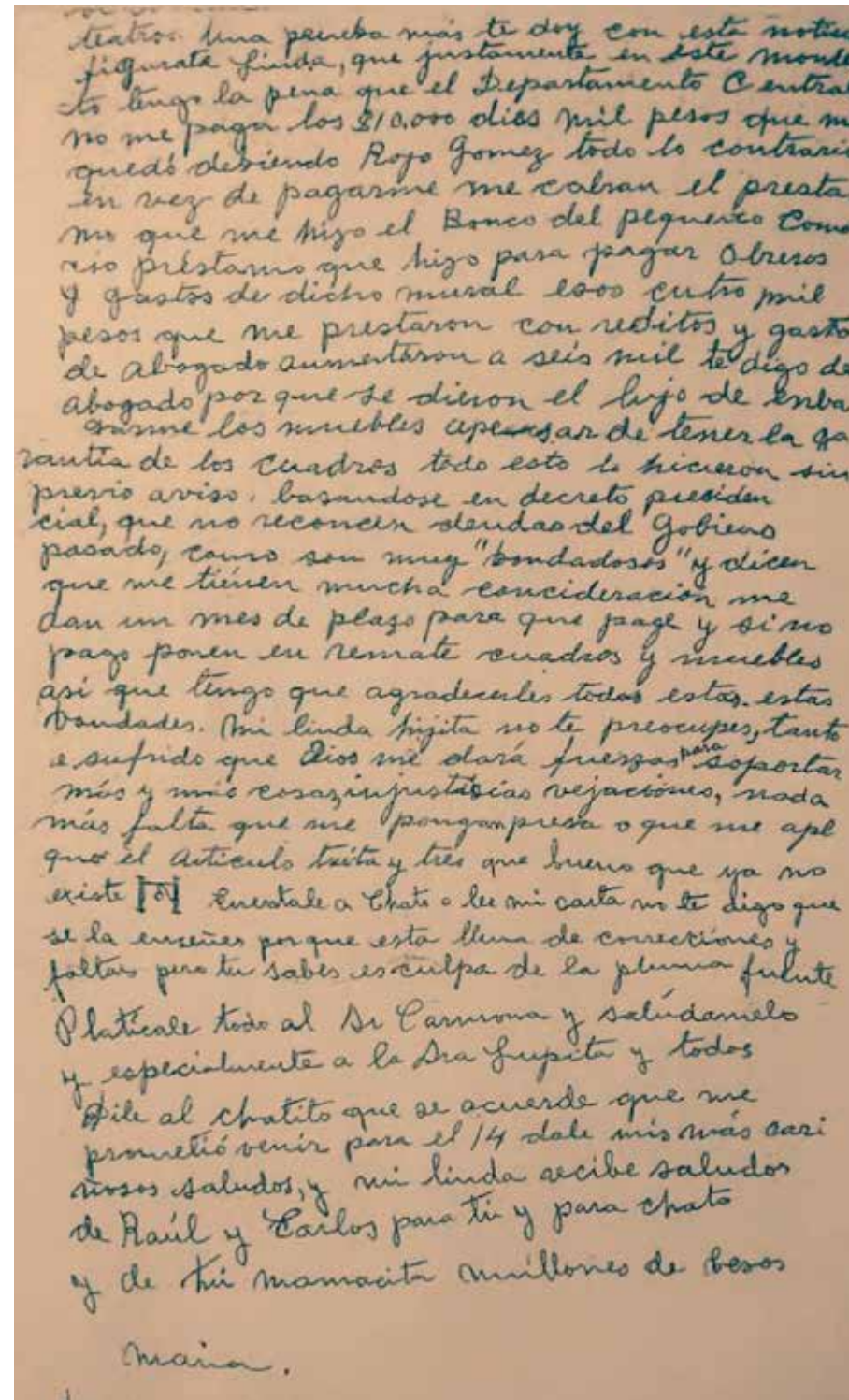


Fig. 22. María Izquierdo, *Carta de María Izquierdo a su hija Amparo Posadas*, 1946, fuente: Archivo Alberto Carmona



Fig. 23. María Izquierdo, *La sogá*, 1947, óleo sobre tela, 43 x 51 cm. Colección Blaisten

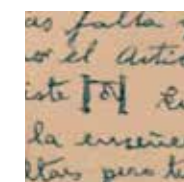


Fig. 24. María Izquierdo, detalle *Carta de María Izquierdo a su hija Amparo Posadas*, 1946, fuente: Archivo Alberto Carmona

Fig. 25. María Izquierdo, detalle 1 *La sogá*, 1947, óleo sobre tela, 43 x 51 cm. Colección Blaisten, fotografía Miguel Villafuerte

Fig. 26. María Izquierdo, detalle 2 *La sogá*, 1947, óleo sobre tela, 43 x 51 cm. Colección Blaisten, fotografía Miguel Villafuerte





Fig. 27. María Izquierdo, *Caballo*, 1924, xilografía, Archivo Alberto Carmona

El repertorio iconográfico de la artista incluyó una importante presencia de animales: pájaros, vacas, elefantes, leones, burros, llamas, gallinas, cebras, yeguas y sobre todo caballos. En varias de sus entrevistas, Izquierdo contó anécdotas que incluían siempre un animal; por ejemplo su perra Nena está presente en el retrato que hizo de su amigo Henri de Chatillon y su gallina Pindonga aparece en la obra *Troje* (1943). No es casual que la primera obra registrada de María Izquierdo sea una xilografía de un jinete sobre un caballo frente a un árbol talado y la última, sea una pintura al óleo (inconclusa) de tres caballos. Probablemente toda su producción pictórica, mayor a 300 cuadros en diferentes técnicas y formatos(56), sea el relato de cómo el caballo se liberó del jinete.



Fig. 28. María Izquierdo, *Caballitos*, 1955, óleo sobre tela, Archivo Alberto Carmona



Fig. 29. María Izquierdo, detalle *Alacena*, 1947, óleo sobre tela, 102 x 85 cm. Colección Blaisten, fotografía Miguel Villafuerte



Fig. 30. María Izquierdo, *Coscomates*, 1945. óleo sobre tela, 60 x 75 cm, Colección Blaisten

En *Coscomates* (1945) los caballos están junto a los graneros (cuexcomate)(57) en un espacio campestre común a su condición, en *Caballos amorosos* (1940) su representación es más alegórica y exalta la unión en pareja (caballo-yegua). En escenas de circo como *Hombre con caballo* (1932) el animal caracteriza a la resistencia ante la dominación. También existe un gran número de obras en las que el caballo ocupó un lugar secundario dentro de la composición, en *Alacena* (1947), la estatuilla del caballo es una figura más dentro del gabinete de objetos.

La iconografía animal también fue empleada por sus contemporáneos, no obstante el carácter de su representación era idealizado o sumiso y al servicio del ser humano. En *Maclovio Herrera* (1948) de Siqueiros, un caballo blanco de perfil, ensillado y con anteojeras carga el cadáver del personaje, si el jinete no lo ordena, el animal no se moverá. En *Liberación del peón* (1931) de Rivera, los caballos robustos, ensillados, con anteojeras y amarrados permanecen en segundo plano observando inmóviles la escena que protagonizan los criollos y el indio.



Fig. 31. María Izquierdo, *Caballos amorosos*, 1940, gouache sobre papel, 42.6 x 58 cm, Colección Blaisten



Fig. 32. María Izquierdo, *Hombre con caballo*, 1932, gouache sobre papel, 21.5 x 28 cm, Colección Blaisten

La instrumentalización de la naturaleza al servicio del ser humano, fue parte del proyecto modernizador mexicano, por lo que las obras de Izquierdo que tienen animales como protagonistas, denuncian de alguna manera los usos que el ser humano tiene con la tierra. En *Zepelín* (1935) una cebra de espaldas al espectador está acorralada en el límite de la orilla, observa un barco, una torre de metal y un tronco que flota. Otro caso interesante de análisis es la representación de las alegorías dedicadas a Emiliano Zapata (1879-1919), al ser el caudillo revolucionario se convirtió en ícono de libertad que la ideología nacionalista instrumentalizó para incluirlo en sus discursos políticos. Rivera, Siqueiros, Jesús de la Helguera (1910-1971), Ramón Alva de la Canal (1892-1985) representaron a Zapata exhaltando sus atributos heroicos en escenas idílicas, dominando su caballo o portando una bandera. Por el contrario en *Zapata* (1945), Izquierdo pintó dos caballos sin montura contemplando una tumba en medio de un campo árido. Es importante aclarar que el único dato que tiene el espectador para saber que la obra se trata de una alegoría al caudillo es el título de la misma, adentro del espacio pictórico de la obra, no hay ninguna evidencia que pruebe que la alegoría es para Zapata. A diferencia de las obras de sus contemporáneos, la de Izquierdo no cae en la obviedad ni pretende explicar un momento histórico, su representación es silenciosa e íntima, en el ocaso los caballos velan a su jinete.



Fig. 33. Diego Rivera, *Liberation of the Peon*, 1931, fresco sobre cemento reforzado en un marco de acero galvanizado, 185.4 x 239.4 cm, Museo de Arte de Filadelfia, Estados Unidos



Fig. 34. David Siqueiros. *Maclovio Herrera*, 1948, piroxilina sobre madera comprimida, 105 x 130.5 cm. Colección Muse de Arte Carrillo Gil



Fig. 35. María Izquierdo, *Zapata*, 1945, óleo sobre tela, 41 x 51 cm, Colección Blaisten

Fig. 36. María Izquierdo, detalle *Zapata*, 1945, óleo sobre tela, 41 x 51 cm, Colección Blaisten, fotografía Miguel Villafuerte



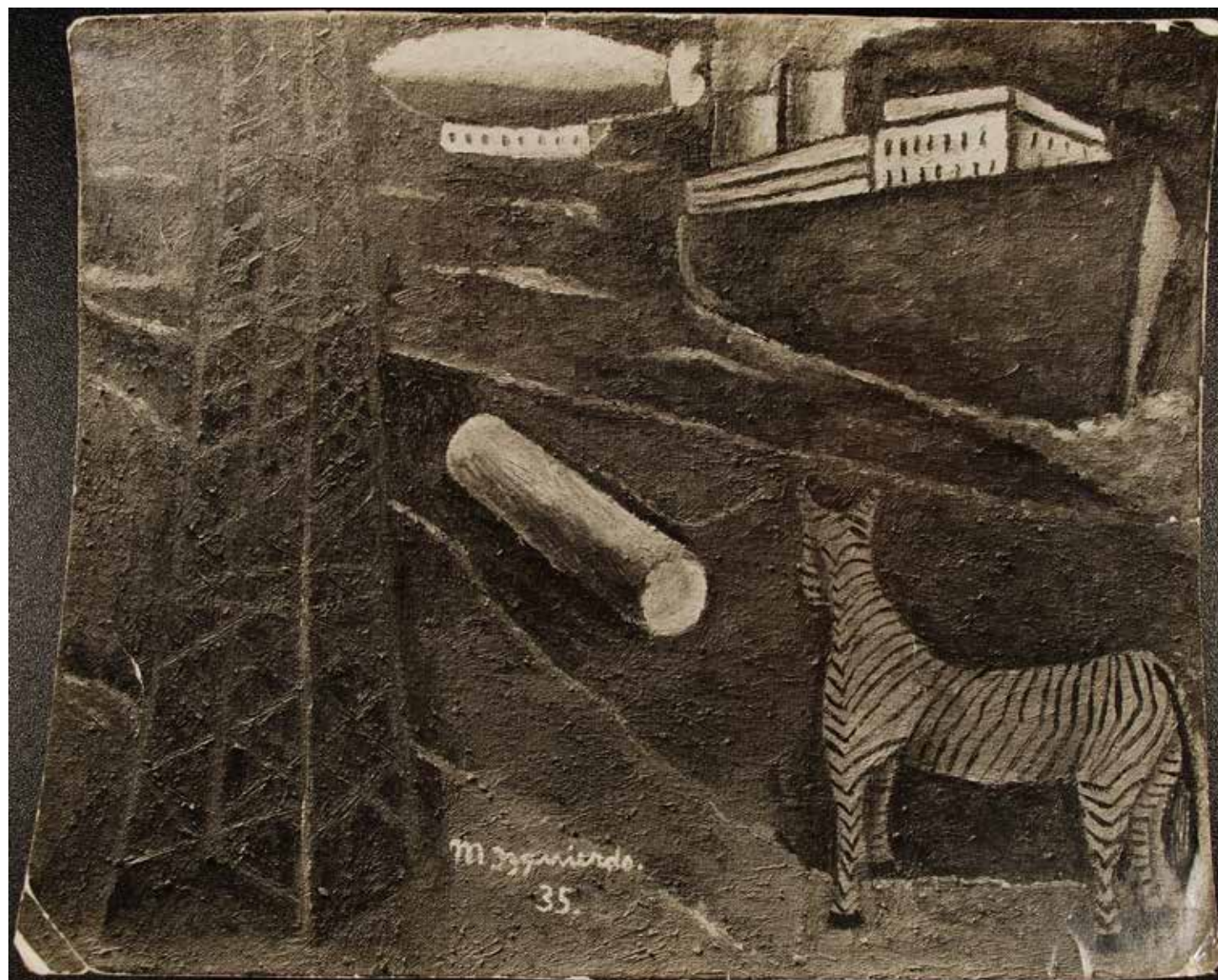


Fig. 37. María Izquierdo, fotografía de la obra *Zepelín*, 1935, fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno

Las obras de Izquierdo articulan el repertorio visual de la pintura moderna mexicana en función de generar escenas personales donde prima lo que ocurre en ellas y no los estereotipos de cómo estas deben ser representadas. Desde mi punto de vista, en las obras comisionadas por entidades públicas, Izquierdo manifestó su escepticismo ante el progreso que prometía sincretizar lo prehispánico y lo moderno al servicio del ser humano. Mientras que en su producción personal su crítica fue más incisiva y expuso abiertamente la sensación de fragilidad y amenaza que se experimentó ante el desplazamiento del territorio y transformación de los estilos de vida.

2.4.- Naturalezas vivas y paisajes

Las obras de 1945 y posteriores destacan elementos del imaginario de la identidad mexicana como altares, vírgenes, pan de muerto, flores de cempasúchil, frutas, huachinangos, papel picado, entre otros. No obstante, el carácter de sus representaciones no fue igual al de sus contemporáneos ya que su interés era distanciarse de la vocación nacionalista del arte. Por ejemplo Olga Costa (1913-1993) en *La vendedora de frutas* (1951) muestra una escena colorida y marcada por la abundancia y variedad de frutas, la representación es minuciosa y realista, la vendedora sostiene una pitahaya abierta como si la estuviera ofreciendo al comprador. La composición del cuadro y cada elemento tienen una función ilustrativa que comunica la exuberancia de las distintas regiones del país. Mientras que *Viernes de Dolores* (1944-1945), de Izquierdo muestra una escena igual de colorida, con factura realista que representa un altar en perspectiva, frutas, velas apagadas, papel picado, flores, cortinas recogidas y el retrato de una virgen con lágrimas en su rostro. La atmósfera que emite la obra, convierte a la escena en un espacio íntimo y de contemplación. Ambas formas de representación dan cuenta de un modo distinto de ver la identidad y la cotidianidad.



