

---

# *María Izquierdo: una aproximación metafísica*

Anne Lebrec  
*Universidad de Perpignan*

Durante las primeras décadas del siglo xx, artistas provenientes de horizontes distintos se reunieron en París, considerada en aquella época como la “Capital de las Artes”. Sin duda, de acuerdo con los profundos cambios generados por el proceso de industrialización, los pintores se empeñaron en orientar su reflexión hacia una nueva definición de la pintura, comenzando por abandonar los asuntos académicos tradicionales hasta entonces esencialmente al servicio de relatos bíblicos, mitológicos o históricos. La tela fue entonces considerada un objeto plástico en sí mismo, aparte del tema. Pintores, escritores, escultores y músicos participaron de este gran trastorno que constituyó el arte moderno al emanciparse de las intocables tradiciones artísticas. Continuadores de Cézanne y de su certidumbre de que “es por la plenitud del color que se llega a la forma”,<sup>1</sup> los *fauves* señalaron las posibilidades que ofrece la utilización del color puro, mientras Braque y Picasso acentuaban las “simplificaciones” geométricas de Cézanne hasta llegar a la deconstrucción cubista del espacio. La modernización de los transportes, de los medios de comunicación y de la industria fascinó a los futuristas, cuyas obras exaltan la velocidad y el movimiento de la máquina. Aparecieron nuevas cuestiones plásticas, y por ende, nuevas respuestas. El abandono de la perspectiva y de la imitación de la naturaleza, tal como habían sido enunciadas por Alberti

1. Paul Cézanne citado por Denis Coutagne. “Le Chemin de Cézanne”. Catálogo de la exposición *Sous le Soleil exactement: le paysage en Provence. Du classicisme à la modernité (1750-1920)*. Snoeck, 2005, p.164.

en su tratado renacentista *Della pittura*, marcaron una ruptura con una herencia de cinco siglos.<sup>2</sup>

Pintores mexicanos, como Diego Rivera, recibieron becas del gobierno, el cual cuidaba que los artistas nacionales estuvieran formados cerca de los maestros europeos considerados como modelos a imitar. También los pintores mexicanos cuestionaron los antiguos modelos al lado de sus contemporáneos; todos deseaban un arte universal capaz de expresar los grandes cambios de la época. Al terminar la revolución mexicana todo lo tocante a las cuestiones educativas y culturales seguía siendo terreno inexplorado.

En 1920 José Vasconcelos, entonces rector de la Universidad Nacional de México, mostró la necesidad de constituir un ministerio federal de educación pública. Al año siguiente nació la Secretaría de Educación Pública (SEP), encabezada por el mismo Vasconcelos, quien consideraba urgente dotar al país de un sistema educativo y de un marco cultural adaptado a la realidad nacional. Empezó una gran campaña contra el analfabetismo creando escuelas rurales en los lugares más remotos. Logró que muchas obras clásicas de la literatura universal estuvieran editadas a precio reducido y dotó al país de un sistema bibliotecario con el propósito de poner la cultura al alcance de todos. Según Vasconcelos una de las claves de la enseñanza era la educación artística, por eso promovió la organización de festivales populares que mezclaban circo, música y teatro; incitó a la preservación y desarrollo del patrimonio nacional, valorando el arte popular en todas sus manifestaciones. Otra gran medida tomada por el secretario de la nueva SEP fue promover el muralismo proponiendo a los artistas la ornamentación de los edificios públicos. Favoreció la difusión del método de dibujo de Adolfo Best Maugard, que aspiraba a rescatar los elementos formales del arte prehispánico presentes en Mitla y Teotihuacan. Las escuelas de pintura al aire libre fueron iniciadas en 1913 por Alfredo Ramos Martínez, pintor formado en Francia, director de la Academia de San Carlos. Su objetivo era “despertar

2. Véase Leon Battista Alberti. *Della pittura*. Florencia: Sansoni, 1950.

3. Alfredo Ramos Martínez citado por Serge Fauchereau. "Mexique-Europe, 1910-1960". Catálogo de la exposición *Mexique-Europe: Allers-Retours 1910-1960*. París: Cercle d'Art, 2004, p. 25.

