

2013

# La Desnuda Rebelde y el Bodegón Subversivo: Una Reinterpretación del Arte de Olga Costa y María Izquierdo

Carly Goodkin  
*Claremont McKenna College*

---

## Recommended Citation

Goodkin, Carly, "La Desnuda Rebelde y el Bodegón Subversivo: Una Reinterpretación del Arte de Olga Costa y María Izquierdo" (2013). *CMC Senior Theses*. Paper 759.  
[http://scholarship.claremont.edu/cmc\\_theses/759](http://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/759)

This Open Access Senior Thesis is brought to you by Scholarship@Claremont. It has been accepted for inclusion in this collection by an authorized administrator. For more information, please contact [scholarship@cuc.claremont.edu](mailto:scholarship@cuc.claremont.edu).

**CLAREMONT McKENNA COLLEGE**

**La desnuda rebelde y el bodegón subversivo:  
Una reinterpretación del arte de Olga Costa y María Izquierdo**

SUBMITTED TO

Professor Lee Skinner

AND

DEAN NICHOLAS WARNER

BY

Carly Goodkin

for

SENIOR THESIS

Fall 2013  
December 2, 2013



## Índice

<b>Agradecimientos.....</b>	<b>1</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>2</b>
<b>Contexto.....</b>	<b>4</b>
La historia que se cuenta.....	4
La historia de las mujeres .....	5
La construcción de una identidad nacional.....	10
Introducción a las artistas: Costa e Izquierdo .....	13
<b>Subversiones de la belleza femenina .....</b>	<b>15</b>
Subversiones de la belleza femenina en el arte de Costa.....	15
Subversiones de la belleza femenina en el arte de Izquierdo.....	18
<b>Cuestionamiento del papel social de las mujeres .....</b>	<b>21</b>
Cuestionamiento del papel social de las mujeres en el arte de Costa .....	21
Cuestionamiento del papel social de las mujeres en el arte de Izquierdo .....	25
<b>El uso de símbolos para explorar los temas de las mujeres y la mexicanidad .....</b>	<b>30</b>
El uso de símbolos en <i>La Vendedora</i> por Costa .....	30
El uso de símbolos en los bodegones de Izquierdo.....	36
<b>Conclusión .....</b>	<b>50</b>
<b>Obras Citadas.....</b>	<b>52</b>
<b>Obras Consultadas.....</b>	<b>54</b>

## **Agradecimientos**

Quiero darle mil gracias a mi consejera Lee Skinner. Usted ha cultivado mi uso del español desde que llegue a Claremont McKenna y me ha introducido a artistas y autoras asombrosas de Latinoamérica que están pasadas por alto demasiado frecuentemente. Gracias por compartir su tiempo, apoyo y conocimiento vasto de la historia y cultura mexicana conmigo. Claudia Raigoza, te agradezco mucho por tu tiempo inestimable y por hacer divertido el proceso de corregir esta obra. Finalmente, gracias a mi familia por mandarme por todo el mundo para aprender este idioma y por apoyarme con sus llamadas, cartas, y amor infinito.

## **Introducción**

Cuando yo estaba en el colegio estudiando español y la cultura latinoamericana por la primera vez, aprendí mucho de los “tres grandes” muralistas de México: José Clemente Orozco, David Siqueiros, y, por supuesto, Diego Rivera. Ellos fueron presentados como héroes nacionales, campeones de la gente mexicana. A la misma vez, aprendí un poco de Frida Kahlo. Ella siempre fue presentada como la esposa de Rivera, y mis maestros siempre se aseguraron de que la clase interpretara sus obras en el contexto de sus tribulaciones personales. Esta es la narrativa común: que los artistas mexicanos importantes fueron hombres que se dedicaron a lo socio-político en sus obras, y que las mujeres pintaban los problemas culturalmente insignificantes que enfrentaron en sus hogares.

¿Por qué nunca escuché los nombres de Olga Costa o María Izquierdo, o cualquier otra artista mexicana que Kahlo, antes de empezar este proyecto? El problema tiene poco que ver con la calidad de su arte, y todo que ver con la interpretación de las obras. Queda esta tendencia, desde los maestros de las escuelas secundarias hasta los eruditos del arte mexicano, de buscar interpretaciones de nivel individual en las pinturas de la mujer. A la misma vez, cuando los hombres representan sus propias vidas y experiencias sus obras son interpretadas como una representación de experiencias universales o indicadores de verdades sociales de su época. Cuando el arte de las mujeres

es categorizada como autobiográfica, se interpreta la calidad de su arte como algo menor que la obra de los hombres, cuyas representaciones de su vida y sus interpretaciones del mundo son elevadas a algo trascendental de sus experiencias personales para encapsular su generación, un gran mostrador que nuestras identidades y cuentos nacionales todavía son codificados como masculinos.

La Revolución Mexicana fue un tiempo de cambios grandes y redefiniciones de la identidad mexicana, en que el arte tomó un papel importante. Frecuentemente, los artistas masculinos reciben mucha atención por sus contribuciones a este proceso, mientras que el arte femenina es leída como limitada al nivel micro. En respuesta a estas interpretaciones del arte de artistas femeninas como Costa e Izquierdo como solamente pertinente a sus experiencias personales, voy a argumentar que su arte subvirtió la narrativa hegemónica e imágenes que construyeron una identidad de homogeneización para expresar verdades importantes sobre la vida posrevolucionaria en México, especialmente para las mujeres. Se puede ver los mensajes importantes a nivel social en el arte de estas mujeres en sus subversiones de las representaciones de la belleza femenina, su cuestionamiento del papel de las mujeres en la sociedad mexicana y los patriarcados en general, y su uso creativo de símbolos para explorar los temas de las mujeres y mexicanidad que surgió de una negación de aplanar mujeres a objetos para expresar estos temas.

## **Contexto**

“The Mexican Revolution has been analyzed from several different perspectives; however, the paucity of studies dealing with Mexican women is astonishing” (Soto 1).<sup>1</sup>

En muchos estudios de la historia de la Revolución Mexicana, como en estudios del arte, las experiencias de las mujeres han sido representadas como privadas y aisladas y el papel de las mujeres como agentes de cambios sociales ha sido minimizado. La Revolución y la reconstrucción de la nación después de ella era un tiempo de cambios grandes en las vidas de hombres y mujeres, y *ambos* hombres y mujeres sirvieron como agentes de estas alteraciones a la sociedad.

## **La historia que se cuenta**

Cuando Porfirio Díaz empezó su presidencia, la mayoría de México era pobre y rural, muy atravesada de otras naciones desarrolladas en términos de modernización. Él se enfocó en “progreso y orden” y cultivó inversiones extranjeras e industrialización interna. Empezando en 1884, México entró en un período de crecimiento económico sostenido (Meyer, Sherman, y Deeds 435). Los positivistas que apoyaron a la política de Díaz eran llamados científicos para indicar su ruptura con los poderes de la Iglesia que habían dominado antes de Díaz. Los científicos sostuvieron que la modernización ayudaría a toda la gente, y promovieron una imagen de una economía en que el mejoramiento de los ricos resultaría en el mejoramiento de la condición de los pobres

---

<sup>1</sup> Traducción: “La Revolución Mexicana ha sido analizada de varias perspectivas distintas; sin embargo, la escasez de estudios que tienen que ver con mujeres mexicanas es asombrosa”.

también y una concepción de todo México gozando en los avances modernos. En realidad, mientras la gente elite y urbana prosperó, los trabajadores y campesinos cayeron en pobreza peor que antes. Díaz ignoraba este sector y censuraba los que hablaban en contra de él.

El sentimiento anti-Díaz creció, hasta un levantamiento armado dirigido por el anti-reeleccionista Francisco Madero que empezó en 1910. Por una década, México fue dividido por una Revolución mientras que líderes subían y bajaban y alianzas se formaron y disolvieron. Díaz resignó y se exilió en 1911. Un año después, Madero fue asesinado en un golpe de estado cuyos diez días de violencia recibieron el nombre de la “Decena Trágica”, y el General Victoriano Huerta tomó poder. Huerta fue derrocado por Emiliano Zapata del sur y Francisco Villa y Venustiano Carranza del norte, y después se pelearon entre ellos. La presidencia del General Álvaro Obregón, de 1920 a 1924 marcó el término de la Revolución y un regreso a la estabilidad.

### **La historia de las mujeres**

Narrativas tradicionales de la época que rodea la Revolución frecuentemente no dan mucha atención a la posición y el papel de las mujeres. El Porfiriato fue un tiempo de limitaciones legales estrictas para las mujeres. La Constitución de 1857 ni siquiera mencionó a las mujeres en su definición de ciudadanía. El Código Civil de 1870 para el Distrito Federal y los Territorios de Baja California subordinó a las mujeres a sus esposos (Tuñón Pablos 74), y el Código Civil de 1884 perpetuó las limitaciones de los derechos de las mujeres (Soto 4). Unas de las restricciones más severas en las libertades de las mujeres fueron la prohibición de divorcio, la prohibición de las mujeres de trabajar ciertos trabajos, e incluso la estipulación que mujeres menores de treinta años no

podieron salir de la casa de sus padres para vivir solas (Soto 4). En 1891, Genaro García, un defensor de los derechos femeninos, escribió *Apuntes sobre la condición de la mujer*, en lo que postuló “que el espíritu de nuestra legislación civil es mantener una desigualdad casi increíble entre las condiciones del marido y de la mujer; restringen de una manera exagerada y arbitraria los derechos de ésta” (García 71).

A pesar de sus limitaciones legales, el Porfiriato les ofrecía a las mujeres unas maneras de salir de sus casas y entrar en la esfera pública. El deseo de Díaz de “orden y progreso” resultó en un énfasis aumentado en la educación de las mujeres y en trabajos nuevos para ellas. Las instituciones educacionales para las mujeres se multiplicaron durante esta época, creando oportunidades para mujeres de entrar en nuevos trabajos y profesiones. Muchas de las mujeres de clase media trabajaban como maestras o trabajadoras de fábrica, y las mujeres de clase alta podían estudiar la música o el teatro, o, para pocas, proseguir una carrera profesional. Este período vio el licenciamiento de la primera dentista, cirujana, y abogada femenina (Tuñón Pablos 75). Sin embargo, las mujeres de clase baja todavía no tenían muchas opciones en cuanto a la educación. Su analfabetismo perpetuado aumentó la brecha entre las clases sociales, impidió la movilidad social y limitó a las mujeres de clase baja a trabajos indeseables, como la prostitución. Incluso para las mujeres que podían conseguir trabajo en las fábricas, la situación no era ideal. Las trabajadoras recibían entre un tercio y una mitad del salario de los hombres (Tuñón Pablos 76). Además, las circunstancias del trabajo fueron muy difíciles, ambos por las condiciones peligrosas de las fábricas y por el riesgo de abusos sexuales por los jefes masculinos (Soto 7). Por eso, aunque el Porfiriato significó una expansión de la participación de mujeres en la esfera pública por la educación y el

trabajo, esta expansión expuso a las mujeres a nuevas formas del sexismo y peligro, y no significó para nada una igualdad social ni económica.