Fig. 38. María Izquierdo, *Viernes de Dolores*, 1944-1945, óleo sobre tela, 76 x 60.5 cm, Colección Blaisten



Fig. 39. Olga Costa, *La vendedora de frutas*, 1951, óleo sobre tela, 270 x 150 cm, Colección Museo de Arte Moderno

Fig. 40. María Izquierdo, detalle *Viernes de Dolores*, 1944-1945, óleo sobre tela, 76 x 60.5 cm, Colección Blaisten, fotografía Miguel Villafuerte





Fig. 41. María Izquierdo, *Naturaleza viva con huachinango*, 1946, óleo sobre tela 60 x 75 cm, Colección particular

En la misma línea, el colorido del banquete en medio de un terreno árido semiurbanizado de *Naturaleza viva con huachinango* (1946) evidencia la exploración plástica de Izquierdo que combinó naturalezas vivas con paisajes. Una mesa servida con diversos y apetitosos alimentos (queso, huevo, aguacate, morrones, chiles, pescado, langostino) en un espacio abierto delimitado por montañas áridas y un camino de postes de electricidad. La comida como manifestación de lo vivo colocada en un espacio exterior como representación de lo infértil. El queso, el huevo, el aguacate y el limón están partidos por la mitad, su estado sugiere la interención del humano sin embargo esa figura es ausente en la obra.

Naturaleza viva (1946) un banquete de sandías, plátanos, mamey, granadas, huevo, chirimoya, manzana, pera y una caracola marina son el primer plano de una escena al aire libre pero encerrada entre dos casas, un árbol sin hojas y un paredón blanco que bloquea toda la zona derecha. La combinación de los dos géneros (naturalezas vivas y paisajes) también articula una paradoja que contradice y al mismo tiempo enlaza el colorido del sabor de los alimentos con la inmovilidad e infertilidad de los espacios en los que están servidos.

La obra de Izquierdo es el testimonio de cómo la urbanización acaparó territorios fértiles y los transformó en espacios áridos.



Fig. 42. María Izquierdo, fotografía de la obra *El Calvario*, 1940, fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno

Una condición estética y política de posibilidad al análisis de su obra es la referencia a ciertos vestigios de esperanza como espacios de resistencia que la artista evoca dentro de escenas desesperanzadoras y en ocasiones violentas. La escena de *Desolación* (1938) muestra a tres mujeres desnudas alrededor del tronco talado de un árbol, dos de ellas están sentadas y en postura abatida mientras que son protegidas por la mujer que está a la izquierda del cuadro y sostiene una tela que las cubre. La artista se vale del principio de sororidad⁽⁵⁸⁾ para manifestar su esperanza del retorno al orden. Asimismo en *El calvario*, (1940), tres mujeres rezan de rodillas en medio de las montañas, dos de ellas de perfil observan hacia fuera del universo visual de la obra y la tercera, de espaldas al espectador, observa tres cruces enterradas en la cima de la montaña que acentúan el carácter religioso de la escena. En primer plano, un pájaro pequeño posado en la rama del árbol sin hojas, observa y acompaña a las mujeres que no saben de su presencia. Izquierdo se valió de un sutil elemento para anunciar el regreso a la vida. No es motivo de esta tesis separar a Izquierdo de sus contemporáneos, sino restituir el lugar que ocupa su obra dentro de la historiografía del arte mexicano como el relato que reconstruye a la modernidad. Su obra es una actitud de resistencia y empatía con la gente que fue víctima de conflictos y perdieron familia y territorio.

- 40.- María Izquierdo y Jorge Quiroz, *Biografía de María Izquierdo*, Texto inédito, Archivo Museo de Arte Moderno, p. 8.
- 41.- La Galería de Arte Moderno que después fue nombrada: Palacio de Bellas Artes.
- 42.- Adriana Zavala, *Becoming modern, becoming tradition: Women, gender, and representation in Mexican art*, Pennsylvania State University Press, 2010, p 253.
- 43.- Nancy Deffebach, *María Izquierdo and Frida Kahlo: Challenging Visions in Modern Mexican Art*, Austin, University of Texas Press, 2011, p, 6-8.
- 44.- Terri Geis, "Fichas sobre María Izquierdo" En *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, James Oles y Fausto Ramírez (ed.) México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 123-127.
- 45.- Raquel Tibol "En los 90 años de María Izquierdo (II)," *Proceso*, 12 de septiembre de 1992, consultado 18 de junio de 2019, <https://www.proceso.com.mx/160127/en-los-90-anos-de-maria-izquierdo-ii>
- 46.- Período presidencial 1940-1946.
- 47.- María Izquierdo y Jorge Quiroz, *Biografía de María Izquierdo*, Texto inédito, Archivo Museo de Arte Moderno, p. 34.
- 48.- Pablo Neruda, "Bienvenida a María Izquierdo", en *Exposición de María Izquierdo*, Santiago, Ministerio de Educación Pública. 1944, p. 3.
- 49.- María Izquierdo, "Mi viaje al sur de América, La vida Santiaguina", *Excélsior*, 11 de enero de 1945, Archivo Alberto Carmona Posadas.
- 50.- Denegri. "María Izquierdo, encargada de pintar los frescos del ex Palacio Municipal", *Excélsior*, 14 de febrero 1945. Ciudad de México.
- 51.- Para la ampliación de este tema, sugiero revisar de Comisarenco Dina, *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*. Universidad Iberoamericana. México. 2017. p. 94-109.
- 52.- El Departamento del Distrito Federal (DDF) fue el último departamento administrativo de la administración pública federal mexicana, creado para asumir el gobierno del Distrito Federal y en especial de su Departamento Central. Este órgano funcionó desde el 31 de diciembre de 1928 hasta el 1 de diciembre de 1997.
- 53.- Jefe del departamento del Distrito Federal entre 1940-1946 con Manuel Ávila Camacho como presidente de la República.
- 54.- Carta de María Izquierdo a Amparo Posadas. Archivo Alberto Carmona Posadas
- 55.- Jean Chevalier. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, editorial Herder, 1986, p 104.
- 56.- Alberto Carmona Posadas (nieto de la artista) afirma que su abuela pintó aproximadamente 300 cuadros durante su carrera.
- 57.- Un cuexcomate es un tipo de granero abombado de base circular, de manufactura artesanal, típico del estado mexicano de Morelos. Se construye con materiales naturales como barro, piedra y paja.
- 58.- Sororidad es un término derivado del latín soror que significa hermana. La sororidad es un valor, como la fraternidad, pero vinculada a la unión, respeto y amor entre el género femenino.

3.- Habitante de un territorio

El tránsito de lo rural a lo urbano construye una relación dialógica esencial para ubicar la obra de María Izquierdo, puesto que pertenece a la generación que fue testigo de la llegada de la modernidad. Bajo la promesa que trajo el progreso de bonanza económica para el país y una vida más cómoda para su gente. Los estilos de vida de la sociedad mexicana entraron al nuevo ritmo que impusieron las ciudades y las fábricas.

Una condición de posibilidad para analizar la producción pictórica de Izquierdo es a leer sus imágenes como el registro de quien vivió dos tiempos: antes del inicio del proyecto modernizador y las primeras décadas del mismo. Izquierdo y sus contemporáneos vivieron esta naciente modernidad y fueron testigos del emplazamiento de nuevos paradigmas en la sociedad. Así, su obra se insertó en el proceso de construcción de la llamada “identidad mexicana” y desde allí desarrolló un lenguaje plástico propio que la alejaba y simultáneamente acercaba a la ideología nacionalista imperante.

La etapa temprana de la artista comprendió una serie de retratos y escenas de circo fechadas entre 1928 y 1932. Según Debroyse “su falta de formación artística limitaba su gramática formal, gracias a ello, conquistó pronto su libertad expresiva.(59) Su dibujo fue sencillo y preciso, dio importancia a la línea y a la proporción. Se valió del color para generar volumen y textura a las formas. Al mismo tiempo, realizó composiciones donde no siguió

fielmente la perspectiva clásica y describió escenarios con precisión como en *Retrato de Belem* (1928), donde retrató a su media hermana en una habitación con los muebles y el vestuario distintivo de la época. La artista tuvo intuición para el dibujo, esto probablemente se deba a que la observación de la naturaleza (formas de las nubes, animales e insectos) fue una de las actividades que más disfrutó durante su niñez.(60)

En una de las obras de aquella etapa, *Albañiles* (1932). Aquí se observan a dos hombres de espaldas cargar una cantidad considerable de ladrillos hasta la pared, arriba de un andamio un tercer hombre es el encargado de pegar los ladrillos. La artista logró encerrar la mirada del espectador entre las paredes, lejos de exaltar el proyecto urbanístico de la modernidad que garantizaba vivienda y trabajo, de alguna manera Izquierdo se preguntó por los partícipes encargados de construir el mundo moderno y por las consecuencias que estas transformaciones trajeron a la vida de la gente. Otro ejemplo sobre cómo la artista interpretó las transformaciones urbanas es *Estación tropical* (1940) donde una cantidad considerable de postes cableados atraviesan el ancho del cuadro, la riel del tren hace lo propio al penetrar en el territorio, un edificio en ruinas, árboles de plátano, uno de ellos talado y un hombre o niño que toca una trompeta y da las espaldas al espectador exteriorizan las preocupaciones al presenciar los abruptos cambios que la industrialización provocó en los modos de vida.



Fig. 43. María Izquierdo, fotografía de la obra *Albañiles*, 1932, fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno



Fig. 44. María Izquierdo, *Estación tropical*, 1940, gouache sobre papel, 44 x 58.5 cm, Colección Blaisten

Las atmósferas se convierten así en manifestaciones plásticas del sentimiento de desarraigo. Su mirada testimonial estuvo presente en el momento de transición del paradigma que instaló al ser humano como centro ordenador y desplazó el carácter sagrado de la naturaleza. No solamente especialistas del arte investigaron su obra, literatos como Paz, Carlos Pellicer (1897-1977), Rafael Solana (1915-1992) también escribieron sobre su pintura, desde una perspectiva más emocional y menos técnica que Debroyse. A propósito de la pintura de Izquierdo, Solana manifestó que:

Esto de María Izquierdo no es pintar, como una acción consciente regida por la voluntad y la inteligencia; esto es secretar pintura, en una forma natural, incontenible, como llorar, como sangrar; lejos están la aplicación y el estudio que producen virtuosos; aquí no encontraremos el pensamiento, el ingenio, la sabiduría, como sustitutos del profundo sentimiento pictórico; la de María no es una pintura nacida de la mente, sino de la carne, como un manantial, como una floración que la pintora ni provoca ni intenta reprimir; es tan espontánea, tan legítima, que no se la debiera juzgar con reglas ni preceptos estéticos, como se miden las creaciones del hombre, sino con sólo un desinteresado afán de comprensión, con una sed de admiración, como se miran las montañas, los crepúsculos, los peces; como una cosa que no está para enmendada ni para vuelta a hacer, sino que se ofrece ya en su expresión única; que puede gustar o no; pero que no puede ser corregida ni acomodada al gusto del espectador, porque es producto de una serie de fuerzas que es imposible desviar ni detener.(61)



Fig. 45. María Izquierdo, *La tierra*, 1945, óleo sobre tela, 89.3 x 68.3 cm, Colección Blaisten

Considero oportuna la conexión que estableció el escritor con la obra de Izquierdo y las fuerzas incontenibles de la naturaleza. Para él, las imágenes de la artista son el resultado de un proceso incontenible y espontáneo. Es así como su interpretación de escenas cotidianas y caracterización de personajes masculinos y femeninos, no se vinculan a los parámetros de representación idealizada que exigió el canon de la pintura mexicana. Pongamos por caso *La tierra* (1945) donde Izquierdo muestra un cuerpo femenino y semidesnudo con una rodilla en el suelo y un puño levantado, la expresión de su rostro evoca sufrimiento y abatimiento, mientras que su postura corporal en tensión denota resistencia. Izquierdo consiguió una imagen íntima, silenciosa e impactante sin recurrir a ningún ícono de la ideología nacionalista ni de culturas precolombinas, su obra amalgamó cuerpo femenino y naturaleza como si se tratara de un solo territorio. La artista se interesó en combinar el cuerpo al espacio para evidenciar la sensación de desplazamiento y la necesidad de arraigo en un territorio.

3.1.- Crítica desde el decir: circuito artístico y galerías

María Izquierdo también dedicó su tiempo a la escritura y crítica de arte, Cecilia Noriega(62) ha profundizado sobre esta faceta de la artista y en su investigación manifestó la congruencia entre su postura ideológica y las acciones de la pintura jalisciense.

En una de las crónicas que Izquierdo escribió para el periódico *Excélsior* en 1945, sobre su viaje al sur de América, comparó el circuito artístico entre las galerías de arte de Santiago de Chile y las de la ciudad de México “Todo lo que existe en Chile de actividades artísticas sucede en un país de cinco millones. Ahora bien, los 20 millones de mexicanos no tienen en primer lugar ni la mitad de galerías de arte que en Santiago”.(63)

Estas apreciaciones fueron el inicio de una serie de reflexiones en las que la artista se expresó sobre las dificultades que tenían las galerías de arte en México para el desarrollo de la práctica pictórica, producción de exposiciones, venta de obra e incentivos a los artistas por su producción.

En un artículo para el semanario *Hoy*, Izquierdo manifestó que la galería Espiral fue creada solamente para beneficiar al grupo que la formó (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) y que sus actividades eran para dar a conocer a los artistas del grupo.(64)

En este sentido, Noriega ha trazado la hemerografía de Izquierdo relacionada al tema y demostró que sus escritos evidencian las problemáticas del circuito artístico de aquel entonces.

Pese a que la artista tuvo una exposición(65) en la Galería de Arte Mexicano en 1939, su relación con la fundadora y galerista Inés Amor (1912-1980) se deterioró, puesto que Izquierdo criticó que Amor solamente exhibiera artistas que eran de su conveniencia económica y denunció la carencia de espacios para el desarrollo y exhibición del trabajo de mujeres artistas, injustamente opacado por la hegemonía cultural del muralismo. La falta de un Museo de Arte Moderno, la ausencia de salones anuales de pintura y el escaso apoyo gubernamental a los artistas a causa de centrar todos los recursos en los llamados “tres grandes” fueron las gestiones culturales que con mayor frecuencia la pintora cuestionó.

Izquierdo se pronunció abiertamente a través de la palabra escrita para criticar, evidenciar y denunciar diversos temas que consideró relevantes. Asimismo en su obra plástica, una zona de creación más íntima, también manifestó su postura crítica ante el aparato hegemónico, el proceso industrializador y la vacuidad existencial de la modernidad. La postura crítica es una cualidad presente en todas las facetas de la artista.