4. La idea de progreso fue elevada al rango de creencia y viene ligada a la utopía de un mundo más justo.

5. Luís-Martín Lozano. "Frida Kahlo. Una relectura para conocer el universo artístico de la pintora". *Frida Kahlo*. México: Landucci Editores, 2000, p. 29.

la atención de los estudiantes a la belleza del país y así dar nacimiento a un arte verdaderamente digno de ser llamado arte nacional",<sup>3</sup> según declaró el mismo Martínez. Así, en este nuevo programa de enseñanza se le concedía un papel primordial a la expresión artística en todas sus formas.

En este clima de efervescencia cultural apareció una nueva tendencia estética: los estridentistas. El estridentismo subrayó la necesidad de que la actividad plástica mexicana adquiriera carácter cosmopolita, inspirándose en el cubismo y el futurismo italiano. Se trataba de exaltar la era moderna y la idea de progreso, de eliminar el orden sofocante y estático que había dejado en el país la larga dictadura porfiriana. Años después, el grupo de los ¡30-30! siguió a los estridentistas, publicando una revista que solía exhibir reproducciones de pinturas y grabados mexicanos pero también obras de pintores europeos como Braque, Miró, Picasso, De Chirico, etc. En pintura, los años veinte y treinta ofrecieron un asunto recurrente: el paisaje urbano en fase de industrialización.<sup>4</sup> Los pintores intentaban mostrar la transición hacia la modernidad que estaba conociendo el México posrevolucionario, "el paso del campo a la ciudad, de lo rural a lo urbano, de lo primitivo a lo industrial".<sup>5</sup>

Este paso del campo a la ciudad es exactamente lo que experimentó María Izquierdo cuando llegó a la ciudad de México hacia 1925. Del principio de su vida no se sabe mucho. Nació en 1902 en San Juan de los Lagos, Jalisco, lugar de peregrinaje famoso por la animación de sus ferias. Fue sin duda en estas ocasiones que Izquierdo asistió a las funciones de circo que tanto marcaron su obra. Cuando tenía cinco años murió su padre y sus abuelos debieron ocuparse de educarla. Luego emigró a Aguascalientes y a Saltillo, Coahuila. En esta última ciudad se casó con un militar, aún adolescente se convirtió en esposa y madre de tres hijos. Pocos años después decidió separarse de su marido y trasladarse a la capital del país. Las razones de esta decisión son imprecisas, aunque podemos imaginar

la determinación que movió a Izquierdo a cambiar el rumbo a un destino que hasta entonces no había elegido. En México, transformó su casa en casa de huéspedes; en ella acogió a la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, y tal vez fue este encuentro lo que afirmó su voluntad de hacerse pintora.

En 1927 ingresó a la Academia de San Carlos (Instituto de Bellas Artes). Rivera, entonces director de la escuela, saludó su talento y escribió en 1929, a modo de introducción del catálogo de su primera exposición individual: “No hay en el trabajo de María, ni el halago fácil de la improvisación graciosa, ni el pintoresco de buen gusto; tampoco la desviación literaria capaz de atraer simpatías extrañas a la plástica”.<sup>6</sup> Rivera alababa el trabajo de Izquierdo mientras los muralistas se pronunciaban hostiles contra la pintura de caballete que veían como elitista y aburguesada; al contrario, valoraban al fresco que restablecía la grandeza de los pueblos precolombinos y permitía la comprensión por parte del pueblo. Los muralistas se cerraban a las influencias europeas para producir un arte nacional, al servicio de la ideología revolucionaria en el poder.

Es dentro de este ambiente de efervescencia cultural y artística que Izquierdo decidió, como dijimos, hacerse pintora, aspiración sin duda posibilitada por el apoyo de una figura tan potente como la de Diego Rivera. De manera simultánea, otros pintores más independientes frente al régimen profundizaron investigaciones estéticas más personales. Entre ellos destacan los nombres de Julio Castellanos, Ángel Ruíz “El Corzo”, Carlos Orozco Romero y Rufino Tamayo.