En respuesta a esta entrada a la esfera pública y las adversidades presentadas, mujeres empezaron a hablar de sus problemas y el feminismo comenzó a extenderse. Las mujeres de clase media, especialmente las maestras, fueron las más activas en el feminismo porque entraron en contacto con las condiciones públicas injustas que las mujeres de clase alta no experimentaban de la misma manera, y a la misma vez tenían una educación y estatus social suficiente para movilizar que las mujeres de clase baja faltaban. El comienzo del siglo XX trajo la formación de unas sociedades enfocadas en los problemas sociales de las mujeres, como las Admiradoras de Juárez, la Sociedad Protectora de la Mujer y la Sociedad de Empleadas de Comercio, una organización especialmente activa que formó dos academias, un banco y una biblioteca, entre otras cosas (Soto 7). Las actividades feministas de esta época fueron arraigadas en la creencia que las mujeres merecían respeto por sus cualidades intrínsecas, como la dulzura y la emotividad (Tuñón Pablos 79). Con su voz pública creciente, mujeres mexicanas abogaron para sus propios derechos y sus opiniones políticas.

Durante la Revolución, mujeres tenían muchos papeles importantes que a menudo son ignoradas por historiadores. Muchas inspiraron o ayudaron con huelgas claves a la Revolución. Por ejemplo, Margarita Martínez y Lucrecia Toriz fueron fundamentales en orquestar el movimiento que resultó en la huelga de Río Blanco en 1906, que se considera un antecedente necesario a la Revolución (Tuñón Pablos 80). Además, muchas mujeres sirvieron el movimiento como esposas y parientes de hombres de la Revolución,

y corrían el riesgo de ser encarceladas igualmente como los hombres por su apoyo y sus creencias (Soto 9). Otras mujeres fundaron periódicos políticos, como *La Corregida*, que publicó artículos en contra de Díaz, o *La Comuna*, un periódico enfocado en la libertad civil que también incluyó artículos sobre las madres que trabajaban y la igualdad entre los sexos (Soto 10). Los esfuerzos de las mujeres fueron recibidos de maneras distintas en las varias facciones de la Revolución. Por ejemplo, las mujeres formaron una gran base de apoyo para Madero. Los zapatistas incluso propusieron reformas legales alineadas con propósitos feministas, como legislación para eliminar la distinción entre niños legítimos e ilegítimos y la legalización de divorcio. En contraste, en el movimiento de Villa las pocas mujeres que tenían posiciones de autoridad no fueron permitidas de hablar de problemas del género (Tuñón Pablos 92).

Si el “orden y progreso” del Porfiriato había abierto la puerta para que las mujeres salieran de su esfera privada, la Revolución derribó las paredes. Mientras padres y esposos dejaron sus casas para luchar en la guerra, las mujeres abandonadas fueron expuestas al “terror and indignity of wanton assault” y secuestros y la prostitución forzada (Meyer, Sherman, y Deeds 553).<sup>2</sup> Además de este riesgo aumentado de violencia, la situación social de las mujeres cambió porque ellas tenían que salir de sus casas para ganar dinero y satisfacer las demandas de la industria en la ausencia de los hombres. En adición a las mujeres que tomaron una posición nueva en sus casas, muchas mujeres eligieron participar más activamente en la Revolución. Las *soldaderas*, el nombre dado a las mujeres en los campos de batalla, frecuentemente están representadas solamente como

---

<sup>2</sup> Traducción: “terror e indignidad de asalto gratuito”.

mujeres que siguieron a sus hombres. Julia Tuñón Pablos, autora de *Women in Mexico: A Past Unveiled*, advierte contra la aceptación de esta representación, diciendo:

The image of the *soldadera* has been consistent with the traditional archetypes of abnegation and sweetness, although a sexual overlay has been added. This stereotyping, like a stiff handmade doll, threatens to rob us of the warmth and complexity inherent to all social actors. We must remember that women's participation took many forms, and avoid the fixed idea of submissiveness and docility applied to the woman who followed her "Juan" (86).<sup>3</sup>

Las soldaderas formaban una parte importante de la guerra, desde cocinar para las tropas y dar atención médica a los heridos, hasta, en unos casos, combatir en las filas. En otras capacidades, mujeres trabajaban como espías, periodistas, enfermeras, jefes militares, sindicalistas y más posiciones importantes que requieren agencia y la capacidad de hacer decisiones. Aunque la Revolución contribuyó a un estado más peligroso para las mujeres, también les ofrecía posiciones de libertad y responsabilidad aumentada ambos en las ciudades y en los campos de batalla.

Después de la Revolución, el papel social de las mujeres fue relegado a una posición limitada otra vez. Tuñón Pablos describe que "many traditional practices gradually returned and regained their strength. People feared that with so much freedom

---

<sup>3</sup> Traducción: "La imagen de la *soldadera* ha sido coherente con los arquetipos tradicionales de abnegación y dulzor, aunque una superposición sexual ha sido añadida. Este estereotipo, como una muñeca hecha a mano rígida, amenaza con robarle el calor y la complejidad inherente a todos los actores sociales. Debemos recordar que la participación de las mujeres tomó muchas formas, y evitar la idea fija de sumisión y docilidad aplicada a la mujer que siguió a su 'Juan'".

women might lose their femininity, meaning docility and submission, thereby undermining the home” (Tuñón Pablos 99).<sup>4</sup> Aunque la Constitución de 1917 les dio derechos nuevos a las mujeres, “constitutional norms dealing with women were frequently ignored, since their specific oppression was not addressed in the laws passed to codify constitutional guarantees” (Tuñón Pablos 96).<sup>5</sup> Además, el Código Civil de 1928 hizo explícito que las mujeres todavía necesitaban el permiso de sus esposos para trabajar afuera de la casa, y para ellas trabajos de la casa y la crianza de los niños fueron requisitos. (Tuñón Pablos 96). Un regreso a la estabilidad amenazaba ser un regreso quieto a la esfera privada, un desmonte de las libertades y privilegios que las mujeres habían experimentado. La Revolución había rasgado abierto la identidad nacional y permitió escapar a las mujeres. Mientras el orden se estaba restaurando y una identidad nacional ordenada se estaba construyendo, la narrativa hegemónica estaba relegando a las mujeres otra vez a la esfera privada. Pero unas mujeres no pudieron ser silenciadas y la chispa del espíritu de las mujeres de la Revolución continuó tocando sus cuentos y expresiones.

## **La construcción de una identidad nacional**

Después de la Revolución había un período de redefinición nacional en México. Desde 1884 a 1911 Díaz había tratado de europeizar la identidad mexicana. Incluso en los retratos de él mismo que comisionó, a través de su presidencia se presentó con piel

---

<sup>4</sup> Traducción: “Muchas de las prácticas tradicionales volvieron gradualmente y recuperaron su fuerza. La gente temía que con tanta libertad mujeres podían perder su feminidad, es decir su docilidad y su sumisión, y de este modo socavar al hogar”.

<sup>5</sup> Traducción: “las normas constitucionales que se ocupan de las mujeres fueron ignoradas con frecuencia, ya que su opresión específica no se abordó en las leyes aprobadas para codificar las garantías constitucionales”.

más y más blanca. Como en su política económica, la formación de identidad nacional que Díaz dirigió ignoró a la gente común. Durante la Revolución, esta identidad falsamente homogeneizada fue desgarrada. Había muchas facciones, muchos deseos distintos para el país, muchas identidades variadas.

La presidencia de Obregón trajo el primer período de unidad en una década. Su política, al menos en teoría, era para la gente común, un rechazo del enfoque en la clase elite de Díaz. Apoyó reformas de tierra, incluyendo una propuesta de distribución de las haciendas, y educación universal. También empezó a construir una identidad nacional que fomentara unidad y celebrara las masas. La mexicanidad nueva fue arraigada en la gente y estética del mestizo mexicano, en vez de una emulación del europeo. Esto marcó una idealización de México pre-colonial. El lugar más famoso de esta creación de identidad e imagen nacional fueron los murales mexicanos. Comisionados por José Vasconcelos, el Secretario de Educación, los tres grandes muralistas, Diego Rivera, José Clemente Orozco, y David Siqueiros, empezaron a pintar escuelas y museos en México, y eventualmente se fueron en giras internacionales para promover esta nueva imagen mexicana. El proceso de crear arte fue en sí mismo una declaración de identidad nueva. Especialmente después de la censura extrema de Díaz, el fomento de la expresión artística libre fue muy significativo. Además, las imágenes de los murales fueron accesibles a todos. Estaban en espacios comunes y no se requería la habilidad de leer para entenderlas. Las personas comunes eran representadas dentro de las pinturas y en frente de ellas, mostrando que esta nueva mexicanidad era para todos.

Las pinturas de los tres grandes fueron alabadas por sus representaciones de la gente indígena y el México rural. Mostraron la historia de México desde la época anterior a la conquista hasta asuntos contemporáneos con un enfoque en figuras revolucionarias. Las costumbres y folklore indígenas del pasado y presente, ignorados completamente por la administración de Díaz, recibieron atención especial. Sin embargo, su nivel del progreso en sus representaciones del mestizaje no se llevó a una representación progresiva de las mujeres. Aunque mujeres, especialmente mujeres indígenas, frecuentemente estaban presentes en las imágenes, por lo general eran representadas como objetos en vez de agentes. En una crítica del mural famoso en el Palacio Nacional, Jean Franco comenta que aunque la iconografía de Rivera muestra el espacio social nuevo que las mujeres tenían, las mujeres siempre son mostradas como “‘helpers’ in the epic narrative” (106).<sup>6</sup> Esta crítica interpreta que “national identity was essentially masculine identity” (Franco xxi).<sup>7</sup> En las pinturas celebrando unidad e igualdad, las mujeres fueron representadas como la Otra subordinada. El gran papel de las mujeres en la historia mexicana fue pasado por alto en muchas de las imágenes esenciales en formar la nueva identidad nacional. En vez de representar los papeles variados de acción, responsabilidad y astucia que las mujeres habían tomado durante la Revolución, en el arte y los medios las mujeres estaban representados principalmente como la trabajadora indígena pasiva, la esposa subordinada, o la madre abnegada. Eran importantes solamente en su relación a los hombres, nunca en sus propios cuentos. De esta manera, “while the

---

<sup>6</sup> Traducción: “‘ayudantes’ en la narrativa épica”.

<sup>7</sup> Traducción: “identidad nacional era esencialmente identidad masculina”.

revolution marked deep ruptures with the past, national identity and memory construction were rooted in the nineteenth century” (Vaughan y Lewis 2).<sup>8</sup>

### **Introducción a las artistas: Costa e Izquierdo**

Por suerte, había unas artistas con visiones más progresivas del mundo. Olga Costa nació en Leipzig en 1913 y su familia se trasladó a Berlín ese mismo año por las tensiones crecientes de la primera guerra mundial.<sup>9</sup> Cuando tenía doce años, se mudó a México. Asistía al Colegio Alemán y después ingresó en la Academia de San Carlos en 1933. Allí, conoció al artista José Chávez Morado, con quien se casó en 1935. Entre 1936 y 1937, vivieron en Jalapa donde él pintó un mural y ella empezó a enfocar en su propia pintura. La pareja se mudó varias veces por los trabajos de Chávez Morado, por ejemplo en 1941 quedó un rato en San Miguel de Allende para que él trabajara como maestro, pero siempre estaban muy ligadas a la escena artística centrada en la ciudad de México. Allí, fundaron una galería llamada Espiral y dirigida por Costa. Con el apoyo de su esposo, Costa empezó a exponer su propia arte mientras participó en la fundación y desarrollo de galerías, sociedades culturales, y museos en la ciudad de México y en Guanajuato. Murió en 1993.