De acuerdo a Noriega, es posible que Izquierdo haya sentido que su obra fue incomprendida por la crítica de arte del momento(66) y esa sea una de las causas que la motivaron a escribir sobre el tema y la llevó a analizar las cualidades artísticas de sus colegas contemporáneos y evidenciar distintas injusticias dentro del circuito artístico mexicano.

3.2.- Crítica desde el hacer: la pintura y la técnica

A la acción de “pintar”, se la puede definir como la superposición de pigmentos sobre un soporte determinado. Por consiguiente no hay diferencia entre la pincelada que busca representar un cielo, de la que busca representar un caballo, ambos gestos desembocan en formas que quieren significar. En las fotografías, de los detalles, de las obras de Izquierdo pertenecientes a la colección Blaisten, se observan manchas de color aisladas que podrían significar cualquier cosa, sin embargo a medida nos alejamos de la imagen, emergen formas que cobran un contexto. Se hace evidente que las superposiciones de color representan algo específico. Por ejemplo, si hacemos un acercamiento a la superficie cubierta de pigmento verde en la obra *Caballos amorosos* (1940) notaremos que se plasma el bosque, la zona de ocres representa la madera del corral de los caballos. En concreto, el acto de pintar es un momento de conciencia de sí mismo, en el que se entrelazan el tener significado con el dar significado.(67)



Fig. 46. María Izquierdo, detalle *Caballos amorosos*, 1940, gouache sobre papel, 42.6 x 58 cm. Colección Blaisten.

La artista tuvo varios profesores durante los años que asistió a la Academia de San Carlos, entre ellos los nombres que más resuenan son los de Germán Gedovius (1867-1937), Rivera y Tamayo. El estilo y la técnica de Izquierdo tuvieron numerosas mutaciones e influencias; es preciso aclarar que el intercambio artístico e intelectual entre Izquierdo y Tamayo fue mutuo. Su relación amorosa y profesional les permitió establecer un diálogo creativo constante que afianzó el interés de los artistas en el color, como un vínculo directo con el arte prehispánico. Ana Torres buscó desmitificar los estereotipos líricos y poéticos: "Izquierdo consolidó en la pintura de Tamayo el sentido de lo popular, mientras que Tamayo la acercó a las vanguardias europeas." (68) Según Torres, una similitud evidente en la obra de ambos artistas es que pintan a sus personajes de espaldas al espectador. En el caso de Tamayo, se interpreta como rechazo al pasado y visión esperanzadora hacia el futuro;(69) mientras que en Izquierdo los personajes de espaldas se abren al interior a través de una ventana y amplían la profundidad del cuadro mediante la combinación del paisaje con el espacio íntimo del personaje.(70)

La autora también apunta varias relaciones de los artistas con el indigenismo pictórico, los efectos de la luz y su preocupación por el color. La iconografía (globos, guitarras, sillas esferas, ventanas, objetos precolombinos), los temas (circo, naturalezas muerta, naturalezas vivas, paisaje) y la integración del indio en la escena establecen el contacto armónico con la naturaleza. Ambos representaron escenarios propios puesto que su interés fue la creación pictórica como una toma de postura estética

Desde el inicio del proceso modernizador, la pintura ha fungido como un artefacto generador de significantes, uno de ellos, y en mi opinión el más importante, ha sido la construcción del imaginario sobre "lo mexicano". Si bien es cierto, Izquierdo eligió la práctica pictórica para desarrollar su carrera artística a raíz de sus motivaciones personales, es pertinente señalar que en aquel entonces dicha práctica atravesaba un proceso de transición a causa de la proliferación de la cámara fotográfica como dispositivo tecnológico moderno.

Las vanguardias europeas y la tradición moderna empujaron a que la pintura (de caballete y mural) intentara resignificarse para poder participar en el debate artístico. Lo que estaba en juego en la cultura y sociedad mexicana del siglo XX era la construcción del individuo y la noción de ciudadano; ni el muralismo, ni el "arte por el arte" hubieran encontrado cabida de no ser por la necesidad imperante de construir una identidad, "el individuo fue el territorio en disputa".(71)

Izquierdo reflexionó sobre el arte como vehículo de creación sublime y expresó sus opiniones sobre el país y lo que en él acontecía:

(...) deseo lograr en ella, personalidad, calidad pictórica, mexicanismo (sin caer en el mexican curios), perfección técnica, unidad entre línea y el color, entre el dibujo y la materia colorística, pretendo también expresar en temas sencillos y scenicos (sic) la humana y misteriosa poesía de mi país, ambiciono encontrar la luz y la sombra.(72)

Al igual que sus contemporáneos, la artista empleó un amplio repertorio de íconos provenientes de tradiciones religiosas (dulces del día de muertos, papel picado, pan de muerto, flores de cempasúchil), no obstante en lugar de que sus representaciones contribuyan a la cristalización del imaginario de lo mexicano; reconstruyeron escenas íntimas y enigmáticas. En *Viernes de Dolores* (1944-45). el colorido de la obra, la distribución de los elementos adentro del altar, las mechas apagadas de las velas, los banderines de papel picado incrustados en las frutas, las cortinas recogidas en los extremos del cuadro, las lagrimas suspendidas en el rostro de la virgen, articulan una paradoja que problematizaron el tránsito del duelo a la fiesta. Con estos elementos la artista pintó una escena sobre el transcurrir del tiempo.(73) Su obra evidenció la vacuidad de las idealizaciones de la sociedad moderna y expresaron cierta inconformidad. En sus propias palabras, la artista indicó:

(...) yo porque siento necesidad de hacerlo... Mi único maestro es mi propia sensibilidad, no pertenezco a ninguna escuela pictórica... no copio la naturaleza tal como es... creo que todos los artistas debemos expresar personalmente lo que nos emociona y seguir nuestra manera de ver y sentir la belleza (...).(74)

El carácter dialéctico presente en su pintura le permitió representar presencias y simultáneamente manifestar ausencias. En *Autorretrato* (1947), la mirada de la artista hacia el exterior del espacio pictórico -a manera de fuera de campo- enuncia una presencia que no está representada en la obra, no obstante la intensidad cromática de su ropa amarilla, el cielo azul que está a sus espaldas y las filosas nubes, sugieren el estado anímico de la retratada.



Fig. 47. María Izquierdo, *Autorretrato*, 1947, óleo sobre tela, 55x45 cm, Colección Blaisten

Fig. 48. María Izquierdo, detalle *Autorretrato*, 1947, óleo sobre tela, 55x45 cm, Colección Blaisten, fotografía Miguel Villafuerte



3.2.1.- Credo artístico

En el archivo de María Izquierdo resguardado en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, hallé dos documentos esenciales para el desarrollo de esta investigación. El primero, es la biografía de María Izquierdo (escrita por Jorge Quiroz en 1953) y el segundo es su “credo artístico” publicado en el catálogo de una exposición de 1947. En estos documentos se constatan los intereses estéticos de la artista, los recursos que más exploró en su lenguaje pictórico (perspectiva y color) así como sus compromisos sociales con el arte.

Su credo artístico versa sobre lo siguiente:

Siempre ha sido mi propósito buscar en la técnica y en el estilo una personalidad distinta a la que tienen los demás pintores mexicanos. Me esfuerzo para que mi pintura refleje al México auténtico que siento y amo; huyo de caer en temas anecdóticos, folklóricos y políticos porque dichos temas no tienen ni fuerza plástica ni poética y pienso que en el mundo de la pintura, un cuadro es una ventana abierta a la imaginación humana. Huyo de los “bocetos geniales”, de las “pinceladas milagrosas”, de los “trucos técnicos”, de las formas “insinuadas”, de los “colores vagos”, de los “trazos inconclusos”, de las “manchas imprevistas” que algunos pintores adornan y llaman “habilidad técnica” o “pinceladas maestras”. Siempre que me pongo frente a una tela blanca, planeo con seriedad su composición, estudio con deleite su color, gozo estéticamente con el tema y trabajo con afán en el dibujo; las calidades del empaste de la pintura no se las entrego a la casualidad, sino que las busco conscientemente. Esa es mi religión artística. Yo no sé si lo he logrado, pero es mi serio propósito alcanzarlo.(75)



Fig. 49. Recorte de prensa María Izquierdo pintando, sin fecha, fuente: Archivo personal de Alberto Carmona

A raíz de este credo, analicé sus obras y relacioné su lenguaje plástico con su discurso ideológico. Considero que el quehacer artístico de Izquierdo fue el medio a través del cuál la artista buscó separarse del canon de la pintura. Utilizó la práctica pictórica como un territorio alterno de resistencia y sensibilidad disidente de su época y simultáneamente para hacer una crítica de la modernidad.

La pertinencia de profundizar en su credo artístico, en términos específicos de la práctica pictórica es que al entender como la artista concebía su arte y la acción misma de pintar, se puede responder a la pregunta de investigación ¿Cómo la obra pictórica de Izquierdo es una crítica a la modernidad?

Además es interesante analizar las particularidades técnicas y matéricas de su obra puesto que constituyen los aspectos fundamentales de su lenguaje plástico. Y según mi hipótesis, es en la técnica donde Izquierdo establece el primer punto de crítica al sistema político y cultural de su época.

Gracias a la obra incompleta *Caballitos* (1955) y su “credo artístico”; es posible que su proceso de trabajo haya sido formulado de la siguiente manera:

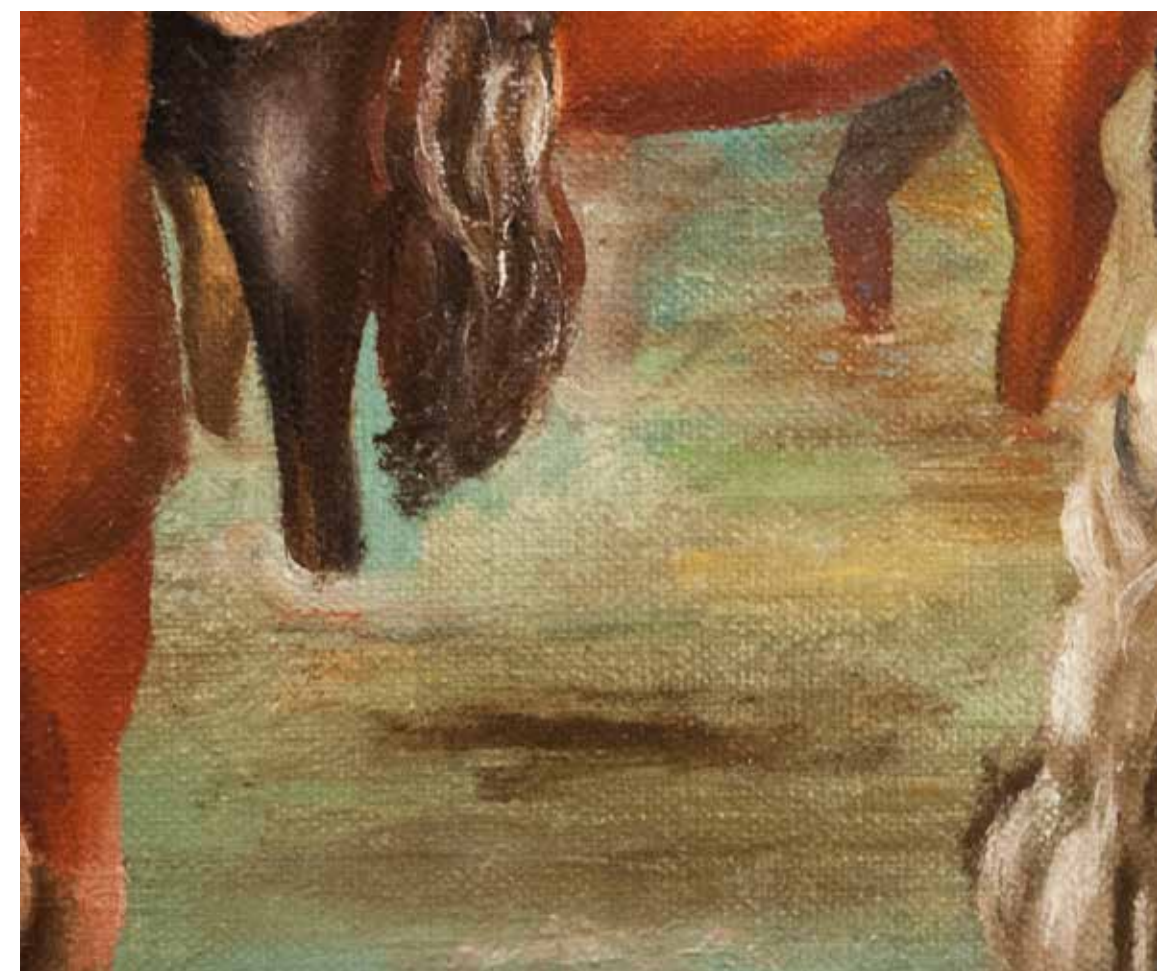
- Trazar líneas guía con lápices de carbón sobre la tela.
- Dibujar las formas presentes en la obra con lápices de menor grosor.
- Cubrir grandes áreas del soporte con abundantes cantidades de pigmento (óleo o gouache). En este punto del proceso se quedó *Caballitos* (1955).
- Combinar los pigmentos (colores) para generar nuevos colores con volumen y profundidad intensa.
- Trazar un halo de color más oscuro alrededor de cada forma para generar su sombra y separarla del fondo de la composición.
- Detallar cada forma mediante pinceladas de menor grosor.

Izquierdo manejó su lenguaje pictórico en función de los parámetros que consideró relevantes para la ejecución de un cuadro: color y perspectiva. Desde el comienzo del proceso, la artista definía cuales serían las zonas más iluminadas y más oscuras de la composición, por ejemplo, en *Zapata* (1945), se advierte que las sombras que proyectan los elementos (caballos, montículo de tierra, cruz, árbol, pájaro) son halos oscuros que rodean parcialmente el contorno de la forma y generan sensación de profundidad. Esta solución técnica se repite en los cielos de *Infancia de un país* (1952) y en el agua de *Caballos en el río* (1946).



Fig. 50. María Izquierdo, *Caballos en el río*, 1946, óleo sobre tela, 50 x 70 cm, Colección Blaisten

Fig. 51. María Izquierdo, detalle *Caballos en el río*, 1946, óleo sobre tela, 50 x 70 cm, Colección Blaisten, fotografía Miguel Villafuerte





Al igual que la mayoría de sus cuadros al óleo, salvo algunas excepciones que tienen transparencias como *Viernes de Dolores*, (1944-45), tienen de común denominador al exceso de pigmento con relación al disolvente, lo cual provoca una atmósfera espesa de gravedad exagerada. Este efecto se puede apreciar concretamente en los huevos y los platos de *La sopera* (1929); en el mantel de *Orquídeas* (1944); o en el cielo y el suelo de *La tierra* (1945) y de *El Idilio* (1946).