En 1929 Tamayo dio clases en San Carlos, donde Izquierdo estudiaba. Compartieron el mismo taller entre 1929 y 1934. Cuando se encontraron hacía ya una década que Tamayo se dedicaba a la pintura. Sin duda, Izquierdo habría de beneficiarse de su experiencia; incluso repitió su itinerario exponiendo primero en la Galería de Arte Moderno de México y luego en el *Art Center* de Nueva York.<sup>7</sup> Con motivo de esta última

6. Diego Rivera citado por Olivier Debroise. “El estudio compartido: María Izquierdo y Rufino Tamayo”. *The True Poetry: the art of María Izquierdo*. Nueva York: Americas Society Art Gallery, 1997, p. 112.

7. María Izquierdo fue la primera artista mexicana en exponer sus obras en una exhibición individual en el extranjero.

8. María Izquierdo citada por Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 111.
9. Según Elisabeth Ferrer, entre los pintores que exponían durante el periodo en que la pintora estuvo en Nueva York, estaban Braque, Cézanne, De Chirico, Chagall, Gauguin, Matisse, Miró, Picasso. Elisabeth Ferrer. “Un sendero singular: el desarrollo artístico de María Izquierdo”, *op. cit.*, p.108.
10. María Izquierdo citada por Helena Poniatowska. “María Izquierdo, a caballo”, *op. cit.*, p. 121.
11. Un retrato de Izquierdo realizado por Tamayo atestigua ya cierta madurez y una evolución considerable si lo comparamos con las naturalezas muertas de 1928-1929. A partir de ahí, Tamayo no dejó de acercarse cada vez más al límite de la abstracción. mientras la obra de Izquierdo se caracteriza, a la imagen de la de de Chirico, por la repetición de los mismos asuntos.

exposición permaneció en Estados Unidos un poco más de un mes. En sus memorias recordó:

... durante el mes y medio que permaneció en el puerto de Nueva York, ocupó todo su tiempo en visitar museos, salas de exposiciones, de concierto, teatros, rascacielos, el barrio negro de Harlem, los parques, jardines zoológicos, Nueva Jersey, el acuario, el cine, Coney Island ... Volvió con los ojos y el alma plétóricos de nuevos elementos pictóricos y conocimientos humanos.<sup>8</sup>

Apenas había descubierto las vanguardias e Izquierdo ya gozaba de un reconocimiento internacional.<sup>9</sup>

De regreso a México obtuvo un puesto de profesora en el Ministerio de Educación Pública que le dejaba tiempo suficiente para pintar cerca de Tamayo. Los dos elaboraron un diálogo artístico, un trabajo en común orientado hacia la misma búsqueda. Mucho después, en 1953, Izquierdo le confesó a Elena Poniatowska: “Yo le debo mucho a Tamayo pero también él me debe a mí bastantito”.<sup>10</sup> Al examinar con atención las pinturas de Tamayo de esa época,<sup>11</sup> nos damos cuenta hasta qué punto sus asuntos pictóricos marcaron la poética de su compañera, quien los reintrodujo de manera idéntica en obras mucho más tardías. Por ejemplo, el globo pintado por Tamayo en *Naturaleza muerta con pie*, 1930, y en *Homenaje a Juárez*, 1932, reaparece en *La niña indiferente*, 1947, y en *Infancia del país*, 1952. Del mismo modo, Izquierdo volvió a utilizar el motivo de la cabeza cortada, presente en otra *Naturaleza muerta* del pintor, de 1930 en *Trigo crecido*, diez años después, así como en *El gato sabio*, 1943 (véase imagen 1). Al parecer, la pintora también asimiló un aspecto muy común en Tamayo consistente en abrir el espacio limitado del interior, donde muchas veces las cosas se amontonan en el rincón de un cuarto hacia lo ilimitado del exterior, por una ventana o un balcón, por ejemplo *La niña indiferente* y *Homenaje a Zapata*.