María Izquierdo nació en 1902 en San Juan de los Lagos, un pueblo de Jalisco.<sup>10</sup> Su padre murió en 1907, y sus abuelos y una tía muy católicos la criaron. Cuando tenía catorce años se casó con Cándido Posadas, un coronel del ejército. Juntos tenían tres hijos y se trasladaron a la ciudad de México en 1923. Es interesante notar que “biographical

---

<sup>8</sup> Traducción: “mientras la Revolución marcó rupturas profundas con el pasado, la construcción de la identidad y memoria nacional eran arraigadas en el siglo XIX”.

<sup>9</sup> Todos los hechos bibliográficos de Costa vienen de Zamora Betancourt y Pitol.

<sup>10</sup> Todos los hechos bibliográficos de Izquierdo vienen de Lucie-Smith, Ferrer, y Vaughan y Lewis.

notes on Izquierdo's life stress her rural upbringing and her indigenous ethnicity as that which gives her images of popular traditions their supposed authenticity", y ambos ella y sus críticos enfocan en el hecho que venía de estos espacios valorizados por ser "separate from the 'cultured' spaces associated with Europe and the United States—poor, country, and female" (Greeley 64).<sup>11</sup> Sin embargo, en realidad cuando Izquierdo pudo, rechazó a estos espacios y optó por vivir en espacios urbanos y modernos (Greeley 64). En 1927, Izquierdo dejó a su marido y el año siguiente se inscribió en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Aunque asistía a la escuela por solamente un año, allí conoció a Diego Rivera, quien tomó un interés en su trabajo y ayudó en establecer su primera muestra de arte. También conoció al maestro Rufino Tamayo, con quien tenía una relación romántica y artística que duró cuatro años. Cuando Tamayo la dejó, Izquierdo vivía por unos años con Lola Álvarez Bravo, una fotógrafa también recién separada de su pareja. Izquierdo se casó por la segunda vez con el diplomático Raúl Uribe Castille desde 1944 a 1953. En 1945, Izquierdo fue comisionada para pintar un mural en el Palacio Nacional en la ciudad de México, pero después de diseñar su proyecto Rivera y Siqueiros le impidieron de pintarlo, diciendo que no tenía "experiencia" suficiente para completarlo. Murió en 1955.

---

<sup>11</sup> Traducción: "notas bibliográficas sobre la vida de Izquierdo enfatizan su crianza rural y su etnicidad indígena como lo que dan a sus imágenes de tradiciones populares su autenticidad supuesta", "separados de los espacios 'cultos' asociados con Europa y los Estados Unidos—pobres, rurales, y femeninos".

## **Subversiones de la belleza femenina**

Ambos Costa e Izquierdo jugaban con representaciones de mujeres para explorar los estándares de belleza femenina del tiempo y desafiar la noción de una mujer como un objeto para ser visto. Estas exploraciones de la belleza femenina tenían importancia social de varias maneras. Las obras de Costa e Izquierdo muestran que las normas de belleza de su tiempo no fueron homogeneizadas a la belleza indígena como las imágenes de los tres grandes muralistas pueden sugerir. La influencia europea todavía tenía un lugar en la sociedad mexicana posrevolucionaria, y las pinturas de estas artistas femeninas dan una visión matizada de la interacción entre su propia herencia cultural y la influencia continuada de afuera. Además, desafiaban la idea que ser visto era parte del papel social de la mujer. Muchas de las imágenes dominantes de mujeres de esta época las muestran como pasivas, mirando tímidamente lejos de los espectadores; existen por el placer de los espectadores. Estas pinturas desafían esta idea y dan agencia a las mujeres en ellas.

## **Subversiones de la belleza femenina en el arte de Costa**

Los retratos de Costa mostraban mujeres de una variedad de razas. En contraste a los tres grandes, Costa no ignoraba la influencia continuada de Europa en México. Por ejemplo, el sujeto de *La Vedette* (1938) es una artista pálida con pelo rubio casi blanco cortado a su barbilla. Los ojos celestes de la mujer están cercados con gruesas líneas negras bajo las cejas finamente depiladas (la antítesis de las cejas juntas tupidas en los

autoretratos de Kahlo). Sus labios rojos, uñas pintadas, y su corsé y botas también son de estilo europeo. *Margarita de Perfil* (1963) y *La Dama del Sweater* (1963) son dos retratos que muestran mujeres de razas indistinguibles, quizás mezcladas, pero claramente no indígenas. Margarita tiene piel bastante pálida y una nariz que sobresale de su cara de manera claramente no indígena. *La Dama* tiene ojos azules, una nariz apuntada y un cuello elegante y largo. Su postura y su arete delicado emulan la sensibilidad europea de *The Girl with the Pearl Earring* por el pintor holandés Johannes Vermeer. Costa todavía tiene pinturas con representaciones de personas indígenas, como *Pescadores* (1953), en que un hombre y una mujer con piel de color rojo-marrón caminan descalzos con sus artículos de trabajo (un remo y una canasta respectivamente) o *Costeña* (1963), en que una mujer grande indígena se sienta con su pelo largo que fluye por la espalda. En un tiempo en que las imágenes dominantes estaban enfocándose en sujetos indígenas, el abanico de razas representadas en el trabajo de Costa representa a las personas de México de manera más realística. La identidad mexicana posrevolucionaria todavía era diversa; mostrarla como homogéneamente indígena era casi tan falsa como el esfuerzo de Díaz de representar un México más europeizado de lo que era.

Además de representar a mujeres de muchas maneras, Costa subvirtió las imágenes dominantes de las mujeres y cuestionó los estándares de belleza. Ella jugaba mucho con las proporciones de las mujeres. Durante los años 20 el cinema y otras influencias culturales introdujeron un nuevo estético, dando preferencia a un cuerpo esbelto y atlético, en vez de una figura llena (Tuñón Pablos 100). En *La Vedette*, la artista tiene pechos y caderas voluptuosas con una cintura imposiblemente pequeña y piernas que se estrechan hasta el punto que en realidad no pudiera caminar. A su derecha, su

forma ridícula está reflejada en la lámpara hinchada como sus pechos, con un diseño florido en los colores invertidos de su corsé, que queda encima de una base exageradamente flaco como su cintura. La base se ensancha en la parte inferior y queda encima de una mesa redonda, que refleja sus caderas. Las tres piernas de la mesa, como las de la mujer, parecen demasiado flacas para apoyar el peso que queda encima de ellas. A la izquierda de la mujer hay un caniche, un perro europeo apreciado mucho por su apariencia, también con esferas de pelaje performativas y un lazo decorativo, también encima de piernas flaquetas. La lámpara y el caniche enfatizan lo ridículo de esta expectativa que una mujer tenga esta forma, y que la forma de una mujer sería determinada por lo que le daría placer a un espectador en vez de lo que le daría utilidad a la mujer.

*La frondosa* (1948) explora otro tipo de cuerpo. En esta pintura, una mujer gorda está acostada desnuda encima de un mantón. Con manos, pies y cabeza relativamente pequeñas, sus caderas, estómago, y pechos grandes parecen inflados. Aunque había muchas imágenes de mujeres indígenas vestidas en esta época, no había muchas representaciones de mujeres de figura indígena que aparecían desnudas. Las figuras desnudas que existían normalmente estaban alineadas con una forma atlética y delgada más europeizada. Por eso, esta pintura muestra otra vez las influencias a veces contradictorias que formaron las expectativas de la apariencia de las mujeres.

Una certeza fue que cualquier estética que las mujeres trataran de emular, sea indígena o europeizada, siempre existía la expectación que ellas fueran un objeto para ser visto para los demás. Hay algo sutilmente sexual en la pose de la frondosa, en la manera

en que se junta sus rodillas para que solamente un trozo de su velo púbico se asome modestamente y sus dedos de pie enrollen ligeramente. Pero su pelo arreglado en un moño controlado y su cara desinteresada indican que mientras ella sabe que la miran, no goza de esto demasiado. Su cuerpo grande está sometido a inspección external y valorización sexual justo como el cuerpo de la vedette.

Un gran desafío al sometimiento de mujeres a la tasación de los demás es *Costeña*. En esta pintura una mujer grande se sienta en una silla. El fondo es verde y amarillo sin formas distinguibles, y toda la atención está en la forma de la mujer. Sin embargo, ella no está presentándose de un pose de ninguna manera para el espectador. Solamente está sentada confortablemente en una falda que cubre su cuerpo y parece bastante confortable también. Solamente por sentarse allí, en una pintura que es un estudio de su forma sin tratar de mostrar su cuerpo de manera especial para los espectadores es un desafío contra las normas sociales.

### **Subversiones de la belleza femenina en el arte de Izquierdo**

Las pinturas de Izquierdo llevan más allá esta exploración del escrutinio de cuerpos femeninos. A diferencia de Costa, con frecuencia las mujeres en las pinturas de Izquierdo no están codificadas como una raza específica. Más bien, son bastante neutrales para representar problemas universales enfrentados por mujeres en su sociedad y otras sociedades, muchas de las cuales persisten hoy en día. Por ejemplo, en *Mujer ante el espejo* (1934), una mujer de raza no clara se sienta en el suelo con su espalda al espectador mirando en un espejo que lleva. A su derecha hay un modelo del torso femenino, con cuervas marcadas. La posición de la mujer hace que el modelo esté en su línea de visión, para que pueda compararse a sí misma y lo que se espera de ella. Un

elemento notable de la pinturas es que, mientras el modelo se enfrenta a la parte delantera de la pintura, la mujer ignora completamente a los espectadores, y esta negación de atención desacata el sentido de derecho social de ver los cuerpos de las mujeres. Es un acto de subversión que una mujer mira a sí misma en vez de mostrar su cuerpo a los demás. Además, crea un sentimiento de intrusión en un momento privado. Muestra a la misma vez como las expectativas de la sociedad impactan a la mujer, y hacen que los observadores se sienten que están tomando parte en este proceso.