Fig. 52. María Izquierdo, *La sopera*, 1929, óleo sobre tela, 50.5 x 60.5 cm, Colección Blaisten

Fig. 53. María Izquierdo, detalle *La sopera*, 1929, óleo sobre tela, 50.5 x 60.5 cm, Colección Blaisten, fotografía Miguel Villafuerte

Fig. 54. María Izquierdo, *Orquídeas*, 1944, óleo sobre tela, 44 x 75 cm, Colección Blaisten

Fig. 55. María Izquierdo, detalle *Orquídeas*, 1944, óleo sobre tela, 44 x 75 cm, Colección Blaisten, fotografía Miguel Villafuerte





Fig. 56. María Izquierdo, fotografía de la obra *Sirenitas*, 1938, gouache sobre papel, fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno



Fig. 57. María Izquierdo, *Bañistas*, 1938, gouache sobre papel, 21.3 x 27,6 cm, Colección particular

Respecto a su producción en gouache y acuarelas, la tendencia al uso excesivo del pigmento prevalece con la diferencia de que estos materiales tienen un tiempo de secado es más rápido que el óleo por ser hidrosolubles. Otra propiedad de dichos pigmentos es que todas las pinceladas quedan registradas en el soporte, incluso las que se superponen entre sí se hacen evidentes cuando la superficie se seca. En la escena de *Sirenitas* (1938),

tres barcos con humo negro avanzan por el mar y en primer plano una sirena reza y la otra toca la guitarra. Se puede notar que las olas en las que las criaturas marinas interactúan están construidas mediante pinceladas superpuestas de diferentes longitudes y en varias direcciones. Lo mismo ocurre con la piel de las sirenas, con el cielo y con el agua. Izquierdo se valió del gesto de la pincelada para nutrir el carácter ambiguo de la escena,

que combina la sensación amenaza por la llegada de los barcos con la preocupación y la calma de las criaturas. Así, la obra manifiesta el estado de resistencia de las fuerzas de la naturaleza (mar y criaturas marinas) ante el avance de la industrialización.

En la escena de *Bañistas* (1938), cuatro mujeres se bañan en el río, la primera de espaldas al espectador está por entrar al agua, dos están adentro y la cuarta, de frente

3.2.2.- Perspectiva

al espectador fuera del agua. A diferencia de la obra anterior, en esta el agua genera una atmósfera de calma y las pinceladas con las que está representada son de longitud y dirección uniforme, donde se percibe la dirección de la corriente y también se advierte su desvío a causa de la presencia de los cuerpos sumergidos. Lo contrario ocurre con los cuerpos femeninos que están contruidos mediante pinceladas irregulares en diferentes direcciones y tamaños. Esto probablemente sea a causa de lo que una de las cuatro mujeres observa fuera del espacio pictórico. El gesto de la pincelada revela el movimiento y la fuerza de la mano el momento de ejecutar la obra. Asimismo, opera como una posibilidad a las condiciones que hacen de la práctica pictórica una relación dialógica (pintor-soporte) en la cual el soporte también es receptor de la energía de quien lo pinta.

Para representar tridimensionalidad en un soporte bidimensional, se requiere de un lugar geométrico en el espacio, denominado punto de fuga, desde donde se proyectan líneas paralelas que convergen en el horizonte y así generan la ilusión de profundidad. Este efecto ordenador de la percepción corporal y espacial se lo conoce con el nombre de perspectiva. En la obra *El idilio* (1946), el punto de fuga coincide con el centro de la composición, donde la artista, trazó dos líneas diagonales hacia las esquinas inferiores del cuadro para generar el suelo y la base de los árboles. Y dos líneas diagonales hacia las esquinas superiores reflejan el cielo y marcan la altura de los árboles.

De acuerdo con Maurice Merleau-Ponty, la cuestión de un pintor no radica en representar o no la perspectiva, sino en aplicarla como un sistema gestor de sentido y decidir sobre la perspectiva es controlar la percepción de un sistema de visualidad. En la década de los años cuarenta, el filósofo propuso una relectura de la fenomenología que debatió con el dualismo cartesiano cuerpo-alma de René Descartes (1596-1650). En su postulado, Merleau-Ponty reconoció que el cuerpo, al ser la frontera perceptiva del mundo,(76) demanda una perspectiva que genere finitud y condicione su comportamiento en el espacio.



Fig. 58. María Izquierdo, *El idilio*, 1946, óleo sobre tela, 76 x 61 cm. Colección Blaisten.

Las posibilidades de perspectiva existentes antes de que el niño aprenda a representar con la perspectiva planimétrica(77) son infinitas. No obstante en el territorio de la práctica pictórica dicha perspectiva es el sistema convencional para la representación.

Ciertas obras de Izquierdo privilegian el punto de fuga dentro del espacio pictórico. En *Calabazas con pan de muerto* (1947) el punto de fuga coincide con la línea horizonte y se puede notar como desde allí se proyectan las líneas que construyen el paredón. En *Paisaje de Pátzcuaro* (1947) e *Infancia del país* (1952) hay varios puntos de fuga y cada uno corresponde a una estructura arquitectónica.

Mientras que en obras de espacios cerrados, la artista ubicó al punto de fuga fuera del espacio pictórico; en la mesa y el libro presentes en la obra *El teléfono* (1931) se puede apreciar la dirección de las líneas guía hacia el punto de fuga. En el caso de *La raqueta* (1938) las líneas guías marcan dos puntos de fuga, uno para el piano y otro para la mesa.

En su artículo sobre los vínculos de la obra de Izquierdo con la obra metafísica de Giorgio De Chirico,(78) Anne Lebrec destacó a la noción freudiana de *unheimliche* (inquietante extrañeza) ante el deseo por esconder un secreto que angustia. Para Lebrec, las escenas de Izquierdo proyectan esta sensación a través de sus perspectivas.



Fig. 59. María Izquierdo, *La raqueta*, 1938, óleo sobre tela, 70 x 50 cm, Colección Blaisten



Fig. 60. María Izquierdo, *Llamas de Machu Pichu*, 1946, óleo sobre tela, 46.3 x 57 cm, Colección Blaisten.

La artista aplicó los puntos de fuga para establecer distintos planos dentro del mismo cuadro, y sus escenas se caracterizan por tener varios niveles de profundidad dentro del paisaje de *Llamas de Machu Pichu* (1946), donde hay tres planos, en el primero las llamas, en el segundo un muro atraviesa horizontalmente el cuadro y divide el espacio en arriba-abajo, adentro-afuera y en el tercero las ruinas del imperio Inca. La artista generó una escena en apariencia descriptiva, sin embargo parece preguntarse sobre un pasado intacto. La obra establece una relación dialéctica de la mirada que accede a las ruinas y simultáneamente es rechazada por el muro divisor.

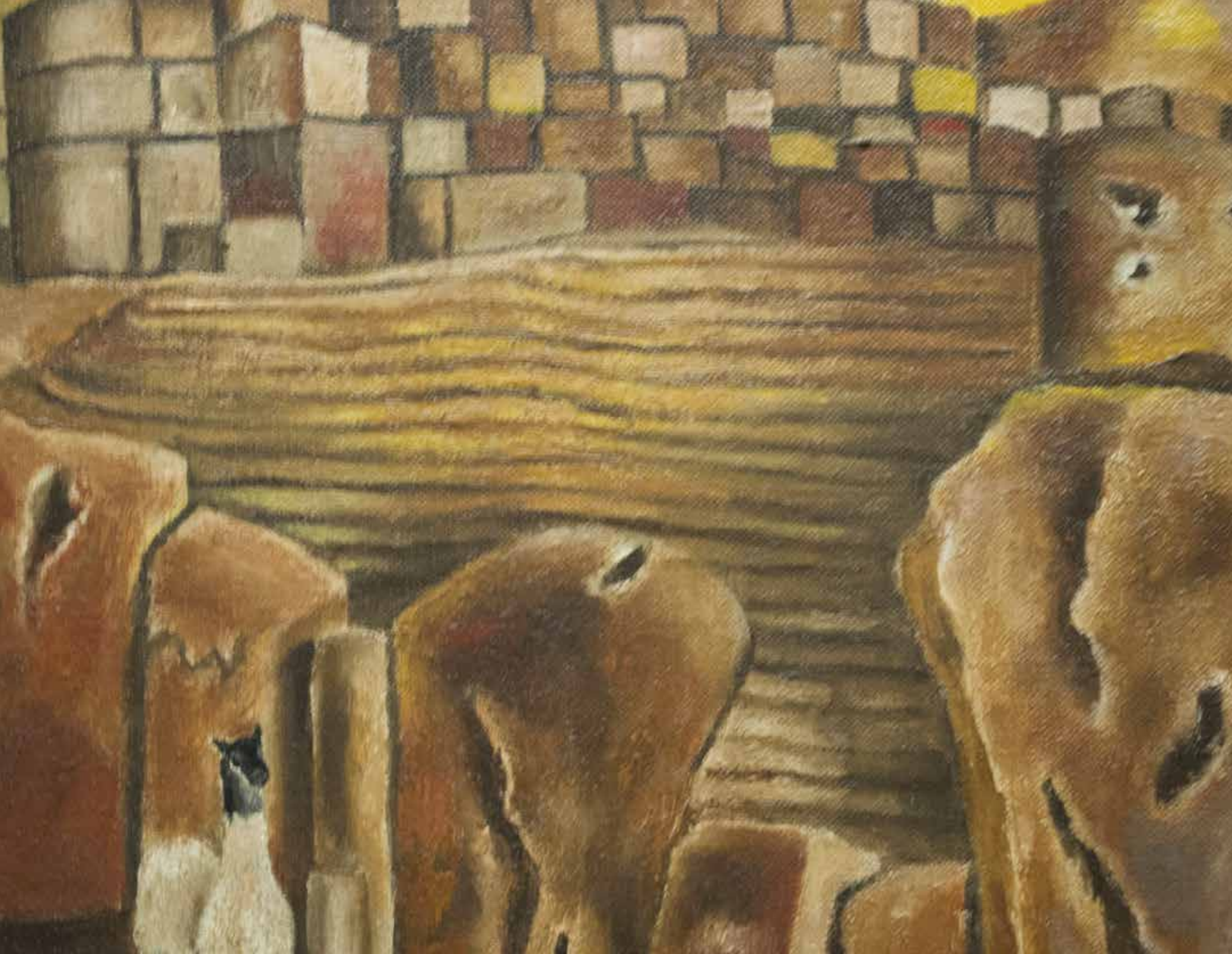


Fig. 61. María Izquierdo, detalle *Llamas de Machu Pichu*, 1946, óleo sobre tela, 46.3 x 57 cm, Colección Blaisten, fotografía Miguel Villafuerte

En obras más tardías como *Víctimas de la guerra en Rusia* (1945), una mujer está arrodillada y con las manos en la cabeza, en segundo plano otra mujer con los ojos cerrados y un niño muerto entre escombros, en tercero, cuarto y quinto planos se ven casas a punto de desplomarse y ruinas de una ciudad bombardeada. La profundidad en la obra de Izquierdo también tiene un efecto narrativo. A través de la superposición de planos, la artista estableció puntos de referencia para ubicar un elemento más cerca o lejos en relación a otro y así enunciar las causas que provocaron el dramatismo de la escena.

El lenguaje pictórico de Izquierdo replanteó las nociones académicas de la representación de perspectiva y la utilizó en función de integrar la espacialidad corporal del espectador (arriba-abajo; izquierda-derecha; adentro-afuera) al sentido de realidad de cada una de sus obras.



Fig. 62. María Izquierdo, fotografía de la obra *Víctimas de la Guerra en Rusia*, 1945, fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno

3.2.3.- Color

En entrevista con Elena Poniatowska (1932), Izquierdo declaró que en el color encontró la plenitud para llegar a la forma, también contó que su producción plástica de los próximos años sería dedicada a los colores que más le interesaban: rojo, bermellón, carmín, ocre, blanco, rosa, tezontle, colores cálidos en cinco tonalidades de rojo, uno de tierra y uno de luz.(79) También explicó que “sin proponérselo había encontrado en su paleta los colores de México, colores que dormían en el pasado indígena impregnado en las pirámides y los ídolos”.(80) Para la artista el color era la característica esencial del arte mexicano. Y precisamente ese fue el elemento de la práctica pictórica sobre el que más reflexionó el momento de planificar sus composiciones y escribir acerca de la obra de sus colegas contemporáneos. En una de sus críticas, sobre los cuadros de la pintora chilena Mireya La Fuente (1905-1976), escribió: “[...] la personalidad colorística de esta pintora sudamericana es sorprendente, con espontaneidad de agradable factura, con sueltas y elegantes pinceladas, impregna sus telas de verdes cálidos, de blancos ricamente modulados, de azules finísimos, de rojos delicadísimos [...]” (81)



Fig. 63. Paleta cromática de María Izquierdo, diagrama: Miguel Villafuerte

La producción pictórica y las reseñas escritas por Izquierdo enfatizaron en el color como cualidad formal del arte y lo vincularon con el pasado prehispánico de la identidad mexicana moderna: “México, país casi surrealista, es por lo tanto un país de fuertes contrastes, contrastes en el color, en el hombre, en el paisaje, en la política, en lo geográfico en fin, en todo.”(82)

La artista relacionó los colores de su paleta con elementos de la naturaleza. A propósito de su color predilecto escribió “[...] el rojo tezontle de la piedra mexicana, descubrir su misterio cromático, escuchar su mensaje, exprimir su color y en fin, esperar a que se produzca el milagro que algo de su esencia y de su rojo jugo se impregne en mis pinceles [...]”.(83)

Al observar el retrato *Mujer con manto rojo* (1943), llaman la atención los altos contrastes entre el amarillo del fondo y el rojo del manto que envuelve el cuerpo femenino. Esta obra fuertemente iluminada tiene su contrapunto en la ropa negra de la mujer y la mínima zona azul de la silla. No obstante los medios tonos a espaldas de la retratada a manera de sombra, otorgan un carácter solemne y silencioso a la escena. Otro ejemplo de aplicación de este color por su simbolismo es el manto rojo que envuelve a la mujer y al niño en *Maternidad* (1944), donde se muestra al textil lleno de pliegues que

lo hacen ver más extenso y le dan una apariencia más sólida. En el mismo sentido, la zona más iluminada de la obra *Mujer y caballo* (1938), es la capa roja que sostiene la mujer frente al caballo, ya que funciona como un espejo que refleja la mirada del animal, cuyos ojos están tenuemente delimitados por líneas negras.