Al principio de los años treinta, época en que los dos pintores andaban juntos, manifestaron una

predilección por los retratos de objetos inanimados y por los desnudos. En *Mandolinas y piñas*, 1930, Tamayo pintó las frutas e instrumentos musicales de las naturalezas muertas tradicionales. También otorgó cierta importancia a objetos característicos del progreso técnico, como puede verse en *Reloj y teléfono*, de 1925. Lo más sorprendente es la yuxtaposición de elementos tan inconexos como caracoles, cajetillas de cigarros, biombos (*Los caracoles*, 1929), fichas de dominó, miembros de maniqués, cepillos, tijeras, dedales, barajas (*Naturaleza con mano*, 1928 y *Naturaleza muerta con pie*, 1929) fotografías en sus marcos (*Naturaleza muerta*, 1937); una multitud de cosas que responden a una composición orquestada en escenas de interiores, es decir, a un espacio teatralizado, “una parafernalia teatral”, según la expresión de Olivier Debroyse. Para él, las superposiciones de objetos recurrentes no intervienen con la meta de capturar sus formas esenciales (como en Cézanne) sino con el propósito de presentar imágenes de las cosas dentro de una composición deliberadamente teatralizada, inspirada por De Chirico.

Por su parte, Izquierdo permaneció más cercana a las naturalezas muertas tradicionales y no es sino más tarde, a partir de los años treinta, que asimiló ciertos aspectos de la pintura metafísica. Sin duda la joven pintora pudo observar obras de De Chirico durante su estancia en Nueva York, pero no es nuestro propósito saber si hay en Izquierdo una influencia directa del pintor italiano, sólo se desea anotar el vínculo existente entre las dos producciones señalando sus posibles relaciones con la noción de lo *unheimliche*.

De Chirico creó en 1911 lo que él llamó una pintura metafísica. Frente a las digresiones de vanguardias como el cubismo y el futurismo, que se acercaban cada vez más a la abstracción, el pintor italiano reivindicó una “vuelta al oficio”, predicó un retorno a lo real, a la figuración directamente tomada de la realidad. Insistió en la importancia del estudio de los maestros del pasado y en la necesidad de conservar las reglas clásicas de la

12. Pierre Barucco. *Le Fracas et le silence: du Futurisme à la Métaphysique de De Chirico*. Marsella: Via Valeriano, 1993, pp. 105-191.

13. *Ibid.*, p. 122.

representación, relacionadas con la preeminencia del dibujo. En suma, deseó una vuelta al orden frente al “desorden” de las vanguardias. De manera paradójica, sus pinturas de factura “racional” recrean el mundo en todo lo que posee de inverosímil. Puso en escena figuras humanas desprovistas de vida, petrificadas, semejantes a maniqués o estatuas plantadas en paisajes urbanos desiertos y aislados. Es así como el pintor reinventó el género de la naturaleza muerta; por una parte, integrando objetos heteróclitos (cuya cohabitación habría que explicarse al modo de un jeroglífico), y por otra, instalándolos en el seno de un género despreciado desde hacía bastante tiempo: el paisaje. El enigma es central en la obra de De Chirico, le sirve para exponer la interrogación metafísica por excelencia: lo absurdo del mundo y el sinsentido de la existencia. El pintor se ve a sí mismo como un visionario capaz de desvelar las verdades escondidas de las cosas, su carácter “espectral o metafísico”.<sup>12</sup>

André Breton lo consideró, en un primer momento, como un precursor del surrealismo, ya que De Chirico es uno de los primeros en poner en práctica la famosa sentencia en la que Lautréamont elogiaba la belleza del “encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección”. De Chirico propuso una forma de puesta en escena que consiste en transponer el objeto usual, diario, en la esfera de lo imaginario y asimismo crear una situación de “contigüidad incongruente”.<sup>13</sup> Años después Breton repudió al pintor italiano. No volveremos a insistir en la relación existente entre el creador del surrealismo y México (según él “el país surrealista por excelencia”), ni en su poder de etiquetar a un artista como surrealista o no, como fue el caso de Frida Kahlo, a quien consagró un ensayo en *El Surrealismo y la pintura*. María Izquierdo, felizmente, escapó de esta categorización, y otro hombre de letras francés, si podemos llamar así a Antonin Artaud, celebró su pintura.