*Bañistas* (1938) muestra cuatro mujeres en un río o lago para bañarse. Tres de las mujeres toman las acciones normales de un baño. Una se pone en cuclillas en el agua, otra se agacha para lavarse el cabello y la tercera causalmente empieza a soltar su toalla mientras camina para entrar en el agua. No hay indicación que tienen ninguna idea que están siendo miradas. Sin embargo, la cuarta bañista mira directamente a los espectadores con una expresión severa, sosteniendo la toalla alrededor de ella y tratando de esconder su cuerpo. Parece que ella ha pillado al espectador mirando algo sin permiso, un desafío en una sociedad que toma el acto de mirar el cuerpo de la mujer en cualquier momento como un derecho. Aunque las tres mujeres que no notan al espectador se muevan libremente sin preocuparse de sus cuerpos desnudos, el pezón de la cuarta mujer parece casi un escándalo mientras ella trata de cubrirse. El contraste entre el pezón escandaloso de esta mujer y el torso entero desnudo de la mujer justo detrás de ella muestra otra verdad de la sociedad patriarcal: que la vergüenza sobre los cuerpos femeninos no es algo inherente en sí sino es algo impuesto por las personas que los miran. En conjunción con el hecho ya notado que estas pinturas exploran el derecho percibido por la sociedad de

mirar a los cuerpos femeninos todo el tiempo, se puede ver que un efecto de esta vigilancia constante puede ser la imposición de vergüenza en las mujeres.

Izquierdo subvierte esta dinámica de manera radical en una obra sin título pintada en 1938. En esta obra, una mujer camina detrás de un caballo, para sostener una manta para cubrir las partes íntimas del caballo. Ha sido notado que porque los hombres parecen sin frecuencia en las obras de Izquierdo, frecuentemente están representados por caballos. Esta pintura subvierte las presiones sociales porque en ella la mujer va desnuda sin vergüenza ni preocupación cualquiera de ser vista, pero ella y el caballo mismo, quien voltea su cabeza para mirar al espectador, se preocupan por esconder la forma que representa la masculinidad. La idea de tener que esconder el cuerpo de un caballo mientras el cuerpo sensual de la mujer está completamente expuesto es absurdo al punto de ser cómico, y esto subraya la locura de las prácticas asociadas con la objetivación del cuerpo femenino de las mujeres, como el derecho asumido de mirar a sus cuerpos sin ser pedido, y, peor, el hábito de imponer la vergüenza en estos cuerpos, en la sociedad todo el tiempo.

## **Cuestionamiento del papel social de las mujeres**

Por sus subversiones de las normas de belleza, Costa e Izquierdo exploraban uno de los papeles centrales de las mujeres en la sociedad, que fue simplemente ser un objeto para ser admirado visualmente. Sin embargo, las mujeres tenían muchos otros papeles arraigados en la sociedad, desde ser una madre abnegada para sus niños hasta ser un objeto de placer sexual para su esposo. En sus pinturas, Costa e Izquierdo cuestionaban la expectativa que las mujeres fueran felices en estos papeles suscritos por la sociedad, y mostraban que las frustraciones que las mujeres encontraban en sus vidas que normalmente eran descritas como problemas personales o privados, en realidad eran problemas a nivel social. En otras palabras aunque los problemas tuvieran lugar en el hogar, estos mismos problemas afectaban a todos los miembros de la sociedad. Por eso, fueron problemas sociales.

## **Cuestionamiento del papel social de las mujeres en el arte de Costa**

En *La novia*, una mujer en un vestido de novia de colores pasteles se pone de pie en un cuarto en frente de una silla sobre la que descansa un bouquet enorme de flores silvestres. Esta pintura desafía la narrativa hegemónica de las mujeres y el matrimonio de varias maneras. Primero, como nota Dina Mirkin en un análisis progresivo del arte por mujeres mexicanas, en vez de una novia mexicana “típica” y joven, la mujer de esta pintura es más madura (22). Sin embargo, la cosa más subversiva de esta pintura es el estado emocional de la novia. En la sociedad de los años 30 en México (y muchas otras

partes del mundo) el matrimonio era presentado como una meta grande y fuente de alegría para las mujeres, para cumplir con su función social primaria y criar niños. En realidad, los altos niveles de abuso doméstico y la ilegalidad de divorcios, entre otros factores, crearon condiciones en que la boda podría ser la entrada a una situación de angustia emocional e incluso violencia física. La novia en esta pintura no parece estar animada en anticipación de su matrimonio. Sus hombros están desplomados, su cabeza está inclinada hacia abajo, su boca está cerrada en una mueca triste. En vez de una joven entusiasmada y aún un poco nerviosa para su casamiento, vemos una mujer que sabe bastante del mundo para abordar la boda con resignación y quizás pavor.

*La Novia* también juega con la noción de las esferas públicas y privadas. Una boda es una ceremonia que históricamente ha significado, en conjunto con el paso de una mujer como propiedad desde padre a esposo, el sellado de una mujer dentro de la casa nueva que va a ser, en teoría, su territorio primario por el resto de su vida. Pitol nota que en esta pintura, “el suelo es más un pasto blanco que una alfombra, y el fondo morado no parece de ningún modo una pared” (Pitol 11-12). Las flores desmesuradas la envuelven, inclinadas a la izquierda en el mismo ángulo que su cabeza. Es como si ella soñara con la libertad del mundo afuera. Con sus ojos cerrados, la alfombra puede convertirse en pasto, las flores pueden crecer grandes y salvajes. La mujer, las flores, la carpeta y la pared rara: todas tienen un estilo de ensueño, en colores pasteles con pinceladas borrosas. Solamente la silla, en un rojo-marrón oscuro con pies como garras y líneas claras, sirve como un recordatorio del mundo privado en que la novia de pronto puede ser atrapada.

*Niño Muerto* es otra pintura que revela los defectos de la narrativa social del papel de las mujeres. La alta tasa de mortalidad infantil resultó en tragedias en las vidas de muchas madres mexicanas. Mirkin explica que, “in Mexico and other Latin American countries with similar cultural backgrounds, the theme of infant and child deaths had a well-established iconographic tradition, known since colonial times as “la muerte niña” (26).<sup>12</sup> Este género celebró los niños muertos por la creencia religiosa prevalente que sería un angelito (Mirkin 26-27). Esta tradición comunicaba otra vez el mensaje que la mujer no tenía el derecho de ser triste, que debería ser feliz con su papel suscrito en la sociedad.

*Niño muerto* por Costa es un desafío a esta “tradicción iconográfica” y también a la tendencia social de borrar el sufrimiento común de la mujer dentro de su función social circunscrita. La pintura sigue la norma con su título *Niño muerto*, pero este título está teñido de ironía porque el sujeto de la pintura es obviamente la mujer. El niño queda pacíficamente, parcialmente escondido en su cama de flores. Es la madre que está de pie detrás de él quien manda la atención de la obra, y que tiene un cuento para los espectadores. Su cara refleja su dolor: su ceja está fruncida, sus labios forman un pliegue apretado y sus ojos miran hacia abajo, completamente oscuros como si han aspirado la muerte que ven. No llora ni hace una escena, pero experimenta un dolor profundo que expone las dificultades inherentes de la maternidad mexicana del siglo XX.

---

<sup>12</sup> Traducción: “en México y otros países de América Latina con antecedentes culturales similares, el tema de la muerte de los infantes y los niños tuvo una tradición iconográfica bien establecida, conocido desde la época colonial como ‘la muerte niña’”.

Costa enfatiza como la madre está ignorada dentro del estilo de “la niña muerta” a través de marginalizarla en su propia pintura. Además de no tener nada que ver con el título de la obra, parece visualmente fuera de lugar. El mantón de luto negro que ella abraza a su alrededor contrasta notablemente con las flores blancas que cubren al niño, y crea un contorno negro a los perfiles de su cuerpo que se aplana visualmente a ella y la separa aún más de sus alrededores. A la misma vez, el color de su piel coincide con el rojo-marrón del fondo, y los realces en su mantón tienen la misma textura de los que están en la pared detrás de ella, como si pudiera desaparecer en el fondo. Estas manipulaciones de forma, color y textura tienen un efecto poderoso paradójico: ella se destaca y está distanciada del primer plano mientras que casi se desaparece en el fondo. Los ojos del espectador no saben donde ponerla, su forma trata de coger la vista del espectador mientras se corre el riesgo de deslizamiento fuera de la vista, a igual que las mujeres de niños muertos marginalizadas por sus sociedades.

Cuando Pitol publicó su colección de las obras de trabajo de Costa (declarado por él mismo como la única de su época), dijo de esta pintura “el cúmulo de flores, el contraste de formas, tonos y matices que rodea al pequeño cadáver hace casi sentir innecesaria la presencia de la madre, y artificioso y falsamente hierático su dolor” (12). Esta cita muestra que más de 50 años después de que Costa haya pintado *Niño Muerto* las estructuras patriarcales que ella estaba tratando de subvertir todavía estaban en efecto. Todavía, la mirada masculina crítica está lista para borrar la mujer y su dolor de una pintura, incluso una en que este tema es el punto clave. Claramente, la subversión de Costa era sutil hasta el punto que muchas personas (especialmente los críticos masculinos) no entenderían su mensaje. De esta manera, podría entrar en la escena

artística, aparentemente parte de una tradición artística, sin amenazar la narrativa hegemónica, mientras que en realidad estaba mostrando una verdad sobre la experiencia femenina mexicana que muchas veces era ignorada.

### **Cuestionamiento del papel social de las mujeres en el arte de Izquierdo**

En los años 30, Izquierdo pintó una colección de acuarelas y guaches de paisajes oscuros y fantásticos con mujeres desnudas en posiciones del sufrimiento y esclavitud. Vaughan y Lewis explican que estas pinturas “represent one of the earliest focused engagements with the female nude in Mexican art” (74).<sup>13</sup> Los símbolos recurrentes y representaciones del sufrimiento de las mujeres a través de estas pinturas muestran su mensaje colectivo contra los abusos de la sociedad en contra de las mujeres.

*Alegoría del trabajo* (1936) muestra una mujer encogiéndose, desnuda, con sus manos tapándose su cara en un paisaje de montañas o volcanes. Dos columnas fállicas también habitan el espacio, una apuntada directamente hacia ella, la otra encima de una montaña, una marca de la dominación masculina sobre el espacio. Dos piernas abultadas masculinas se extienden encima de ella, con una esfera decorada con una luna y estrellas que cubre su genitalita. Dos zigzags disparan de los genitales escondidos detrás de la esfera, como relámpagos de energía sexual o incluso emisiones sexuales. Una va fuera del lado izquierdo de la pintura, la otra conecta con la columna erecta. Muchas otras pinturas de Izquierdo de este periodo tienen simbolismo más sutil, pero aquí queda claro que la mujer vulnerable está temblando literalmente a los pies de la dominación masculina. Esta pintura sirve como la clave para interpretar las otras pinturas con

---

<sup>13</sup> Traducción: “Representan uno de los estudios más antiguos enfocados en el desnudo femenino en el arte mexicano”.

repeticiones de los gestos de sumisión de mujeres y símbolos masculinos más sutiles como protestas también contra la dominación masculina.

Por ejemplo, en *Saturno* (1936), el planeta titular está decorado otra vez con una luna y estrellas, una réplica de la esfera que cubra los genitales masculinos en *Alegoría del trabajo*. Hay cinco mujeres atadas al anillo del planeta, todas desnudas en varias posiciones del sufrimiento. Se puede ver que su opresor es el poder masculino por el simbolismo establecido en *Alegoría del trabajo* y también por la mitología asociada con Saturno, un dios que se comió sus propios hijos para mantener su poder, un gran símbolo de violencia y opresión masculina.