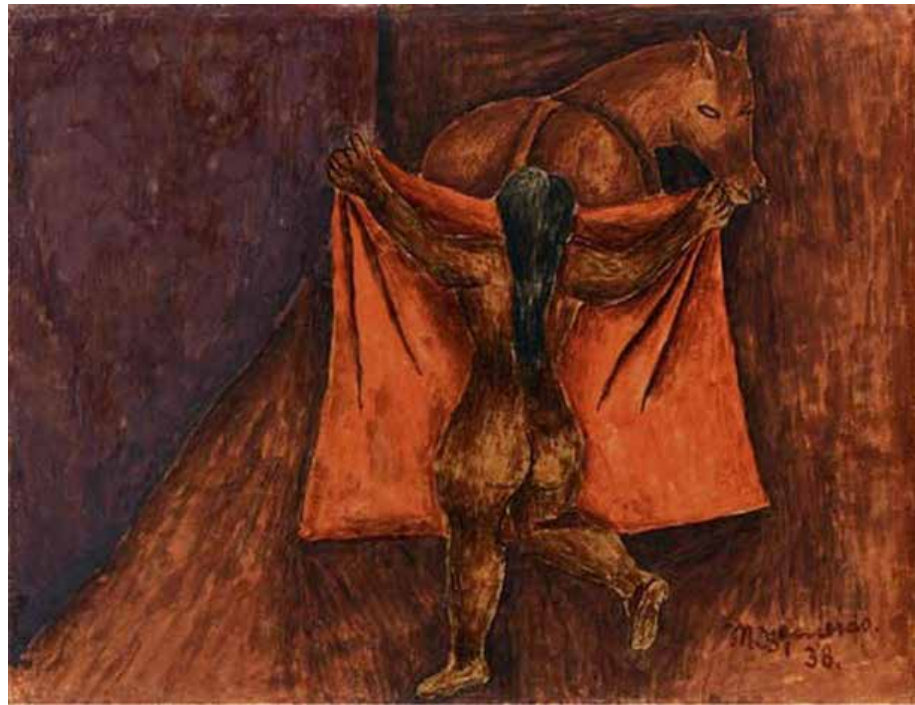


Fig. 64. María Izquierdo, *Mujer y caballo*, 1938, gouache sobre papel, 21.3 x 28 cm, Colección particular



Fig. 65. María Izquierdo, *Mujer con manto rojo*, 1943, óleo sobre tela, 90.5 x 69.8 cm, Colección particular



Fig. 66. María Izquierdo, *Maternidad*, 1944, óleo sobre tela, 85 x 70.2 cm, Colección Museo de Arte Moderno

El blanco también fue uno de los colores que más experimentó. El caballo de *Autorretrato* (1940), las medias del traje del personaje en *Payaso* (1945), las gallinas de *Alacena* (1947); lejos de verse como áreas blancas y vacías, son volúmenes lumínicos dentro del colorido de la obra.

Si bien es cierto la artista veía en el color su fuerza simbólica y de acuerdo a eso lo aplicaba, también lo empleó para conseguir texturas (visuales y táctiles). A través de las pinceladas usó la materialidad del pigmento para remarcar las formas y separarlas del fondo. Las combinaciones cromáticas de Izquierdo encienden y vitalizan a sus personajes, simultáneamente sugieren cierto dramatismo y misterio en la atmósfera de la obra.



Fig. 67. María Izquierdo, detalle *Autorretrato*, 1940. óleo sobre tela, 140 x 87 cm, Colección Blaisten



Fig. 68. María Izquierdo, *Payaso*, 1945. óleo sobre tela, 55 x 45 cm, Colección Blaisten

Fig. 69. María Izquierdo, detalle de la obra *Alacena*, 1947, óleo sobre tela, 102 x 85 cm, Colección Blaisten



- 59.- Olivier Debrouse. "María Izquierdo" en *María Izquierdo 1988*. México, Centro cultural de arte 1988, p 17-26.
- 60.- María Izquierdo y Jorge Quiroz, *Biografía de María Izquierdo*, Texto inédito, Archivo Museo de Arte Moderno, p 9.
- 61.- Rafael Solana, *Revistas literarias mexicanas modernas: Taller, I diciembre de 1938 – VI, noviembre de 1939*. México, FCE, 2018, p. 95-96.
- 62.- Noriega Cecilia. "María Izquierdo: Escritora y crítica de arte". Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 2018, p 59-62.
- 63.- María Izquierdo, "Mi viaje al sur de América, La vida Santiaguina", *Excelsior*, 11 de enero de 1945. Archivo María Izquierdo Museo de Arte Moderno.
- 64.- María Izquierdo, "Las Galería de Arte y el Salón 1941," *Hoy*, 1943.
- 65.- "Retratos y naturalezas muertas de María Izquierdo" abril de 1939.
- 66.- Noriega Cecilia, "María Izquierdo: escritora y crítica de arte", Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 2018, pp. 59-62.
- 67.- Vilém Flusser, *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Barcelona, Herder, 1994, p. 96.
- 68.- Torres Ana, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo, ¿un pintor de la ruptura?*, México, Universidad Iberoamericana, 2011. p. 69-79.
- 69.- Véase *Mujer de espaldas*, 1930 de Rufino Tamayo
- 70.- Véase *El mantel rojo*, 1940.
- 71.- Renato González, "El régimen visual y el fin de la revolución," en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo 3, Esther Acevedo (ed.). Arte e imagen, México, 2002, p. 306.
- 72.- María Izquierdo y Jorge Quiroz, *Biografía de María Izquierdo*, Texto inédito, Archivo Museo de Arte Moderno, p. 49.
- 73.- Calabrese Omar. "Naturaleza muerta," en *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra, Madrid, 1993, p. 21.
- 74.- Transcripción del discurso "La mujer y el arte mexicano" pronunciado en julio de 1939. Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, México.
- 75.- Aparece publicado por primera vez en el catálogo de la exposición "45 autorretratos de pintores mexicano, siglos XVIII al XX" en el Palacio de Bellas Artes, México, 1947.
- 76.- Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 16.
- 77.- La perspectiva planimétrica es una proyección paralela oblicua, un sistema de representación por medio de tres ejes cartesianos (X, Y, Z) La perspectiva planimétrica no es realista, es una construcción.
- 78.- La pintura metafísica es la propuesta estética de Giorgio De Chirico como una vuelta al canon clásico del orden frente al "caos" que planteaban las vanguardias, reinventó el género de la naturaleza muerta al combinarlo con el paisaje al representar lo absurdo del mundo mediante figuras humanas sin vida, paisajes urbanos desérticos, objetos petrificados. Su obra manifiesta el cuestionamiento filosófico por excelencia: el sin sentido de la existencia. Su plan de trabajo fue trasponer un objeto usual en la esfera de lo imaginario para crear una "situación incongruente" Pierre Barucco. *Le Fracas et silencie: De Chirico*. Marsella: Via Valeriano, 1993. P. 105.
- 79.- Elena Poniatowska. "Opina María Izquierdo", en *Novedades*. Ciudad de México. 18 de julio 1953.
- 80.- María Izquierdo y Jorge Quiroz, *Biografía de María Izquierdo*, Texto inédito, Archivo Museo de Arte Moderno, p 63.
- 81.- María Izquierdo "Arte. La pintora chilena Mireya La fuente" *Hoy*, 1942.
- 82.- María Izquierdo y Jorge Quiroz, *Biografía de María Izquierdo*, Texto inédito, Archivo Museo de Arte Moderno, p 39.
- 83.- María Izquierdo y Jorge Quiroz, *Biografía de María Izquierdo*, Texto inédito, Archivo Museo de Arte Moderno, p 41.

4.- Memoria y territorio: La obra *Infancia del país* (1952)

Izquierdo pintó una alegoría de la infancia de México, donde muestra un país funcional con límites territoriales definidos y formado por tres instituciones fundamentales: el ejército, la iglesia y el Estado. El paisaje de *Infancia del país* (1952) se compone de un territorio árido donde se edifican estructuras arquitectónicas que parecen ruinas pero son funcionales. Según Benjamin, la alegoría y la ruina son imágenes inmoladas de un tiempo que dejó de existir pero aun es real.(84) La artista empleó el concepto de la infancia para referirse a un lapso de tiempo concluido sobre el cual regresamos constantemente. La poética en la obra pictórica de Izquierdo es un diálogo entre la memoria y el territorio, sus atmósferas representadas a través del color y la perspectiva conducen al espectador a un estado a temporal suspendido.

A propósito de los mismos conceptos (ruina y alegoría) José Gorostiza (1901-1973) escribió: “esos arcos, esas columnas que hemos hallado, en la pintura de María Izquierdo y en todas las rancherías y poblados de México, representan una realidad en ruinas, a veces dolorosa, a veces despreciable”.(85)

Así la realidad en ruinas a la que se refiere el poeta es la ambigüedad temporal que no define si la escena es el apogeo de una urbe o su ocaso.



Fig. 70. María Izquierdo, *Infancia del país*, 1952. óleo sobre tela, 45 x 55 cm, Colección particular

La noción de funcionalidad que debe tener la realidad, para ser entendida como tal, juega un rol crucial el momento de definir que tipo de infancia es la que retrató Izquierdo. Es probable que la respuesta este en los tres cuerpos en miniatura que habitan la urbe y la hacen funcional, son los cuerpos que sostienen sólido al espejismo de estabilidad que trajo la era moderna.

Infancia del país (1952) no fue la primera obra en la que la artista representó paisajes con perspectivas inusuales, cuerpos miniaturas o territorios parcialmente deshabitados. En *Paisaje de Pátzcuaro* (1947), se distinguen dos conjuntos de casas enfrentados entre sí, típicos de la época colonial, no obstante una suerte de túnel por encima de la tierra interrumpe el camino. Por su parte, *Naturaleza muerta* (1947) es un espacio abierto conformado por una serie de paredones de distintos edificios y una mesa con frutas en primer plano marca el inicio del laberíntico paisaje.

Esta serie de ejemplos muestra que al modificarse la perspectiva, también se alteran las percepciones de distancia, proporción, altura y movimiento; todas las referencias que ubican al ser humano en el espacio se trastocan a fin de ensamblar una escena reconocible. Para ello articuló un repertorio iconográfico (globos aerostáticos, estructuras arquitectónicas) y su representación osciló entre los límites de significación de cada ícono, alteró las referencias contextuales de cada ícono y las proyectó sobre amplios espacios abiertos. Expuso como el deseo de expansión, desplazó una forma de paisaje, lo urbanizó e instauró otra versión con límites divisorios.



Fig. 71. María Izquierdo, *Paisaje de Pátzcuaro*, 1947, gouache sobre papel, 24 x 30 cm. Colección particular



Fig. 72. María Izquierdo, *Naturaleza muerta*, 1947, óleo sobre tela, 80.3 x 99.7 cm, Colección particular

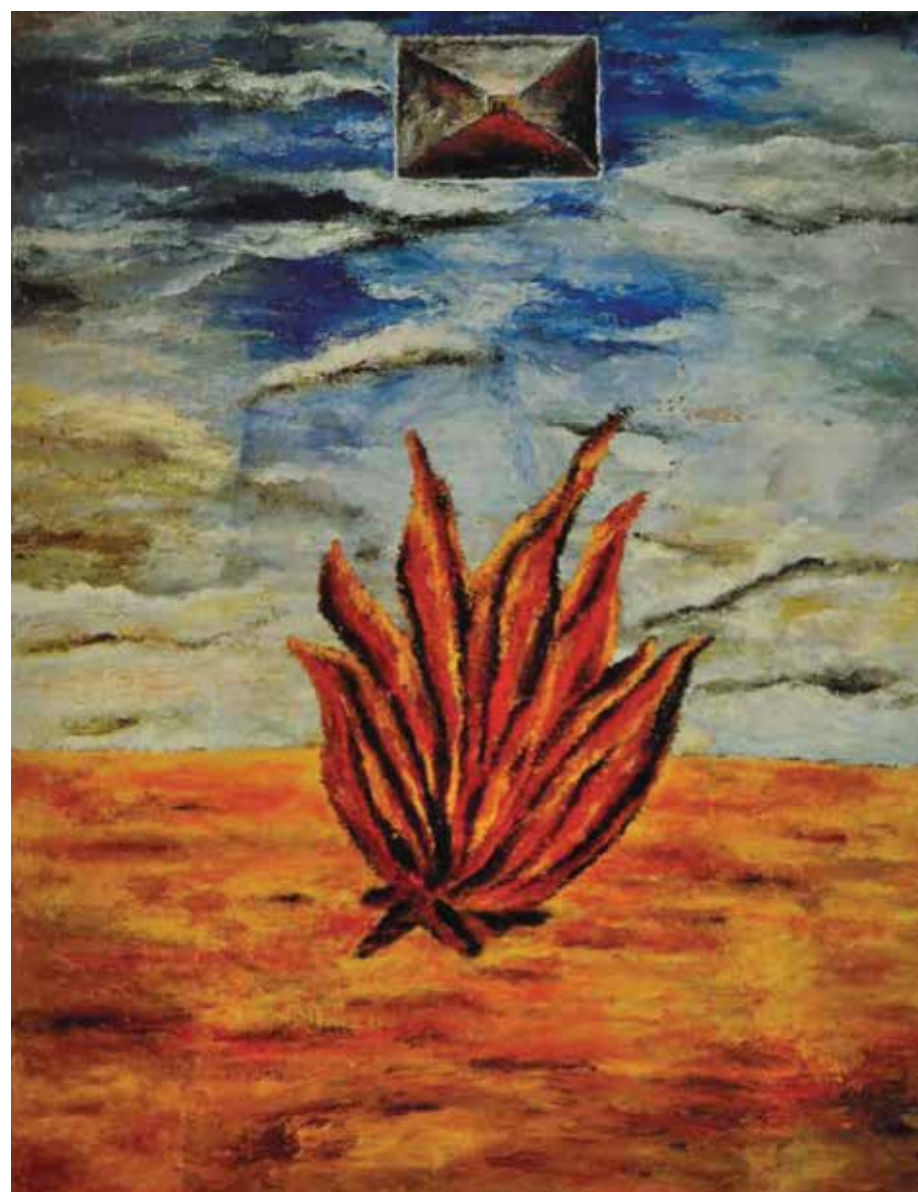


Fig. 73. María Izquierdo, *Hacia el paraíso*, 1954, óleo sobre tela, 80.3 x 99.7 cm, Colección particular

Debroise calificó a las obras de De Chirico como “máquinas de pensar”(86) la misma aseveración se puede hacer del trabajo de Izquierdo, obras como *Hacia el paraíso* (1954) o *Vacas* (1955) son escenas de contemplación donde la mirada busca la movilidad en las formas al recorrer las líneas de sus contornos. Para Lebrec, la inmovilidad y el silencio en las escenas de Izquierdo hacen visibles presencias que no están estrictamente pintadas en el cuadro.