Pero volvamos a la noción evocada líneas antes, la que Freud llamó *unheimliche*. La traducción de este término al castellano plantea serios problemas. Se admitió la expresión “inquietante extrañeza” pero son muchos los que la ven como inadecuada. *Unheimliche* es un adjetivo que viene ligado a algo inquietante y familiar a la vez. En alemán *heimliche* es algo íntimo, hogareño, en el sentido de tranquilo y protector. Pero *heimliche* también admite el sentido de algo escondido, disimulado, secreto. Su antónimo, *unheimliche* suscita la angustia porque “lo que había de quedar en el secreto, en la sombra se salió de allí”.<sup>14</sup> La “inquietante extrañeza” sería la emergencia de lo que tiene que permanecer escondido en la realidad material, el paso de lo velado a lo desvelado. No nos demoraremos aquí en las conclusiones psicoanalíticas de Freud, quien asocia la manifestación de la “inquietante extrañeza” al complejo infantil de castración y a huellas de creencias primitivas. Lo que nos interesa son los efectos de esa extrañeza y no sus orígenes psíquicos. Precisamente, Freud insiste en la distinción entre el sentimiento de lo *unheimliche* vivido y el que sólo es representado; es decir, puesto en escena por la literatura (o la representación plástica)

... en la creación literaria, muchas cosas no revisten un carácter de inquietante extrañeza, que sí lo revestirían si pasaran en la vida, y en la creación literaria, hay muchas posibilidades de producir efectos de inquietante extrañeza que no se encuentran en la vida.<sup>15</sup>

En este ensayo titulado *L'inquiétante étrangeté*, Freud examina varios cuentos fantásticos, y destaca que los principales efectos de este sentimiento angustioso son: la confusión entre los seres vivos y los objetos inanimados,<sup>16</sup> la presencia del tema del doble como señal precedente a la muerte, la repetición de una misma situación (ineluctable vuelta al punto de partida por ejemplo). La impresión de inquietante extrañeza corresponde a una concepción animista del mundo

14. Schelling citado por Sigmund Freud. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. París: Gallimard, 1995, p. 221.

15. *Ibid.*, p. 259.

16. El autor añade que esta confusión no tiene nada inquietante en el caso del niño que no distingue de manera clara lo animado de lo inanimado. Por ejemplo, la muñeca le parece viva.

17. Freud, *op. cit.*, p. 245.

caracterizada por “una tendencia a poblar el mundo de espíritus antropomórficos ... y la atribución de virtudes a personas o cosas extrañas”.<sup>17</sup> La experiencia de la inquietante extrañeza consiste, según Freud, en despertar restos dormidos de actividad animista y en incitarles a expresarse: lo familiar de la vida psíquica se transforma en extraño y desconocido al irrumpir en la realidad cotidiana. Dicho de otra manera, las fronteras entre fantasía y realidad se borran. Freud añade, sin poder explicarlo, que este sentimiento a menudo viene acompañado de una atmósfera silenciosa, oscura y solitaria.

Ahora bien, todos estos elementos están presentes, no sólo en la pintura metafísica de De Chirico, sino también en el trabajo de María Izquierdo. El pintor italiano quiso dar testimonio de lo que Pierre Barucco llamó una “experiencia paroxística de desorientación”, desarrollando una estética de lo extraño basada en el presentimiento de otra realidad a través de lo visible. De Chirico se considera un visionario cuyo deber es desvelar el aspecto espectral y metafísico de las cosas. El resultado es la creación de una serie de imágenes enigmáticas para dar cuerpo al aspecto absurdo de la vida. El efecto de desorientación o de inquietante extrañeza en el paisaje pictórico de De Chirico se produce por un procedimiento sistemático de “desajuste”:<sup>18</sup> las coordenadas lógicas de los elementos del paisaje aparecen alteradas y las referencias usuales suprimidas. Los objetos son desplazados de su contexto familiar, usual y racional, para aparecer yuxtapuestos en nuevas disposiciones imaginarias o poéticas. La pérdida de referencias, característica de la escenografía de De Chirico, se traduce por ejemplo en la presencia sistemática de figuras humanas anónimas, sin rostro, petrificados, estatuas decapitadas o maniqués, títeres articulados por el pintor. Estos personajes fijos están plantados en un decorado improbable, en espacios vacíos, en paisajes urbanos metamorfoseados en necrópolis. Se disponen objetos dispares con dimensiones exageradas en el primer plano, como en *El*