En *Esclavas en paisaje mítico* (1936), dos mujeres están de rodilla en un paisaje inquietante a la base de una montaña roja debajo de un cielo oscuro con dos lunas. Las mujeres tienen muñecas fuertemente ligadas y quedan en posiciones de esclavitud y tortura. La mujer a la izquierda lleva una falda que se aferra fuertemente a las curvas de su cuerpo. Su cabeza está arrojada atrás y sus ojos blancos miran hacia arriba sin pupilas. Su boca está abierta y sus muñecas se extienden arriba y hacia delante en un ángulo extraño, como si ella estuviera suplicando la liberación o estuviera siendo arrancada hacia adelante por una fuerza invisible. La otra mujer está alejada de los espectadores. Medio desnuda, su espalda está expuesta y vulnerable y sus muñecas están atadas en una posición que parece muy incómodo detrás de su espalda. Su cabeza cuelga por vergüenza o dolor y su pelo largo esconde su cara de los espectadores. Desempleado a *Alegoría de trabajo*, opresores no se muestran aquí, pero las poses de la vulnerabilidad sexual y el sufrimiento llaman la atención a la taza alta de violencia sexual en México durante y

después de la revolución, y perpetúan la idea de sufrimiento por las expectativas de “trabajo” sexual de las mujeres en la sociedad. Esta interpretación está apoyada por la inclusión de las dos lunas (una para cada mujer). Mirkin nota:

Crescent moons and the sun recall the sexual symbolism clearly expressed in some pre-Hispanic rites of sacrifices. Jacques Soustelle points out, for example, that according to an ancient Teotihuacan tradition, men were sacrificed to the sun and women to the moon. Christian iconography, influential in several of Izquierdo's paintings, possibly reflected this symbolism because of its traditional association of Christ with the sun and the Virgin Mary with the moon. (29)<sup>14</sup>

Lo que subraya el sacrificio sexual de estas mujeres al máximo es la roca grande encaramada curiosamente en el lado de la montaña, una reminiscencia del mito de Sísifo. Este detalle sugiere que el sufrimiento de estas mujeres nunca va a parar, y le da a la pintura un sentimiento de futilidad lamentable.

*Prisioneras* (1936) representa tres mujeres enlazadas a columnas arregladas en un semicírculo ritualista. Las mujeres están completamente desnudas y expuestas al espectador. Sus posturas revelan sus espíritus rotos. Dos de las mujeres tienen sus cabezas desplomadas hacia delante, sus caras cubiertas por su pelo. La tercera tiene su cara hacia el frente, se inclina de manera incómoda contra su hombro y sus pechos

---

<sup>14</sup> Traducción: “Medias lunas y el sol recuerdan el simbolismo sexual claramente expresada en algunos ritos sacrificatorios prehispánicos. Jacques Soustelle señala, por ejemplo, que según una tradición teotihuacana antigua, los hombres fueron sacrificados al sol y las mujeres a la luna. La iconografía cristiana, influyente en varias de las pinturas de Izquierdo, posiblemente reflejan este simbolismo debido a su asociación tradicional de Cristo con el sol y la Virgen María con la luna”.

decaen lánguidamente, mostrando que no tiene la fuerza de luchar contra sus ataduras, o incluso quedar de pie con una espalda recta. Otra vez, hay una luna de sacrificio sexual en el cielo. Una cuarta mujer, libre de restricciones, queda durmiendo en el suelo. Incluso ella no está completamente libre. Está acostada a la base de una columna con su pecho expuesto. Sin embargo, al menos tiene una falda y su expresión parece tranquila mientras que abraza el suelo. Es como si no escapara de verdad. La mujer que se acerca a la libertad más que todas todavía descansa en la sombra de la masculinidad opresiva, con su cuerpo cubierto parcialmente pero nunca completamente de una mirada masculina.

Muchas críticas han reducido estas pinturas a una respuesta a los problemas personales de Izquierdo, cuya relación con Tamayo había terminado en 1932. Elena Poniatowska, autora y periodista mexicana famosa, por ejemplo dijo que, “A raíz de la ruptura, María [Izquierdo] se flagela. Su pintura habla del dolor que la atenaza...A través de ellas María suplica, aulla [*sic*] como animal herido” (119). Aunque su ruptura con Tamayo puede haber influido el material dentro de su trabajo, ignorar la participación de estas pinturas con la cultura mexicana y problemas de las mujeres por todo el mundo sería una interpretación incompleta que perdería la riqueza de la obra. Además, eruditos han debatido si estas pinturas representan a México. Por ejemplo, Mirkin sugiere que las colinas y valles representan sutilmente la geografía de México (29). Al contrario, Vaughan y Lewis expresan que Izquierdo “did little to explicitly Mexicanize her landscape settings” para representar la opresión generalizada de las mujeres (66).<sup>15</sup> En estas interpretaciones, Mirkin, Vaughan y Lewis se distinguen de otros críticos por examinar aspectos más que lo biográfico en las obras de Izquierdo. En verdad,

---

<sup>15</sup> Traducción: “Hizo poco para mexicanizar explícitamente los ajustes de sus paisajes”.

independientemente de si estas pinturas representan a paisajes que reflejan a México, sus temas ciertamente reflejan la situación social mexicana para muchas mujeres. Izquierdo se crió en México, y los abusos y opresiones que vio eran una parte de la historia mexicana que normalmente van sin decir pero en realidad eran una parte grande de la sociedad. Estas pinturas representan la violencia física (y sexual) contra las mujeres, las expectativas sexuales impuestas en las mujeres y sentimientos de frustración con la opresión del patriarcado en general.

## **El uso de símbolos para explorar los temas de las mujeres y la mexicanidad**

Algunas de sus obras más subversivas fueron basadas en el simbolismo de objetos cotidianos. Para explorar la feminidad, la mexicanidad, la modernidad, y otras tópicas de gran importancia social sin tener que objetivar las mujeres, Costa e Izquierdo frecuentemente usaban objetos alrededor de imágenes de mujeres o solas para desarrollar estos temas. El uso de estos objetos fue suficientemente sutil para darles a las artistas la capacidad de criticar las estructuras sociales y la narrativa hegemónica sin detección o ostracismo de la comunidad artística prevalente. Sin embargo, a pesar de esta creatividad extremadamente sutil, muchas críticas también pierden la subversión y la fuerza escondida dentro de estas obras.

### **El uso de símbolos en *La Vendedora* por Costa**

La posición empoderada de la mujer en esta obra es evidente desde su título. En una época en que el gobierno estaba disolviendo las haciendas para, en teoría, darle más poder a la gente común, vemos una mujer que no está recogiendo fruta ni flores para ninguna otra persona, sino está vendiendo sus propios bienes. La posición de poder económico de esta mujer está reflejada en su posición física en la pintura. Ella está cerca del centro de la imagen horizontalmente y elevada verticalmente. En contraste con la multitud de pinturas de la época de trabajadoras mexicanas mirando al suelo o mostrando sólo la parte posterior de sus cabezas, la vendedora hace contacto visual fuerte con sus espectadores. Por su posición elevada, ella incluso tiene que mirar abajo un poquito al

nivel de sus observadores, de manera que los subordina a ella. Esta mirada irradia con orgullo y poder.

La vendedora tiene la capacidad de representar ambas la mujer y la indígena sin perder su carácter individual. El color de su piel tiene los ocres, marrones y rojos asociados con México y el indigenismo. Sus hombros son anchos, su cara es redonda, y su nariz es plana. Sin embargo, estos atributos no son exagerados al punto que hacen su cara genérica; ella mantiene su personalidad y carisma y sería reconocible como un personaje si estuviera en otra pintura. Ella no cumple con ningún estándar sexualizada de belleza. Su cara no es muy simétrica y la parte gruesa debajo de su mandíbula combina su barbilla y su cuello. Tiene pechos grandes pero son escondidos detrás de tela suelta y frutas. No lleva ropa indígena tradicional, sino una camiseta rosa con un estampado más europeo que mexicano y guardapolvos, ropa típica de trabajo industrial y sirve como una referencia a la modernización de México. Está vestida de manera simple y práctica. Sus pequeños pendientes adornados muestran un toque de feminidad performativa, pero no son bastantes grandes para distraerla de su trabajo. En lugar de una parte del cuerpo sexualizada, las partes del cuerpo de la vendedora que toman el enfoque son su brazo grande y carnoso, claramente preparado para llevar cajas o arreglar frutas, y su mano, fuerte y capaz. Su cuerpo no sirve para gratificación sexual de los observadores, sino para su propia agencia en el mundo, y todavía radia algo indiscutiblemente bonita de ella.

Costa mantiene que la vendedora sea un sujeto en vez de un objeto o un símbolo aplanado. En vez de usar la forma de la mujer para representar el México tradicional y la sexualidad femenina, se usa la fruta.

Por un lado, la fruta representa la abundancia y plenitud de México. El color predominante de la fruta es un amarillo vibrante, entretelado con marrones ricos, y ocre. La comida queda encima de tela roja, y algunas piezas están colgadas de una barra transversal rojo-marrón. Estos colores cálidos son un estándar de las representaciones de México en el arte del tiempo. La selección de fruta también celebra el México rural. Aunque la ropa de la vendedora puede ser una alusión a la industrialización, todas las frutas son típicas de Latinoamérica, productos tradicionales sin influencia europea. Hay algo salvaje e indómito en la fruta. Por ejemplo, la piña en la esquina inferior derecha de la pintura tiene un tallo que se extiende en el aire sin ser recortado. La canasta al lado de las piñas está forrada con hojas de un verde oscuro, un recuerdo de la naturaleza de donde vienen los productos adentro. La rebanada de sandía más larga que el antebrazo de la vendedora, las piñas, los cocos, las calabazas y las papayas robustos al frente de la pintura crean un escorzo exagerado que hace que las filas de productos parezcan como si extendieran muy lejos y enfatiza la abundancia de la fruta. Esto en combinación con la relación de aspecto muy ancho de la pintura y las frutas que se desbordan más allá de los bordes de la obra implica un México rebosante con plenitud.

La fruta también representa la sexualidad de la mujer. Una línea de cinco melones queda casi en el centro de la pintura. El chicón encima del melón está en línea del nivel del pezón de la mujer. Aunque su pecho está envuelto modestamente, la fruta acentúa esta parte del cuerpo sensual de la mujer, para que la sexualidad que ella ha escondido radie afuera por la fruta. Abajo del otro lado de la línea de melones, creando un equilibrio con la mujer al centro de la obra, queda un mamey que parece mucho a una vulva. Rodeada por tonos ligeros, el oscuro profundo del hueso es muy llamativo. El color de la

carne de la fruta que lo rodea es muy semejante al tono de la piel de la vendedora, sino un poco más rosada, más tierna. El sombreado arriba y a la izquierda del hueco sugiere que el centro duro está hundido dentro de la fruta, y el toque de luz también da la impresión de movimiento y profundidad, dando la apertura vaginal una cualidad misteriosa. La punta encima de la fruta y la hendidura dentro de ella completan su parecido con una vulva.