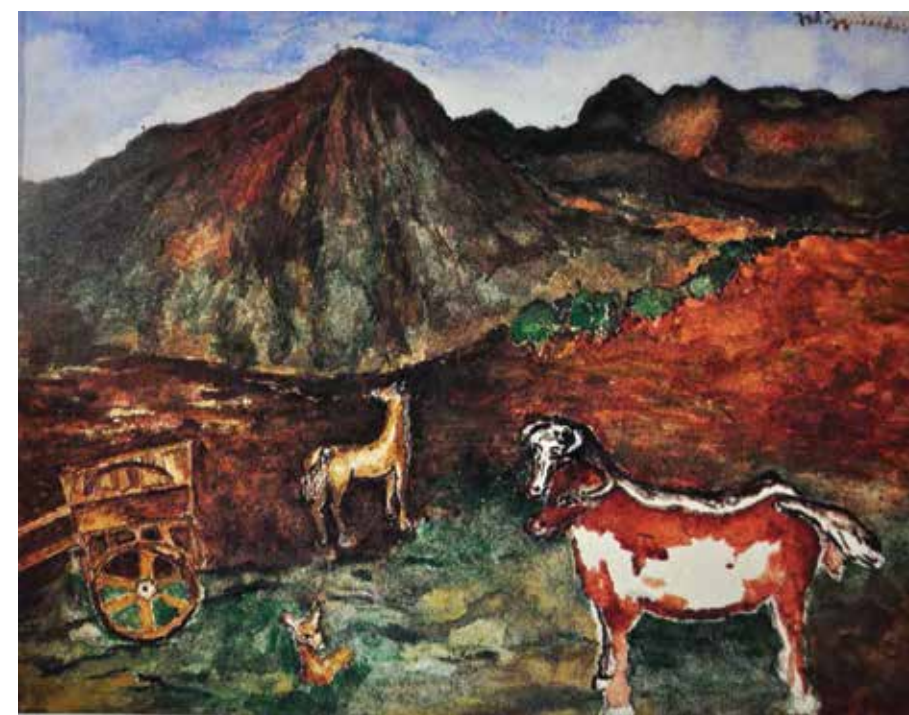


Fig. 74. María Izquierdo, *Vacas*, 1955, gouache sobre papel, 24 x 31 cm, Colección particular

4.1.- Paisaje: la perspectiva

El espacio pictórico de la obra *Infancia del país* (1952) es de 45 x 55 cm y está dividido en dos mitades horizontales. En la primera zona, dos globos aerostáticos distantes entre sí sobrevuelan el territorio, el cielo está nublado y la parte más blanca es la que está más próxima a la línea del horizonte mientras que la más grisácea está en la parte superior de la composición. No obstante, el único punto despejado y de color (azul) en el cielo se ve atrás del asta de una de las estructuras arquitectónicas. Izquierdo no pintó ninguna bandera en el asta, en cambio utilizó los colores patrios verde, rojo para los globos y blanco para el cielo del paisaje.

En la segunda zona de la obra se reconocen tres estructuras arquitectónicas: una iglesia en el centro del paisaje; a la derecha, lo que parece ser un fortín militar con los paredones resquebrajados, a la izquierda, un palacio de gobierno de techo triangular con asta sin bandera.(87) Tres cuerpos miniatura equidistantes, dos montañas en el último plano y dos cercas en el primer plano que se interrumpen en mitad para dar acceso a la urbe. No obstante su presencia divide al vasto territorio en dos secciones: adentro de y afuera de.



Fig. 75. María Izquierdo, *Infancia del país*, 1952, óleo sobre tela, 45 x 55 cm, Colección particular, Diagrama de perspectiva: Miguel Villafuerte



Figs. 76, 77, 78. Disección de las estructuras arquitectónicas presentes en la obra de María Izquierdo, *Infancia del país*, 1952, óleo sobre tela, 45 x 55 cm, Colección particular, Diagrama: Miguel Villafuerte

- Iglesia
- Fortín militar o cementerio
- Palacio de gobierno

Este elemento introduce una nueva relación de análisis en la obra: el límite. Izquierdo señaló pictóricamente el límite y la división arbitraria del territorio. Sobre el segmento izquierdo de la cerca hay una esfera plateada mientras que en el derecho hay un cigarrillo encendido, ambos elementos ajenos a la escena acentúan la naturaleza ambigua con la que fueron señalados los límites del territorio.

La composición indaga en las posibilidades de acceso y recorrido. La mirada del espectador ingresa al paisaje por la cerca y transita los arcos de las estructuras arquitectónicas de la urbe. Izquierdo definió una línea del horizonte para delimitar cielo y suelo y un punto de fuga para cada construcción arquitectónica. El punto de fuga del fortín militar nace en la línea horizonte; el punto de fuga de la iglesia está ubicado ligeramente más delante de la línea-horizonte y finalmente el punto de fuga del palacio de techo triangular es el más alejado respecto a la línea horizonte, por tanto el edificio más cercano al espectador. Pese a que sean tres puntos independientes, éstos se proyectan hacia fuera del cuadro, es decir hacia el espectador. Mientras la mirada recorre la urbe hacia adentro del cuadro, los edificios se proyectan hacia afuera. No obstante la cerca, encierra el territorio y todos sus elementos.

La religión y el arte son una relación dialógica que desde siempre ha provocado interminables debates entre artistas a favor y artistas en contra, en el caso del arte mexicano la religión católica, al ser herencia de la conquista española, fue un tópico negado para la ideología política de los artistas muralistas. No obstante en la obra de Izquierdo el tema religioso es constante, probablemente se deba a que nació en un pueblo cuya celebración más importante es la fiesta anual dedicada a la Virgen. Su serie de altares a la Virgen de Dolores, el título de “credo” a su declaración de artista, provocan pensar que para ella el tema religioso no pasaba desapercibido.

No es casual que la estructura arquitectónica del centro de la composición de *Infancia del país* (1952) sea una iglesia, con dos torres de tamaños diferentes y una cruz en la cúpula de cada una, la estructura está en el último plano. La artista pone de manifiesto que la religión es una arista clave para entender a México y a diferencia de sus contemporáneos, Izquierdo no niega la presencia de la iglesia ni su importancia, al contrario, la presenta en las dimensiones que considera necesarias y sobretodo sincretiza la fe impuesta con las creencias de su región. La población miniaturas presentes en la obra sugieren un centro que no tendría sentido sin la presencia de la estructura del centro. La promesa de mejora y progreso para la sociedad, ha sido instaurada en gran medida a través de la fe cristiana cuyo axioma es la promesa de

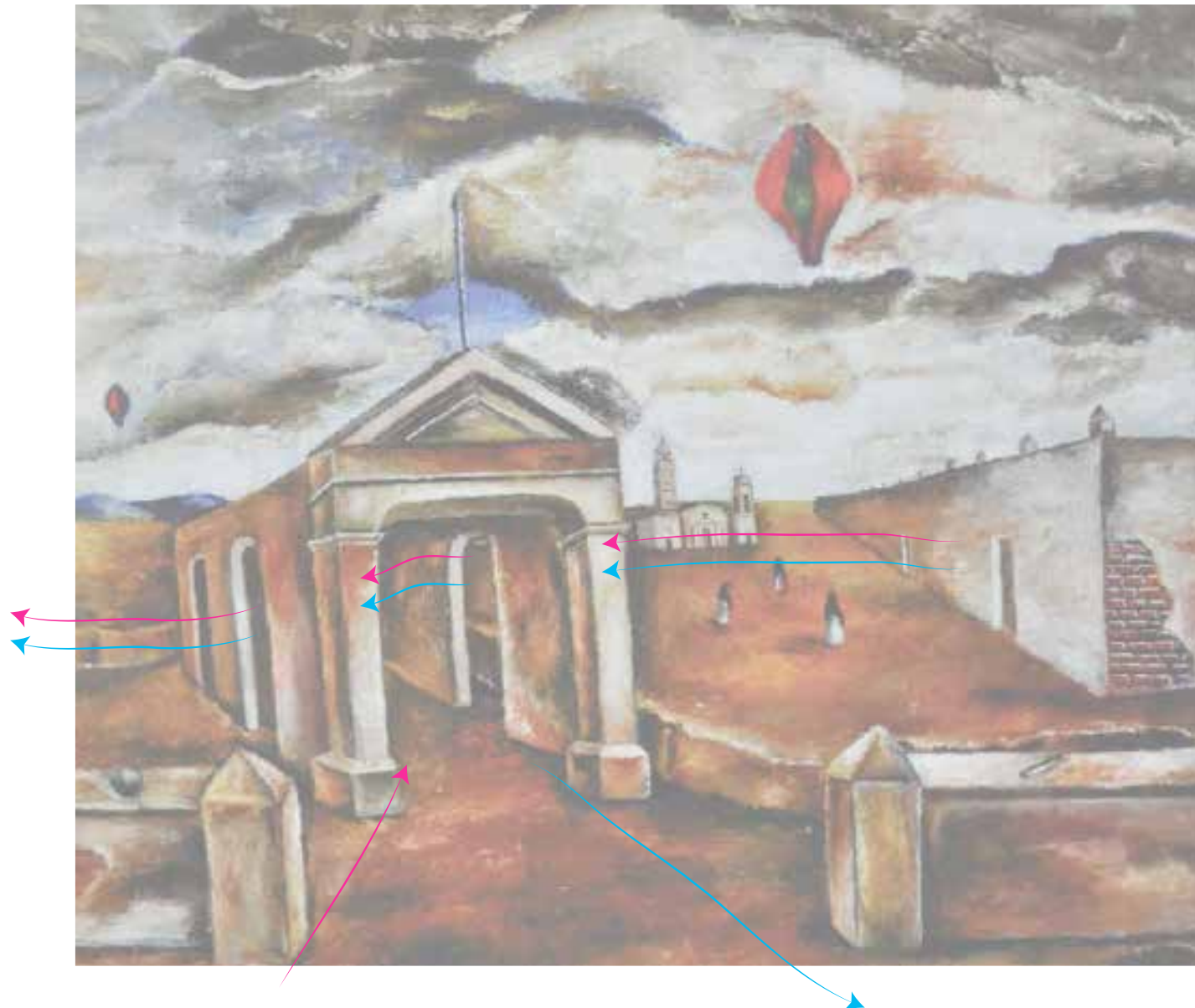
la vida eterna, en ese sentido la iglesia funge como el organismo que contiene emocionalmente a la población para continuar a la “espera de”.



La artista concibió esta composición valiéndose de la perspectiva como una herramienta generadora de lógicas espaciales como el acceso, el límite, y la propiedad del territorio. Su alegoría del país manifiesta la contradicción del tiempo que vivió, entre la promesa del progreso posrevolucionario y la realidad que desplazó grupos humanos invadiendo su territorio y violentando la naturaleza con industrias, drenajes de ríos y urbanización. La obra también cuestiona la participación del individuo en la sociedad democrática, muestra un espacio vasto y abierto pero cercado y encerrado. Así, Izquierdo criticó el ambiguo proyecto modernizador y sus dinámicas sociales impuestas únicamente para alimentar la hegemonía del régimen.



Figs. 79, 80, 81, 82. Disección de los elementos presentes en la obra de María Izquierdo, *Infancia del país*, 1952, óleo sobre tela, 45 x 55 cm, Colección particular, Diagrama: Miguel Villafuerte
 - Dos partes de una cerca
 - Dos globos aerostáticos
 - Tres cuerpos miniatura
 - Dos montañas



Figs. 83. María Izquierdo, *Infancia del país*, 1952, óleo sobre tela, 45 x 55 cm, Colección particular, Diagrama de la relación de accesos y poyección de puntos de fuga: Miguel Villafuerte

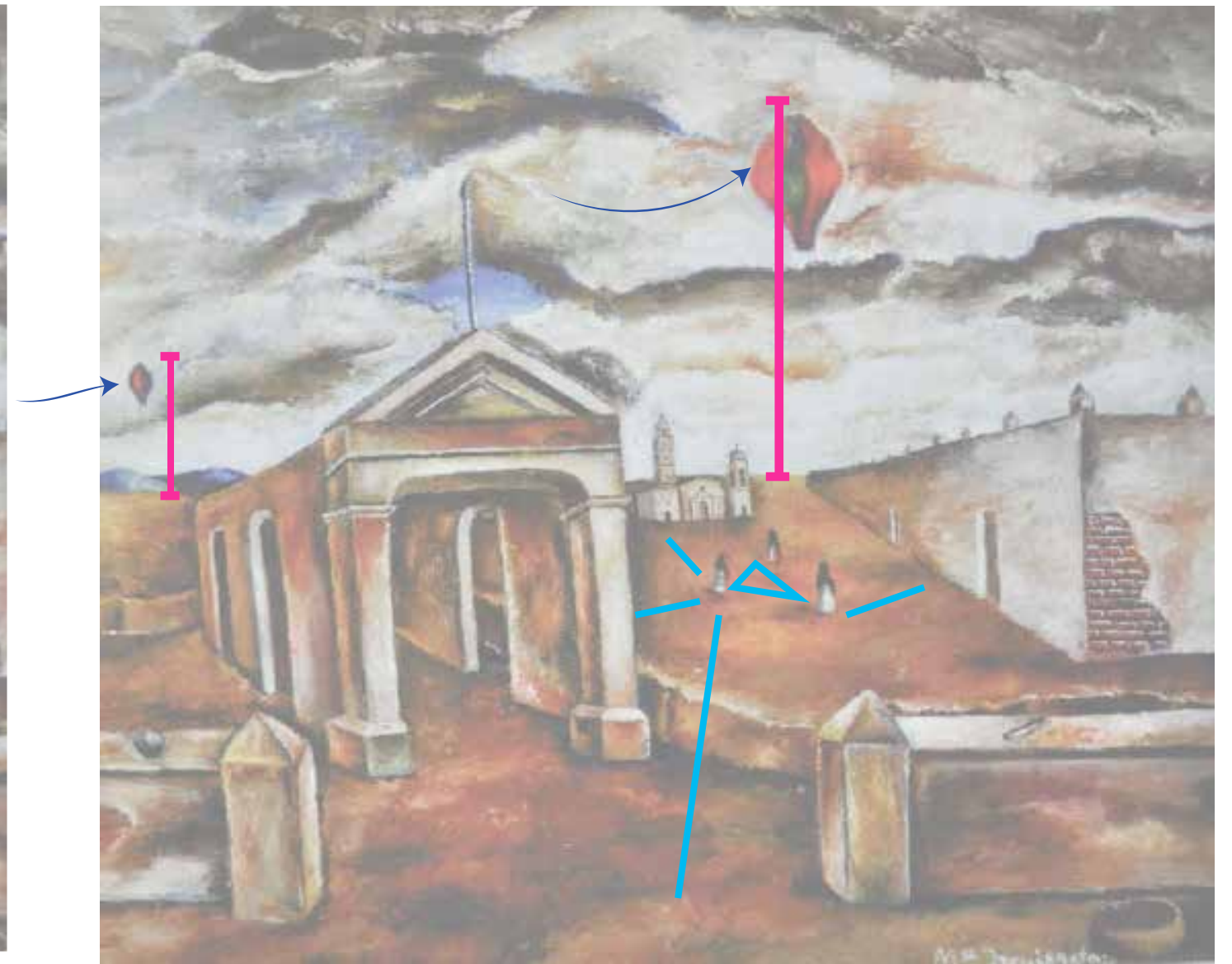


Fig. 84. María Izquierdo, *Infancia del país*, 1952, óleo sobre tela, 45 x 55 cm, Colección particular, Diagrama de la relación distancia-cercanía y proporción: Miguel Villafuerte

4.2.- Paisaje: el color

Como he señalado en párrafos anteriores, la perspectiva y el color son los recursos plásticos a los que la artista otorgó mayor importancia el momento de ejecutar sus obras. La paleta cromática de *Infancia del país* (1952) ambienta una escena nostálgica que contrasta los colores cálidos de la zona del suelo con los tonos grises de la del cielo. Los pilares de piedra de las estructuras y el suelo modulan sus tonalidades para marcar los límites que dividen el paisaje.

La forma y contorno se amalgaman en los trazos provocando que la superposición de colores genere el efecto de profundidad en cada forma (paredes, tierra, cielo). Los dos globos son puntos de mayor contraste, se separan de las nubes blancas y su combinación sugiere el tricolor mexicano ausente en el asta de la bandera.

La artista pintaba sus obras por capas de colores, por ejemplo las nubes y las paredes de las estructuras arquitectónicas tienen en común capas de blanco, por ello guardan cierta similitud entre sí. Un fragmento de la pared frontal del fortín está resquebrajado y se puede observar su estructura interna hecha por ladrillos. Similar es el caso del cielo, donde una pequeña área azul atrás del asta del edificio de techo triangular acentúa la idea de que en el fondo de todas las nubes hay una capa de color azul.



Fig. 85. María Izquierdo, *Infancia del país*, 1952, óleo sobre tela, 45 x 55 cm, Colección particular, diagrama de bloques de color: Miguel Villafuerte



Las paredes de las estructuras, la tierra del suelo y las nubes del cielo son formas volumétricas logradas mediante la combinación de pigmentos en diferentes capas de color y transparencias que generan la ilusión de profundidad. Es fascinante cómo a través del color, la pintura genera un sistema de representaciones que aunque no sean reales, existen en el mundo material como presencia.

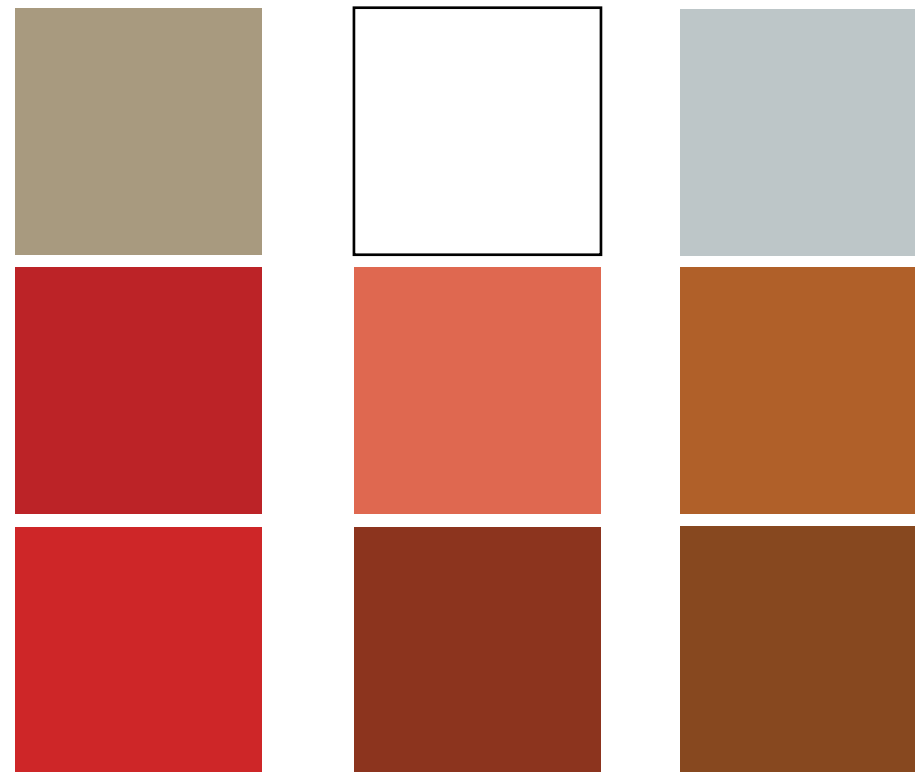


Fig. 86. Paleta cromática de la obra de María Izquierdo, *Infancia del país*, 1952, óleo sobre tela, 45 x 55 cm, Colección particular, diagrama: Miguel Villafuerte
 Fig. 87. María Izquierdo, fragmento de la obra *Infancia del país*, 1952, óleo sobre tela, 45 x 55 cm, Colección particular
 Fig. 88. María Izquierdo, fragmento de la obra *Infancia del país*, 1952, óleo sobre tela, 45 x 55 cm, Colección particular
 Fig. 89. María Izquierdo, fragmento de la obra *Infancia del país*, 1952, óleo sobre tela, 45 x 55 cm, Colección particular
 Fig. 90. María Izquierdo, fragmento de la obra *Infancia del país*, 1952, óleo sobre tela, 45 x 55 cm, Colección particular

El globo aerostático es un ícono recurrente en la pintura mexicana moderna. *El Globo* (1930) de Raúl Cano Manilla (1888-1974), es una alegoría a la identidad mexicana que representa a un pueblo unido que eleva al cielo un globo aerostático portador de colores patrios.⁽⁸⁸⁾ En su caso, Tamayo empleó el mismo ícono en *Homenaje a Juárez* (1932) cómo emblema de la modernidad citadina. Por el contrario en *La niña indiferente* (1947), Izquierdo se valió del carácter volátil del símbolo para manifestar el estado melancólico de la niña sentada frente a la calabaza de proporciones desacostumbradas. Las implicaciones ideológicas de representar el mismo ícono obedecen a distintos discursos artísticos, cuestionamientos estéticos y actitudes identitarias de cada artista. El globo aerostático fue un invento francés del siglo XIX que se utilizó para cartografiar las nacientes ciudades, al tener mayor información sobre el territorio, se puede establecer un dominio más eficaz sobre el mismo, para así establecer sus límites y planificar su urbanización y expansión.



Fig. 91. María Izquierdo, detalle *La niña indiferente*, 1947, óleo sobre tela, 85.5 x 66 cm, Galería de Arte Mexicano



Fig. 92 Raúl Cano Manilla, *El Globo*, 1930, óleo sobre tela, 127 x 143 cm, Colección Museo Nacional de Arte.



Fig. 93. Rufino Tamayo, *Homenaje a Juárez*, 1932, óleo sobre tela, 60 x 75 cm, Colección Museo de Arte Moderno

La artista aplicó colores cálidos e iluminados en tonos rojizos y ocres brillantes, lo que provocaría pensar en una escena alegre, sin embargo, después de analizar su producción pictórica puedo afirmar que sus representaciones no obedecen a esta emoción en su totalidad. El uso de colores alegres y vivos sirvieron para iluminar una escena silenciosa e inmóvil. La paleta cromática de Izquierdo es parte de la ambigüedad presente en sus atmósferas.

En *Infancia del país* (1952) Izquierdo resignificó la iconografía de la pintura moderna mexicana. Su obra expone los intersticios de incertidumbre, desarraigo y resistencia frente al cambio del México tradicional al México moderno. Al mismo tiempo, la pintora rechazó la visión mítica de la identidad mexicana impuesta por el proyecto modernizador. Cuestionó la identidad fabricada para proponer una visión más universal del ser humano en la naturaleza y del arte como lenguaje sensible, crítico y discursivo.

84.- Buck Morss Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995, p. 153

85.- María Izquierdo y Jorge Quiroz, *Biografía de María Izquierdo*, Texto inédito, Archivo Museo de Arte Moderno, p 74.

86.- Olivier Debrouse, *Los cien años de Giorgio de Chirico*, La jornada, 7 de septiembre de 1998.

87.- Arquitectura similar al diseño fallido del Palacio Legislativo que el porfirato diseñó en el siglo XIX. Actualmente Monumento a la Revolución, Ciudad de México. Su construcción inició en el gobierno de Porfirio Díaz en 1897 y concluyó en 1938.

88.- El mensaje de la pintura *El Globo*, era tan patriótico que en 1993 se utilizó esa imagen como portada para los libros de texto gratuitos de la SEP en toda la República Mexicana.

Conclusiones

La pintura moderna mexicana de la primera mitad del siglo XX fue la práctica artística que el gobierno posrevolucionario utilizó para construir la visualidad de su identidad nacional homogénea. El régimen impuso un modo de ver y producir sentido, exaltó el pasado indígena a través de la ilustración monumental de héroes y mitos en edificios públicos. La pintura y el muralismo fungieron como dispositivos ideológicos del estado para generar el imaginario del México moderno. Al unificar técnicas, repertorios iconográficos y temáticas, el canon de la pintura se institucionalizó como norma y fue la medida para avalar o rechazar propuestas estéticas. Varios pintores en México se empeñaron en exhibir la realidad histórica influenciados por las vanguardias europeas. Asimismo, produjeron un arte nacional al servicio de la ideología posrevolucionaria que estaba en el poder. Izquierdo formó parte del movimiento artístico de su época y como tal albergaba dinámicas heterogéneas. Probablemente los cuestionamientos filosóficos y estéticos eran comunes sin embargo las soluciones eran individuales, y en ese tenor la artista supo separarse de la creencia común que ubicó al progreso como sinónimo de dominio del ser humano sobre la naturaleza.

María Izquierdo llegó a la pintura por intereses y motivaciones personales, no obstante el aparato artístico y educativo de la época incentivaba la pintura y en particular el muralismo como las prácticas oficiales. La artista participó activamente en el circuito cultural de su época, se opuso al discurso nacionalista del arte, y promovió una visión internacional del arte mexicano.

Las obras pictóricas de Izquierdo operan como paradojas que enuncian el carácter ambiguo y contradictorio del tiempo moderno que vivió. La artista se valió de recursos propios del lenguaje plástico (color y perspectiva) para articular escenas silenciosas donde la vida y el suceder del tiempo se suspenden. Combinó objetos y cuerpos de colores cálidos y brillantes en espacios áridos y deshabitados.

Así, la estética de su obra mostró que vivir la modernidad es resistirla, construirla y no solamente consumirla. En las obras de la artista que entran en el debate del arte mexicano como una coyuntura del régimen visual, vimos que Izquierdo recurrió a los temas e iconografía propios de la ideología posrevolucionaria para descontextualizarlos y resignificarlos a fin de reconstruir escenas en las que el progreso de la modernidad devora estilos de vida, desplaza territorios y profana el carácter perenne de la naturaleza.

La crítica de Izquierdo al proyecto de la modernidad está presente en las imágenes que consiguió representar, la técnica con la que ejecutó cada una y también en la decisión sobre el medio (pintura) que desarrolló su carrera. El acto mismo de pintar se consolida como un espacio de resistencia combativa. Pintar fue el vehículo mediante el cual la mirada testimonial de Izquierdo se convirtió en denuncia activa de la instrumentalización de los territorios y la transformación de los estilos de vida de la sociedad mexicana durante la primera mitad del siglo XX.

Una de las preguntas de esta disertación(91) es si la técnica puede o no ser un espacio de acción y postura crítica del artista. Durante el desarrollo de la investigación he conjugado los significados que se desprenden de las obras de Izquierdo, con la técnica con la que fueron pintadas. En este sentido, la manufactura de una obra también significa y comunica, la técnica evidencia la relación dialéctica entre artista y obra; artista y proceso creativo; artista y materiales. Cada tela pintada almacena en sí misma el tiempo de intimidad compartido con la artista, sus disposiciones corporales, decisiones estéticas, estado anímico. Si el corpus de obra artística de Izquierdo constituye una crítica a la modernidad, su técnica pictórica es la primera manifestación de rechazo a la imposición de identidad y paradigmas.

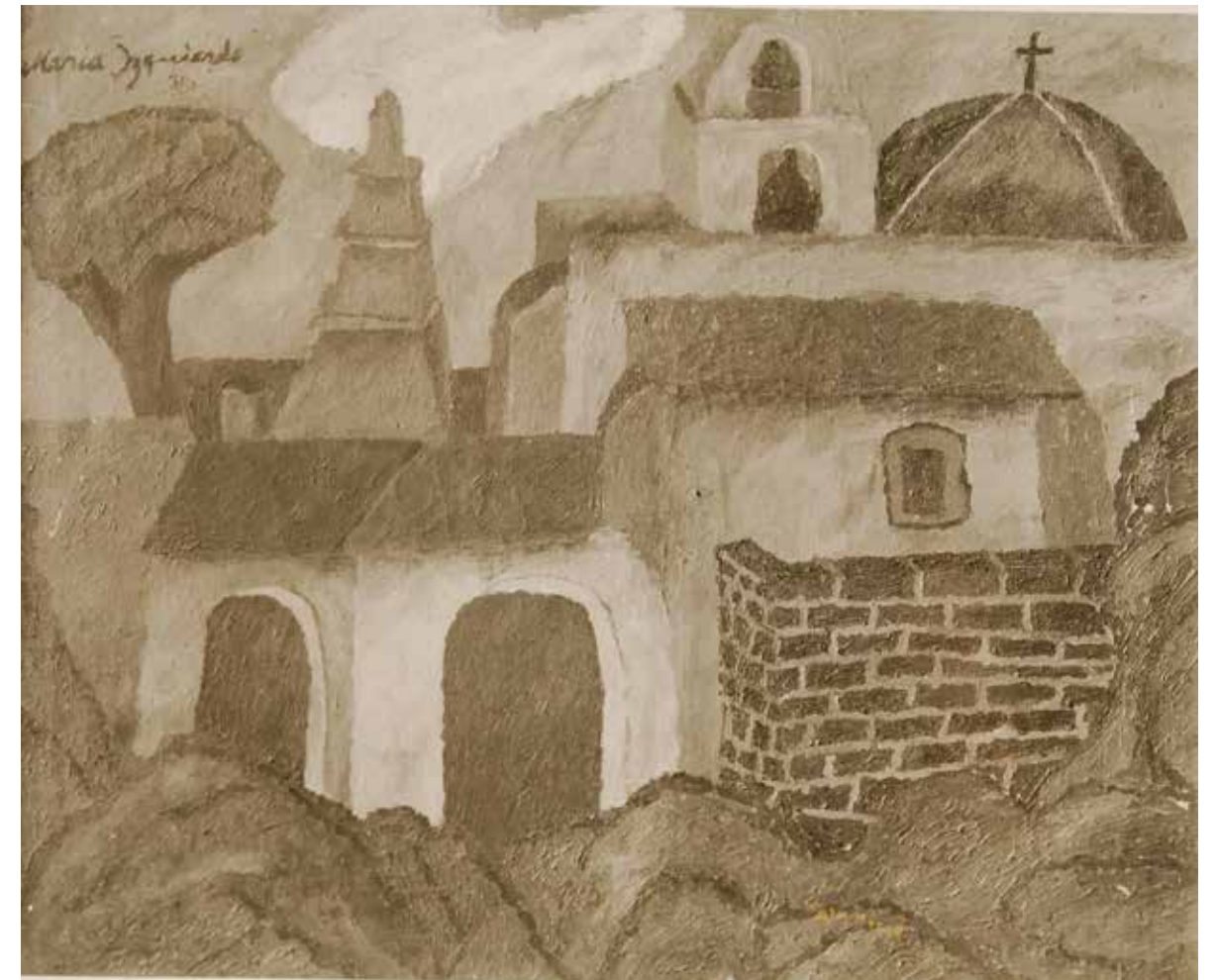


Fig. 94. María Izquierdo, fotografía de la obra *Paisaje*, 1930, fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno

La estética de su obra está interconectada con la sustancia de la misma. Los soportes (tela y a veces madera) y los materiales (óleo, acuarela) tienen memoria, por tanto son capaces de archivar los gestos que hizo el cuerpo el momento presente que fueron combinados. Cuando Izquierdo expresó sus emociones y posturas ideológicas sobre el lienzo, también registró gestos: mediante pinceladas, sutiles o bruscas, accidentales o no, se convirtieron en presencia y nutrieron sensiblemente su lenguaje plástico.