Por su posición central y el contraste llamativo de sus colores, la sexualidad de la fruta está concentrada en el mamey, pero ciertamente no está limitada a él. Muchas de las frutas evocan imágenes de las genitales femeninas. En la cesta a la izquierda, hay un chicozapote, una pequeña fruta de color canela, partido por la mitad que presenta también carne de fruta pálida que rodea un hueso oscuro como una apertura vaginal. Encima de otros chicozapotes más redondos, la forma triangular de esta fruta, con su ángulo puntado arriba y la punta afilada de la semilla hacia abajo, refleja la forma elíptica de una vulva. En el cesto superior a la izquierda, hay una pequeña uva cortada por la mitad con una semilla negra enclavada en la fruta pálida, como la apertura de una vagina chiquitita parpadeando hacia el espectador. No hay utilidad en un puesto de frutas en mostrar la interior de la uva de esta manera; frutas tan pequeñas normalmente no están presentadas así. Pero en esta pintura, todas las frutas, desde la más grande a la más pequeña contribuyen a este mensaje sexual.

En adición a las tres frutas ya discutidas, hay muchas otras frutas que sugieren la sexualidad femenina de manera más sutil. Muchas de las frutas con astilladas cortadas revelan sus interiores para representar vaginas. Justo debajo del mamey hay una fruta

amarilla en que los arcos reflejados de sus semillas pálidas graban en la fruta una semejanza de labios interiores acunando una apertura vaginal. Como el chicozapote notable, rodeada por frutas más redondas, esta fruta amarilla es un poco más ovular que todos/as los/las demás, reflejando la forma de una vulva. La pitahaya que la vendedora está sosteniendo también tiene esta forma de un oval con extremos puntiagudos. Aunque la pitahaya no tiene un hueso que podría parecer como una apertura vaginal, la artista ha aumentado la línea del sombreado en el centro hasta que refleja una especie de grieta o hendidura profunda. En una pintura que no tiene muchas líneas oscuras anchas, la exageración de esta sombra muestra la intención de la artista de manipular estas frutas para parecer más a genitales. Además, aunque los zarcillos triangulares que se rizan hacia el exterior de una pitahaya frecuentemente tienen verde en sus puntas, esta pitahaya es completamente rosada.

La composición enfatiza la energía sexual de la pintura, empezando con el mamey, el chicozapote, y la uva. El arreglo de estas tres frutas en un diagonal descendente desde la izquierda a la derecha llama la atención a ellas. Aunque las frutas quedan en profundidades distintas de la pintura, cuando se ven en conjunto parece que su tracto diagonal aplana los llanos para que todas las frutas sean traídas a la ante de la pintura. Esta composición increíble desafía a las relaciones espaciales de primer plano, plano medio y fondo típico de una pintura, como si el poder sexual trascendiera las reglas del mundo físico. De esta manera la forma refleja el contenido en su manera de desafiar a las normas. Además, la pitahaya en la mano de la vendedora, el chicozapote debajo de ella y la uva a la izquierda de ella forman un triángulo cuya hipotenusa está seccionada por el mamey. Las líneas visuales dirigen el movimiento de los ojos de los

espectadores y refuerzan la conexión entre la vendedora y la fruta sexual, como si su energía moviera directamente hacia las frutas. Este elemento composicional geométrico es muy poderoso, pero es solamente una parte del cuento. El resto de la fruta se derrama de ella para que su energía sexual caiga en cascadas hacia el espectador y todas direcciones alrededor de ella.

Mientras la mayoría de la fruta fluye desde la vendedora, los pocos alimentos que representan los genitales masculinos son marginalizados. Los brotes de bambú largos están empujados al lado. Las bananas y los plátanos se suspenden, sin tocar el resto de la fruta. Aunque algunas cañas de azúcar fálicas están mezcladas en la cesta más a la derecha, están cortadas a trozos impotentes y enclavadas seguramente entre los nanches. Las hendiduras profundas de las guanábanas y la sandía, el agujero arrancado de la maracuyá, y el chicozapote-vulva sirven como imágenes sexuales femeninas guardando y dominando a las cañas. Mientras muchas de las frutas vaginales están anguladas directamente hacia el espectador para que el espectador esté forzado a mirar inmodestamente en sus agujeros simbólicos, ninguno de los objetos fálicos enfrenta el espectador. Las cañas de azúcar están apiladas de manera que parece casual, y aun así ninguna de las piezas apunta hacia el espectador. La única sección que incluso viene cerca de inclinarse hacia adelante tiene su extremo escondido con seguridad detrás de una guanábana. Los plátanos machos presentan el símbolo más imponente de la masculinidad, pero incluso con ellos ni uno de sus puntos afronta al espectador; todos se alejan mientras que el mamey más abajo se presenta con valentía en un ángulo recto a la parte delantera.

## **El uso de símbolos en los bodegones de Izquierdo**

Una manera en que Izquierdo expresa a la sexualidad femenina y mexicanidad es por sus bodegones. Estos bodegones ciertamente no fuerzan a las mujeres a un papel plano, como mujeres no están presentes explícitamente en las obras. Sin embargo, las colecciones de cosas y la disposición y configuración de ellas expresan mucho del papel de las mujeres en la sociedad mexicana. Estos bodegones sirven de una manera como retratos de la vida de una mujer porque muestran las posesiones de Izquierdo (Lucie-Smith 108). Poniatowska escribió que Izquierdo pintó, “las frutas que le gustaría comerse...guis[ó] a mediodía el huachinango que pint[ó]” (118). Los objetos elegidos dan información a los observadores sobre la mujer mexicana posrevolucionaria porque muestran qué tipo de cosas una mujer de este periodo tendría. Los bodegones también representan a las mujeres y la mexicanidad por su simbolismo. Por sus representaciones de cosas cotidianas en contextos bien escogidos y manipulados, los bodegones de Izquierdo dan una visión matizada de la realidad de la situación de la mujer mexicana después de la revolución.

*Alacena con dulces cubiertos* (1946) muestra una variedad de objetos puestos en tres estantes de un gabinete abierto. La alacena crea un espacio restringido. Sus estantes estrechos casi no son suficientemente altos para los objetos que contienen. Los bordes de la alacena se alinean con los bordes de la obra en tres lados, en una manera que atrae a los espectadores, compartiendo con ellos una experiencia de la claustrofobia de los estantes confinantes.

Los objetos ofrecen un juego de símbolos masculinos y femeninos. En la parte inferior, un plátano fálico e hinchado está abrumado con frutas circulares con hendiduras

y abolladuras de manera vaginal. Al lado izquierdo, un pimiento fálico queda sometido y marginado. Al contrario, a la derecha un jarrón del mismo verde se yergue. En este nivel, parece que los objetos femeninos triunfan.

En el estante medio queda el punto focal de la obra: un cáliz grande, un símbolo clásico de las mujeres y la sexualidad femenina. El cáliz es un color de rosa brillante, que contrasta mucho con la paleta de tonos de tierra típica de Izquierdo. Aunque los lados de la alacena son ocres y marrones, la rosa del cáliz radia a través de la pared posterior del gabinete, creando el efecto de una feminidad amplificada. Diamantes envuelven la base del cáliz, intersectados por líneas verticales, sombreadas para darles profundidad. Para muchos de los diamantes, especialmente el diamante del centro de la fila superior, la línea oscura que divide el centro rodeada por los labios elevados de bordes del diamante tiene una apariencia especialmente vaginal. La imagen femenina del cáliz está reflejada a su derecho en el cuenco que tiene una forma muy semejante, y a su izquierda una botella vacía de color parecido. A su base queda una frutita de color de carne, cortada para revelar un centro rojo y seductivo.

El estante superior tiene objetos masculinos: otro plátano y dos caballos. Un vaso que evoca la forma vaginal del cáliz justo debajo está tapado con una fruta, como si para restañar su poder. Incluso dentro de este espacio privado metafórico, la feminidad está sometida a la opresión jerárquica de la masculinidad. Esta alacena muestra un mundo de objetos femeninos encarcelados en un espacio privado en que todavía la feminidad tiene que competir con la dominación masculina. Lucie-Smith nota que alacenas frecuentemente sirvieron como metáforas para las constricciones de la vida de Izquierdo

en México, como una niña, una esposa joven, y después (108). Es importante reconocer que aunque estas escenas muestran confinamiento, también muestran el espíritu de rebelión de la mujer. El cáliz es el sujeto de la obra, con que el espectador se identifica y que tiene el más poder de todos los objetos. Se presenta directamente hacia el espectador, a diferencia de los plátanos angulados y los caballos de perfiles con sus ojos bajos. Incluso en su confinamiento el cáliz brilla orgullosa y fuerte. Está centralizada, más grande que los otros objetos y nada puede tocarlo. Además del cáliz, en la parte inferior de la alacena hay un acto de rebelión sutil que inspira la esperanza de un escape de la esfera privada. En este estante inferior queda un tapete que representa la feminidad por reflejar el cáliz con sus recortes diamantes y su color rosa y en virtud de ser una artesanía probablemente hecho por una mujer. Zarcillos del tapete se arrastran fuera de la alacena al mundo exterior.

Dos otras pinturas, *La raqueta* y *La alacena (Viernes de juguetería)* juegan con el idea del atrapamiento de elementos femeninos en un espacio privado. En *La raqueta* (1938), diversos artículos quedan encima de una mesa en la parte inferior de la pintura. Un cepillo para el pelo, guantes elegantes y una máscara rosa indican que el espacio es de una mujer y también reflejan el deber de performatividad de género de las mujeres. Estos objetos representan el papel pasiva de la mujer en la sociedad de “ser vista” y contribuyen a la objetivación de ella. El objeto titular parece extrañamente fuera de lugar. Los espectadores tienen que preguntar por qué este equipo de deporte se metió entre todos estos objetos de vanidad. La raqueta y las bolas que se acompañan, objetos de acción del aire libre, han sido traídas dentro de una casa para quedar sin poder hacer nada con objetos de pasividad. La colocación de la raqueta dentro de la casa, dentro de estos

artículos de belleza de la mujer, reflejan la historia de las mujeres mexicanas del principio del s. XX: después de experimentar papeles activos en la esfera pública durante la Revolución, las mujeres fueron relegadas otra vez a papeles principalmente dentro de la esfera privada. Además, estos objetos entran en conflicto con las imágenes prevalentes de mujeres mestizas. Esta es una mujer de clase alta que, en vez de trabajar en la naturaleza llena su tiempo ateniendo a su belleza y jugando un deporte asociado con Europa.

El megáfono sugiere indignación con esta relegación y la falta de voz potencial de las mujeres confinadas. Al lado de la mesa queda un piano. En conjunción con el megáfono, el piano parece importante a la expresión femenina. Quizá existe aquí una pista meta-textual que las artes podrían ser usadas como unos de los pocos medios expresivos para las mujeres. Sin embargo, el piano es inutilizado por la colocación de la mesa, una indicador de la inaccesibilidad de las modas expresivas para las mujeres.

Además, este espacio privado no parece un lugar agradable; al contraste parece muy siniestro. Algo que contribuye a este efecto es la falta de tonos medios en el sombreado. Hay sobre todo tonos oscuros—tan oscuros que es difícil distinguir ciertos objetos, como el cepillo—con unos reflejos dramáticos, formando un contraste discordante. Además, el estado de la casa crea un contraste inquietante con los objetos del bodegón. El piano y los artículos de ocio y belleza encima de la mesa sugieren que esta es una casa de bastante opulencia, sin embargo la casa en sí es desnuda y descompuesta. Grietas oscuras se rasgan el amarillo magullado de los muros, y las paredes y el suelo quedan descubiertos. Por todo esto, la esfera privada parece menos atractiva, incluso

francamente inhóspita. A pesar de estos supuestos placeres femeninos, al fin y al cabo este espacio parece más una celda de la cárcel que un lugar de goce.

El único escape del cuarto que se puede ver del ángulo presentado en la pintura es una ventana pequeña. La perspectiva es muy exagerada. Las líneas, fuertes y oscuras, que disparan hacia el punto de fuga enfatizan la profundidad de la repisa y la pequeñez de la ventana. El punto de luz en el antepecho tira los ojos del espectador arriba y afuera, al índigo oscuro del cielo, pero la apertura de la ventana parece imposiblemente pequeña para un escape. Una mujer que viviera en este cuarto sería atrapada adentro con una vista sin obstrucciones hacia el mundo exterior, como las mujeres de la sociedad, puestas otra vez en la esfera privada después de tener un conocer el mundo exterior durante la Revolución.

La intensidad de la perspectiva está enfatizada por la composición de la obra. La mesa y el piano son apilados hacia la parte inferior, en el espacio visual del “frente” de la pintura. Hasta el punto que se deslizan por el borde de la obra, como se sobresalen en el espectador. Detrás de la mesa y el piano hay una banda de espacio vacío. No solamente es profunda la ventana, pero además es como los artículos femeninos ni siquiera se atreven a tocarla. Este uso del espacio es irónico. Da la impresión que la ventana queda muy lejos, como si fuera muy difícil incluso llegar allí, pero a la misma vez el espectador se siente atrapado sin mucho espacio porque todas las cosas apiladas en la parte inferior de la pintura lo sofocan.

El uso de ambos una ventanita y un gabinete para explorar representaciones de la esfera privada está repetido en la obra *La alacena (Viernes de juguetería)* (1952). El

simbolismo femenino de esta pintura es más sutil que *Alacena con dulces cubiertos*. En el estante inferior queda un tipo de jarrón con asas que arquean hasta flores redondos, creando una imagen casi de trompas de Falopio. Además, hay una campanilla, como un cáliz invertido, que refleja la forma de una mujer con sus brazos cruzados detrás de su espalda, llevando una falda larga. Sin embargo, no tenemos un cáliz tan obviamente expresivo de la sexualidad femenina como en *Alacena con dulces cubiertos*, ni la metonimia que encontramos en *La raqueta* con los objetos de performatividad femenina como los guantes. En vez de estas cosas, hay más artículos asociados con las acciones y el trabajo de las mujeres en la forma de artículos religiosos porque la espiritualidad de la casa era la responsabilidad de las mujeres.

Como en los otros bodegones ya discutidos, *La alacena (Viernes de juguetería)* da la impresión que la feminidad está atrapada y es claustrofóbica en este espacio. Como en *La raqueta*, existe una ventana con perspectiva exagerada que hace la apertura a la afuera imposiblemente pequeña y distante. Otra vez, los artículos en el primer plano, especialmente las frutas tienen una cualidad aplanado, para enfatizar el efecto de la profundidad de la ventana. Mientras un índigo oscuro queda afuera de la ventana en la otra pintura, aquí si nos asomamos por la ventana vemos una escena serena del océano y cielo. En vez de un azul ambiguo, aquí la mujer puede ver el placer del mundo exterior que está perdiendo de manera muy explícito.

Hay más espacio entre los bordes de la obra y las paredes de la alacena aquí que en *La alacena (Viernes de juguetería)* que resulta en un efecto un poco distinto pero no menos claustrofóbico. Si no es tan inmersiva, las paredes delimitan un espacio mínimo y

el efecto de doble enmarcar contribuya al efecto de restricción. Más importantemente, muestra que la alacena está adentro. Por eso, es muy raro que el fondo de la alacena tenga una ventana directamente a la escena afuera.

El último recurso de enlace es el encaje encima de los bordes de la alacena. Simboliza la feminidad ambos por su diseño delicado y por ser una artesanía presumiblemente creada por una mujer. Cabezas de clavos grandes muestran que el encaje está clavado firmemente en su lugar, para que este velo fino de la feminidad cambia en otra restricción. Se puede ver la escena tentadora afuera, pero deberes religiosos y la feminidad en ella sujetan la mujer dentro de su esfera tan fuertemente como los clavos que vinculan al encaje.

Esta pintura es ciertamente menos siniestra que *La raqueta*. En vez de tener grietas, las paredes son lisas. Los tonos son más equilibrados, dejando el contraste chocante de oscuros y tonos claros. Los colores predominantes, el amarillo soleado de la pared al fondo y el azul cielo de la tela son muy tranquilos. En los años entre las pinturas, el estilo de Izquierdo maduró y dejó sus pinceladas borrosas para formas más definidas y detalladas. Sin embargo, de una manera todo esto contribuye un elemento ominoso a la pintura. La atmósfera amenazadora de *La raqueta* no esconde la naturaleza de encarcelamiento, pero las alacenas sirven como una forma de jaula dorada mexicana. Dentro de este mundo soleado y estéril, la mujer está atrapada.

Estos bodegones fueron originales por su manipulación de la perspectiva y el uso de ventanas en unas de las obras. Aumentó la creatividad de esta forma más al máximo con sus bodegones en escenarios afuera. Elizabeth Ferrer refiere a estos como “paisajes

menos tradicionales” (105), pero en realidad ni se pueden categorizar como paisajes ni naturalezas muertas, sino una fusión. El híbrido resultante crea un espacio fértil para jugar con muchas contradicciones de la vida mexicana posrevolucionaria, desde el papel de las mujeres hasta la identidad nacional. Hizo explícita su intención de desafiar a los límites de este género de arte en el título de unas de estas obras, usando la frase “naturaleza viva” en vez del típico “naturaleza muerta”.

En *Naturaleza Viva* (1946), un montón de objetos que representan la feminidad están apilados en el suelo en un paisaje desierto. Como en *La Vendedora*, por Costa, Izquierdo usa un mamaye como un objeto central muy vaginal con su hueco oscuro rodeado por carne de fruta reflejando los colores de la carne humana. Se empareja con una concha cuyos pliegues pálidos crean una larga hendidura inmodesta, un florero translúcido con curvas seductoras y una granada abierta eróticamente para revelar a sus semillas rojas. Ferrer hace referencia al título, diciendo que el uso de “viva” en vez de “muerte”, “estaba sugiriendo el placer que le producía representar elementos orgánicos, así como la manera en que frutas, vegetales y otros alimentos encarnaban la vida, fertilidad, y sensualidad para la artista” (105). Como en *Alacena con dulces cubiertos* y *La vendedora* de Costa, los plátanos que podían representar a la masculinidad están eclipsados por la sexualidad cruda de los otros artículos. Finalmente, los objetos femeninos han salido de la casa, una representación de las mujeres entrando a la esfera pública.

*Naturaleza viva con huachinango* representa a las mujeres de manera más sutil. En vez de tener frutas o cálices que representen descaradamente los órganos del sexo

femeninos, aquí, como en *La alacena (Viernes de juguetería)*, Izquierdo evoca a las mujeres con objetos que representan a sus tareas. En vez de las acciones religiosas, aquí vemos las mujeres por uno de los trabajos fundamentales en casa: la preparación de la comida. No hay nada explícitamente sexual aquí, pero ciertamente hay un trasfondo vulgar en el pescado grande rosado, la mitad abierta de la aguacate, y el huevo dividido extrañamente en dos mitades que no se alinean. La mujer también está representada por el mantel tejido, una artesanía hecho delicadamente a mano por una mujer.

Uno tiene que preguntar qué significa esta colocación extraña de artículos del hogar afuera. De *Naturaleza viva*, Ferrer reconoce que, “las referencias sexuales en estos trabajos, con su descripción de frutas maduras y abiertas que aluden directamente al órgano sexual femenino, contrastan enfáticamente con el aire melancólico de los propios paisajes,” y se apresura a atribuir estos contrastes a la “complejidad” de la vida personal de Izquierdo, “que constó de triunfos y fracasos, alegrías y tristezas” (105). Otra vez, vemos una reducción rápida a las experiencias personales de la artista, que ignora una interpretación más rica de la posición social de la mujer en la sociedad posrevolucionaria mexicana. Sin embargo, en adición a buscar el dolor personal de Izquierdo en esta obra, podemos ver la desorientación de la mujer en la esfera pública, la tierra desolada masculina vacía de las promesas de la revolución. Durante la Revolución, la sexualidad de las mujeres fue traído afuera, por las interacciones sexuales de las soldaderas en los campos de batalla, a las violaciones de las mujeres abandonadas en sus ciudades natales. Esta pintura cuestiona en que esfera pertenece la sexualidad femenina y las propias mujeres después de la Revolución.

Después de establecer los artículos representando la feminidad, Izquierdo tiene la oportunidad de mostrar la relación disfórica entre las mujeres y esta nueva esfera. Los objetos parecen fuera de lugar. En *Naturaleza Viva*, la comida no está arreglada en una mesa, sino dejados negligentemente en el suelo. En contraste con sus pinturas de alacenas, y con los modelos de otras naturalezas muertas del tiempo, es muy raro tener estas cosas presentadas así, casi a trochemoche. Estas frutas no están arraigadas, ni están para que alguien se las coma; no sirven un propósito y parecen abandonadas. Además, hay algo más vulgar en tener esta fruta sexual dejada afuera. En vez de ser enclavada en una alacena (quizás con caballos para guardarla) o arreglada en un puesto de frutas guardada por su vendedora, estas frutas/órganos sexuales quedan primas y expuestas para que los vea todo el mundo. En *Naturaleza viva con huachinango*, al menos la comida está arreglada en una mesa. Sin embargo, la falta de personas le da una extraña sensación a la cena. La pintura cuenta la historia de una mujer que literalmente ha traído su trabajo afuera, pero claramente la recepción de sus esfuerzos le ha ido mal. Si la fruta en *Naturaleza Viva* parece ser abandonada, la fruta aquí parece estar esperando. La pintura todavía necesita un agente de acción para asegurar que los alimentos cumplen su propósito.

La composición y la perspectiva en las pinturas promueven el efecto desestabilizador en relación a los alimentos. En ambas pinturas, los artículos están cargados en la parte inferior del marco, con mucho espacio detrás de ellos, creando un desequilibrio en la obra. Esta desorientación está fomentada por la perspectiva exagerada en cada obra. En *Naturaleza viva con huachinango*, “el agrupamiento se encuentra frente a un paisaje desértico como una profunda perspectiva, sensación que se acentúa con la

hilara de postes de luz que se sumergen en la distancia” (Ferrer 105). En *Naturaleza viva*, Izquierdo crea el mismo efecto con una pared de longitud absurda cuyos bordes nítidos extienden claramente a un punto de fuga a lo lejos. Para añadir desorientación a esta profundidad ya desestabilizador, las líneas de las casas a la izquierda de la pintura no extienden al mismo punto de fuga.