Decidir que el objeto de estudio de esta tesis sea el corpus de obra de María Izquierdo, se debe a dos propuestas teóricas que tienen el objetivo de aportar a la historia social desde el arte. La primera tiene que ver con hacer una historia política de las imágenes y no una historia de cómo la política influye en las imágenes. Mientras que la segunda es una reflexión temporal de ida y vuelta que analiza con una mirada contemporánea (2019) la construcción de imágenes de la primera mitad del siglo XX (1906-1955) y simultáneamente utiliza el mismo arco temporal para repensar nuestra actualidad, en términos estéticos y políticos.

La pertinencia de traer al debate historiográfico y estético la obra pictórica de María Izquierdo en un momento (2019) coyuntural para el arte y para el ejercicio pictórico, implica preguntarse los fundamentos de nuestra sociedad. Somos herederos de la modernidad que Izquierdo vio emerger, indudablemente las condiciones contextuales han transformado la industria, la tecnología y los estilos de vida (mismos tópicos que Izquierdo cuestionó), no obstante, aun no hemos conseguido deslindarnos de la identidad, ni de las lógicas impuestas por el régimen político.

Cada vez se hace más necesario revisitar los fundamentos de ese sentido común que opera como norma, a fin de ver al pasado en todas sus zonas de luz y oscuridad, reescribirlo y alterar significativamente nuestro presente.

De la investigación biográfica que hice sobre María Izquierdo, una de las cualidades que personalmente más admiro, es su capacidad de resiliencia ante los espejismos que durante su vida intentaron presentarse como verdades. La identidad mexicana prefabricada, el circuito artístico en el que se desarrolló, el proyecto mural del cual fue excluida intempestivamente.

Su archivo hemerográfico, bibliográfico, fotográfico y personal ha sido procurado por sus familiares (hija y nietos) y una gran cantidad ha sido donada al Museo de Arte Moderno. Izquierdo pintó más de 300 cuadros durante toda su vida, un porcentaje está en colecciones privadas, otro en colecciones públicas y de una porción menor se desconoce su paradero. Pese a que esta disertación no se enfocó en la recepción de su obra con el público de la época, es importante considerar a la producción como otra arista de la postura crítica de Izquierdo. Pintar cuadros y conservar la memoria visual de la vida y obra de la artista, evidencia el interés por exhibir su trabajo a fin de que sus espectadores hagan empatía con las escenas que ven, y puedan tomar postura crítica del tiempo en el que viven.

Durante julio de 2019, tuve la oportunidad de viajar a San Juan de los Lagos, en el estado de Jalisco, después de recorrer el lugar y entrevistar a un par de trabajadores de la biblioteca, logré dar con la posible ubicación de la casa en la que María Izquierdo vivió su infancia con sus abuelos. Según mis informantes, el sector oeste, por su cercanía al río (que lleva el mismo nombre que el pueblo) fue la zona de los asentamientos urbanos desde el siglo XIX hasta la tercera década del XX. Era probable que en ese sector estuviera la casa de la familia Izquierdo o los Gutiérrez, no obstante, al llegar, estructuras de acero y grúas construían el primer cine de San Juan. Al ver toda la maquinaria de construcción puesta al servicio para que los habitantes del lugar tengan un cine, entendí que la modernidad a la que Izquierdo se enfrentó no ha cambiado

más allá de los avances tecnológicos y del prefijo “post”, “meta”, que los estudios culturales le puedan dar al término “modernidad” para delimitarla y analizarla con mayor claridad. La actualidad que vivimos (2019) es el resultado de aquellas transformaciones y desplazamientos que Izquierdo supo detectar tempranamente.

La mayoría de la población adulta de San Juan conoce, a breves rasgos, quién es María Izquierdo, no es casual que una de las calles más largas del centro lleve su nombre, sin embargo después de cierta cantidad de cuadras, la calle cambia de “María Izquierdo” a “Olvido”. Pese a lo irrelevante de la anécdota, quise incluir esta crónica del viaje a San Juan de los Lagos, como un punto común donde transitan los dos tiempos, en el que la artista vivió y en el que hago una relectura de su obra. Si Izquierdo se enfrentó, a través del ejercicio pictórico, a los cambios que la modernidad provocó en la sociedad, para denunciar que no hay progreso que justifique la aniquilación de un territorio. Es entonces oportuno preguntarse ¿cuál sería la crítica a la modernidad de nuestro tiempo?

Cuando nos homogenizan bajo un tiempo productivo o una identidad nacional, accedemos a la espera como única posibilidad redentora. Soportamos desarraigos e injusticias, confiados en que lo mejor está por llegar. Más allá de juzgar si está bien tener un cine o resignificar un espacio público donde conviva la memoria histórica y las necesidades de la población. Es interesante analizar como la promesa del progreso

y la vida mejor desplaza a los seres humanos de su único bien, el presente. La obra de la cual se desprendió esta investigación es el paisaje de una ciudad moderna, no obstante, considero pertinente concluir este ensayo haciendo énfasis en el correlato de la escena, es decir, en su observador. Un paisaje también es el retrato anímico de quien lo pintó. Así pues en una de sus últimas obras *Mujer con flor* (1955). Izquierdo pintó una mujer vestida de verde, sentada y esperando, su postura corporal en estado contemplativo y simultáneamente participativo al sujetar con la mano derecha una flor, como si de esa manera, pudiera tener incidencia en la escena que presencia. Su mirada ve algo que ocurre fuera del universo visual de la obra. Cercada por antenas y cables en un espacio abierto, la postura corporal recuerda al estado de adormecimiento, que Benjamin describió como el momento en que uno mismo, se ve actuar en una escena, sin control sobre el personaje que lo representa.” (92) Una cruz rota apoyada sobre el respaldo del asiento y una manzana enuncian una fé agotada de esperar.

Tengo para mí que la relación dialéctica de la mirada, se manifiesta a través de a ida y vuelta entre el paisaje y su observador. *Mujer con flor* (1955) es quien vive, padece y resiste en la urbe de *Infancia del país*.

93.- El método de análisis para las obras y detalles de las mismas, empleado en esta tesis puede ser trasladado para el estudio de la obra de otro artista o grupo de artistas. Es necesario aclarar que la investigación exhaustiva sobre el artista es indispensable para que la lectura de su obra cobre sentido y contexto. Este trabajo académico aporta un método sistemático de entender las imágenes en su contexto específico.

92.- Buck Morss Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1995, p. 324.



Fig. 95. María Izquierdo, *Mujer con flor*, 1955, óleo sobre tela, 85.1 x 66 cm, Colección particular

Bibliografía

Artaud Antonin, *El teatro y su doble*. Debolsillo, México, 2011.

Bachelard Gastón, *El aire y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

_____, *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

_____, *La poética el espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

_____, *La tierra y la ensoñación de la voluntad*. México, Fondo de cultura económica, 1994.

_____, *Psicoanálisis del fuego*. México, Fondo de cultura económica, 1962.

Bartra Roger, *La jaula de la melancolía*. México, Debolsillo, 2014.

Berger John, “¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa” en *El Bodegón*. Barcelona. Galaxia Gutemberg, 2000, p. 161.

_____, *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gill, 1972.

Brenner Anita, *Ídolos tras los altares*. México, Domés, 1983.

Cacciari Massimo, *El dios que baila*. Madrid, Paidós. 2000.

Calabrese Omar, “Naturaleza muerta,” en *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid, Cátedra, 1993.

Chevalier Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 2003.

Comisarenco Dina, “Antonin Artaud y María Izquierdo: correspondencias entre confusas palabras.” En *Estudios de arte latinoamericano y caribeño vol. 2. Resignificaciones de la memoria Contextos y poéticas Redes y diálogos*, editado por Olga Rodríguez Bolufé. México: Universidad Iberoamericana, 2017.

_____, *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*. Universidad Iberoamericana. México. 2017.

Cordero Reiman Karen, “Lecturas de forma, formas de lectura: las aportaciones teóricas de George Kubler y el estudio del arte en México” en *El arte en México: autores temas y problemas*, editado por Rita Eder, 64-89. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Deffebach Nancy, "María Izquierdo: Arte puro y mexicanidad" En *Revista Co-herencia* Vol. 15, No. 29 julio – diciembre, 2018, p. 13-36.

_____, *María Izquierdo and Frida Kahlo: Challenging Visions in Modern Mexican Art*. Austin, University of Texas Press. 2015.

Deleuze Gilles, *Lógica de la sensación: Francis Bacon*. Madrid, Arena libros, 2005.

Eder Rita, "Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano." En *El arte en México. Autores, temas, problemas*. México, Biblioteca Mexicana, 2001.

Ferrer Elizabeth y Olivier Debroise, *The True Poetry: The Art of María Izquierdo*, American Society Art Gallery, Nueva York, 1997.

Geis Terri, "The voyaging reality: María Izquierdo and Antonin Artaud, Mexico and Paris", *Papers of Surrealism*, núm. 4, 2005.

_____. *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

González de León Juan, *Dibujo expandido*. Buenos Aires, Mecánica giratoria, 2016.

González Renato, "El régimen visual y el fin de la revolución," en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo 3, Esther Acevedo (ed.). Arte e imagen, México, 2002

Gorostiza José, "La pintura de María Izquierdo." En *El Universal Ilustrado*, 20 de febrero de 1933.

Larrañaga Gorka, *Casa Galería*, Quito, Worst, 2014.

Lebrec Anne, "María Izquierdo: una aproximación metafísica." En *Estudios Jaliscienses*, No. 81, agosto, México, El Colegio de Jalisco. 2010.

Lozano, Luis – Martín, *María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, México, Landucci editores, 2002.

Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Gallimard, 1945.

Mitchell Thomas, *Teoría de la imagen*. Madrid, Akal, 2009.

Navarrete Sylvia. *María Izquierdo*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo 1988.

Paz Octavio, "María Izquierdo sitiada y situada." En *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1991.

Poniatowska Elena, "María Izquierdo al derecho y al revés." En *Las siete cabritas*, México, Era, 2000.

Ramírez Fausto, "Las ilustraciones de José Guadalupe Posada", en *La patria ilustrada. Posada y la prensa ilustrada, signos de modernización y resistencias*, México, Museo Nacional de Arte, 1996.

Reyes, Francisco. "Otra Modernidad y otros modernismos," en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo 3, Esther Acevedo (ed.). Arte e imagen, México, 2002

Tablada José Juan, *Historia del arte en México*. México, Compañía nacional editora Águilas, 1927.

Tibol Raquel, "María Izquierdo." En *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*, Plaza & Janés, México, 2002.

Torres Ana, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo, ¿un pintor de la ruptura?* México, Universidad Iberoamericana, 2011.

Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso, 2008.

Zabala, Adriana. "María Izquierdo y Rufino Tamayo: A propósito de deudas e influencias." Trad. Marco Ornelas. En *Codo a codo: parejas de artistas en México*, editado por Dina Comisareno. México: Universidad Iberoamericana, 2013.

_____. *Un arte nuevo: el aporte de María Izquierdo*, UNAM, México, 2008.

Hemerografía

Denegri Carlos, "María Izquierdo, encargada de pintar los frescos del ex Palacio Municipal," en *Excélsior*. Ciudad de México, 14 de febrero de 1945.

Izquierdo María, "Mi pintura," en *Verdisela: Una revista para la mujer continental*, 25-28. Junio 1950.

Izquierdo María, "Las Galería de Arte y el Salón 1941," en *Hoy*, 1943

Izquierdo María, "Mi viaje al sur de América, la vida santiaguina," en *Excélsior*, Ciudad de México, 11 de enero de 1945.

Poniatowska Elena, "Opina María Izquierdo," en *Novedades*, Ciudad de México, 18 de julio de 1953.

Catálogos de exposición

45 autorretratos de pintores mexicanos, México, Museo Nacional de Artes Plásticas, 1947.

Artists of the Twentieth Century, Nueva York, Museum of Modern Art, p . 116-121.

Paintings by María Izquierdo, Nueva York, Nueva York: Art Center, 1930.

Homenaje a María Izquierdo (1907 -1955). México, Galería de Arte Moderno, 1956.

Tesis

González, María de Jesús. "The art of María Izquierdo: formative years 1928 to 1934", Thesis Ph. D., University of Texas at Austin, 1998.

Noriega Cecilia, "María Izquierdo: escritora y crítica de arte", Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 2018

Fuentes electrónicas

Cotter Holland. *The true poetry*. disponible en <http://www.ascoa.org/exhibitions/true-poetry-art-maria-izquierdo>

Ferrer Elizabeth. *Painter on a Pendulum, Swinging From Innocent to Elegiac and Back*, disponible en <https://www.nytimes.com/1997/05/30/arts/painter-on-a-pendulum-swinging-from-innocent-to-elegiac-and-back.html>

Reyes Palma Francisco. "Dispositivos míticos en las visiones del arte mexicano del siglo XX," en *Curare espacio crítico para las artes*. Num 9. Octubre 1996, consultado 5 de marzo de 2018, <https://artemex.files.wordpress.com/2011/09/1-dispositivos-miticos-en-las-visiones-del-arte-mexicano-del-siglo-xx-palma3.pdf>

Raquel Tibol "En los 90 años de María Izquierdo (II)," en *Proceso*, 12 de septiembre de 1992, consultado 18 de junio de 2019, <https://www.proceso.com.mx/160127/en-los-90-anos-de-maria-izquierdo-ii>

Archivo de María Izquierdo en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México

Artaud, Antonin. "La pintura de María Izquierdo." s/f.

Michelena, Margarita. "María Izquierdo, alma y color de México," en *Presente*, No. 32, 10 de febrero de 1949.

Neruda Pablo, "Bienvenida a María Izquierdo." s/f.

_____, "Adiós a María Izquierdo." s/f.

Izquierdo María y Quiroz Jorge, *Biografía de María Izquierdo*. 1953. (Manuscrito inédito).

_____, "Carta a las mujeres de México." *Martes femenino del Zócalo, suplemento 2*, 24 de octubre de 1950.

Archivo de Alberto Carmona

Fotografías familiares y de recortes de prensa incluidos en el texto.

Entrevista con Alberto Carmona (nieta de María Izquierdo) en octubre de 2018

Viaje a San Juan de los Lagos, Jalisco

Levantamiento fotográfico, entrevistas, julio 2019