Estas pinturas pueden ser leídas como un comentario en la influencia de la mujeres en la esfera pública que se mudaba lentamente. Las naturalezas muertas situadas dentro de casas representan la opresión otra vez a la esfera privada experimentada por muchas mujeres. Aunque ciertamente mujeres perdieron mucha influencia que habían ganado en la esfera pública durante la Revolución, los años 30 y después no marcaron una relegación *completa* a la casa para las mujeres. Como ya ha sido discutido, muchas mujeres estaban incorporadas dentro de la esfera pública como maestras. Izquierdo también tenía una presencia pública limitada con su arte. Estas naturalezas muertas sirven como un recordatorio que mientras no todas las mujeres estaban atrapadas dentro de las casas, sus presencias en el mundo público todavía no eran incorporadas suavemente. Las mujeres que salían para reclamar más espacio y voz en el mundo serían sujetadas a la desorientación e inestabilidad.

Además, las pinturas pueden ser leídas como interpretaciones de la mexicanidad nueva, por los temas de modernización, abundancia versus desolación, y desilusión. Muchas representaciones de espacios rurales por los contemporáneos de Izquierdo ignoraban a modernización, frecuentemente mostrando trabajadores en lugares

anacrónicamente no tocados por industrialización. Hablando de *Naturaleza viva con huachinango* en su artículo astuto, Robin Greeley nota que,

“Although the desolation of the landscape makes it difficult to place the time period exactly, Izquierdo includes occasional markers—telephone poles, salt shakers, utensils—which indicate the time to be the 1930s and 40s, and which ultimately refuse to allow us to separate the view on offer from the historical circumstances of 1940s post-revolutionary Mexico” (68).<sup>16</sup>

Aunque las obras de Izquierdo están criticadas como meras expresiones personales, por mostrar la influencia de la industrialización incluso en espacios rurales, ella estaba representando una visión del México postrevolucionario. La identidad mexicana representada por Izquierdo en estas obras no emula ni lo europeo ni un indigenismo idealizado, sino se enfoca en la incertidumbre y las contradicciones que sin duda existían después de la revolución. Greeley postula que, “these are not images of a Mexican past which avoid confronting the present; rather, they represent a strange *circumvention* of the usual public image of Mexico in the 40s as a prosperous, economically and spiritually healthy country” (68).<sup>17</sup> Las imágenes dominantes normalmente presentaban o la modernidad exitosa, o más frecuentemente en este período, humildes trabajadores

---

<sup>16</sup> Traducción: “Aunque la desolación del paisaje hace que sea difícil colocar el período del tiempo exactamente, Izquierdo incluye indicadores ocasionales—postes de teléfonos, saleros, utensilios—que indican el tiempo que sean los años 30 a 40, y que al fin y al cabo se niegan a permitir que separemos el punto de vista mostrada de las circunstancias históricas de la década de 1940 en México posrevolucionario”.

<sup>17</sup> Traducción: “estas no son imágenes de un pasado mexicano que evitan confrontar el presente, sino representan una extraña elusión de la imagen pública habitual de México de los años 40 como un país próspero económicamente y espiritualmente saludable”.

conectando con la naturaleza y su pasado con influencia moderna mínima, ambas de maneras felices y progresivas. Las obras de Izquierdo mostraban la entrada de la modernidad en la naturaleza como algo inquietante que no necesariamente traía resultados positivos.

Izquierdo problematizaba la identidad presentada en las imágenes predominantes de abundancia mexicana. Greeley nota que *Naturaleza viva con huachinango* muestra, “an ironic and absurd display of abundance which only serves to point out the poverty of the surrounding landscape” (54)<sup>18</sup> y continúa diciendo que, “The display of abundance in the foreground, curiously placed out-of-doors, is quite literally out of proportion with the desolate emptiness of the surrounding countryside” (67).<sup>19</sup> *Naturaleza viva* ciertamente muestra esta tensión también con su montón de frutas, un símbolo común de la abundancia de México como se puede ver en el trabajo de Costa, puesto en una extensión de escasez. Un detalle especialmente irónico es el árbol infructuoso en el fondo. Muchas de estas frutas tienen que han ido de árboles, y es obvio que no han sido producidos aquí por esta planta desnuda. Greeley ha explicado la representación de árboles en muchas de las obras de Izquierdo, diciendo, “the truncated branches mirror the bared roots of the trees, visually linking the stagnated growth of the countryside with an almost literal uprootedness” (68).<sup>20</sup> En estas pinturas, la yuxtaposición irónica entre las agrupaciones de abundancia y sus alrededores desiertos inspira la pregunta: ¿De dónde debe venir la riqueza prometida a la gente mexicana por los muralistas? Después de años de privación

---

<sup>18</sup> Traducción: “una exhibición irónica y absurda de la abundancia que sólo sirve para señalar la pobreza del paisaje de los alrededores”.

<sup>19</sup> Traducción: “la exhibición de la abundancia en el primer plano, colocada curiosamente afuera, es, literalmente, fuera de proporción con al vacío desolado de los alrededores”.

<sup>20</sup> Traducción: “las ramas truncadas reflejan las raíces desnudas de los árboles, que unen visualmente el crecimiento estancado de la campiña con un desarraigo casi literal”.

de derechos, de repente el narrativo dominante les mostraba con recursos y riqueza, pero para muchas personas esto todavía no fue la realidad.

Algunos académicos dicen que estas pinturas no representaban México postrevolucionario porque sus representaciones no se alinean con las imágenes de México privilegiadas y *controladas* por el gobierno. Las naturalezas muertas al aire libre de Izquierdo representan una desilusión y frustración con la presentación de un México en que todo el mundo prosperaba. El simbolismo femenino representa la posición más negada de mujeres dentro de estas condiciones. Esta desilusión sin cuestión era una parte de la vida mexicana posrevolucionaria experimentada por muchas personas, especialmente las mujeres. De esta manera, estas naturalezas muertas de Izquierdo subvirtieron la narrativa hegemónica controlada por el gobierno.

## **Conclusión**

Los eruditos de la historia del arte frecuentemente han sido tan rápidos en reducir el trabajo de estas mujeres a “lo personal” que en gran parte las mujeres mexicanas han quedado afuera de la atención mientras los hombres son alabados por sus exploraciones de temas sociales y políticos. La raíz de este problema es doble. De una manera, hay una reticencia al reconocer la fuerza de las artistas femeninas. Como este ensayo ha mostrado, estas mujeres utilizan técnicas innovadores y creativas en sus composiciones, tonos, símbolos y abordaron temas sociales de manera muy progresivas.

La parte segunda de este problema extiende más allá del arte a la historia y la sociedad en general. No es solamente en el arte que los asuntos de las mujeres estén interpretados como personales *en vez* de políticos. La frase “lo personal es político” no vendría por unas décadas, y incluso hoy en día el proceso de reconocer que las experiencias de las mujeres fueron experiencias válidas que formaron una parte importante de la historia progresa lentamente. Mientras eruditos contemporáneos tratan de reexaminar la historia de México para crear una visión más completa, el arte de artistas femeninas tiene muchas pistas.

El arte de Costa e Izquierdo ciertamente tienen límites en lo que se puede mostrar de la vida mexicana. Ambos circulaban en la clase media-alta, ambos tenían enlaces al mundo de arte prevalente del tiempo y fueron influidos por él. La preservación de su arte

era en parte por sus conexiones con hombres notables en el mundo de arte, y el arte y voces de muchas mujeres que faltaban estas conexiones indudablemente ha sido perdido. Sin embargo, los cuentos que estas pinturas cuentan, con todas sus limitaciones, todavía sirven como una subversión de la narrativa hegemónica del tiempo y una puerta de enlace a una historia nueva que necesita ser contada.

## Obras Citadas

Ferrer, Elizabeth. "Un Sendero Singular: El Desarrollo Artístico De María Izquierdo."

*The True Poetry: The Art of María Izquierdo*. By María Izquierdo and Elizabeth

Ferrer. New York: Americas Society Art Gallery, 1997. 98-109. Print.

Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York:

Columbia UP, 1989. Print.

García, Genaro. *Apuntes Sobre La Condición De La Mujer*. Mexico: Compañía Limit. De

Tipografos, 1891. Print.

Greeley, R. "Painting Mexican Identities: Nationalism and Gender in the Work of Maria

Izquierdo." *Oxford Art Journal* 23.1 (2000): 51-72. Print.

Lucie-Smith, Edward. *Latin American Art of the 20th Century*. New York: Thames &

Hudson, 2004. Print.

Meyer, Michael C., William L. Sherman, and Susan M. Deeds. *The Course of Mexican*

*History*. 7th ed. New York: Oxford UP, 2003. Print.

Mirkin, Dina. "To Paint the Unspeakable: Mexican Female Artists' Iconography of the

1930s and Early 1940s." *Woman's Art Journal* 29.1 (2008): 21-32. *JSTOR*. Web.

24 Nov. 2013.

Pitol, Sergio, and Olga Costa. *Olga Costa*. Guanajuato, Gto.: Ediciones La Rana, 1998.

Print.

Poniatowska, Elena. "María Izquierdo, a Caballo." *The True Poetry: The Art of María Izquierdo*. By María Izquierdo and Elizabeth Ferrer. New York: Americas Society Art Gallery, 1997. N. pag. Print.

Soto, Shirlene Ann. *The Mexican Woman: A Study of Her Participation in the Revolution, 1910-1940*. Palo Alto, CA: R & E Research Associates, 1979. Print.

Tuñón Pablos, Julia. *Women in Mexico: A past Unveiled*. Trans. Alan Hynds. Austin: University of Texas, Institute of Latin American Studies, 1999. Print.

Vaughan, Mary K., and Stephen E. Lewis. *The Eagle and the Virgin: Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham [N.C.: Duke UP, 2006. Print.

Zamora Betancourt, Lorena. *Olga Costa: Un Espíritu Sensible*. México, D.F.: Consejo Nacional

Para La Cultura Y Las Artes, 1996. Print.

## Obras Consultadas

Brown, Karen E., ed. *Women's Contributions to Visual Culture: 1918-1939*. Burlington: Ashgate, 2008. Print.

Campuzano, Luisa. *Mujeres Latinoamericanas Del Siglo XX: Historia Y Cultura*. Iztapalapa, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1998. Print.

Craven, David, and Luis-Martín Lozano. *Mexican Modern: Masters of the 20th Century*. Santa Fe: Museum of New Mexico, 2006. Print.

Fort, Ilene Susan., and Teresa Arcq, eds. *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*. Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art, 2012. Print.

Macías, Anna. *Against All Odds: The Feminist Movement in Mexico to 1940*. Westport, CT: Greenwood, 1982. Print.

Rodríguez Prampolini, Ida. *El Surrealismo Y El Arte Fantástico De México*. México: Universidad Nacional Autónoma De México, Instituto De Investigaciones Estéticas, 1969. Print.