18. Pierre Barucco emplea el término *déliasion*.

*Canto de amor*, 1914, donde una cabeza de Apolo, un guante de cirujano o de ama de casa y una pelota verde casi ocupan todo el espacio del cuadro (véase imagen 2). Al contrario, en *La Nostalgia del infinito*, 1913, las figuras humanas aparecen miniaturizadas y reducidas a sombras anónimas en la vastedad de un paisaje desierto e ilimitado. De este modo, los personajes se hacen espectros, huecos de humanidad. El pintor comenta la imagen metafísica como aparición inexplicable que fija el evento y provoca el estupor:

Nuestros sentidos y todas nuestras facultades mentales, bajo el golpe de la sorpresa, pierden el hilo de la lógica humana a la cual estamos acostumbrados desde la infancia ... La vida se para y esta parada del ritmo vital del universo, las figuras que vemos, sin cambiar de forma material, se presentan... bajo el aspecto de espectros”.<sup>19</sup>

De manera evidente, esta poética de la inmovilidad, de la reificación del ser humano,<sup>20</sup> del silencio, del vacío, de la ausencia y, en definitiva, de la nada, está relacionada con la muerte; de ahí una *mise en abîme*, una transfiguración del sin sentido de la vida. Olivier Debroise califica la vida silenciosa de las pinturas de De Chirico como “melancólicas máquinas de pensar en la muerte”,<sup>21</sup> a semejanza de las antiguas *vanitas*. En su novela *Hebdomeros el Metafísico*, publicada en 1925, el héroe se expresa así: “¿La vida no sería sino una inmensa mentira? ¿No sería sino la sombra de un sueño fugaz? ¿No sería sino el eco de los golpes misteriosos aporreados allá contra las rocas de la montaña cuyo vertiente opuesto nadie vio?”.<sup>22</sup> De manera inmediata recordamos los famosos versos de Calderón en *La Vida es Sueño*: “¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño; / que toda la vida es sueño, / y los sueños sueños son”. La puesta en escena, tanto en De Chirico como en el dramaturgo español, ya sea por medio de la representación teatral o pictórica, tiene la vocación de levantar el velo colocado sobre las cosas, de las cuales sólo percibimos las apariencias y no la verdadera sustancia.

19. Freud, *op. cit.*, p. 129.

20. En la pintura *Los arqueólogos* los dos personajes, sin rostro, parecidos a estatuas, presentan cuerpos llenos de monumentos de la arquitectura antigua.

21. Olivier Debroise. “Los cien años de Giorgio de Chirico”. *La Jornada*, 7 de septiembre de 1988.

22. Barucco, *op. cit.*, p. 189.

23. María Izquierdo citada en *María Izquierdo: una verdadera pasión por el color*. México: Landucci-Conaculta, 2002, p.5.

24. Otro enigma en este cuadro es la presencia de globos que se alzan en el cielo, exacta réplica del globo que aparece en *Naturaleza muerta con pie*, 1928, de Tamayo.

Pero volvamos a la pintura de María Izquierdo. Personalmente me he interesado, sobre todo, en las naturalezas muertas realizadas a partir de los años cuarenta, por parecerme más pertinentes a la cuestión analizada en este trabajo. Deliberadamente dejé de lado las escenas de circo, los retratos y lo que suele llamarse “alegorías femeninas”. Si bien en De Chirico existe una voluntad consciente de desorientar al espectador, en Izquierdo la inquietante extrañeza no parece un aspecto buscado por la artista. El desajuste se presenta más bien como desapego melancólico, un sentimiento de desolación fatalista. Mientras De Chirico recrea experiencias vividas y muestra su irrupción en el seno de la realidad material, María Izquierdo reconstituye en la tela parcelas de mundos imaginarios. No aspira a revelar la verdad escondida de las cosas sino que construye su obra como “una ventana abierta a la imaginación”,<sup>23</sup> anclada de manera consciente en la representación; no obstante, las manifestaciones de lo *unheimliche* a la manera del pintor metafísico están omnipresentes.

Un cuadro de 1952, *Infancia del país* (véase imagen 3), presenta un paisaje aislado que se abre a partir de un murete situado en primer plano donde se encuentran, a la izquierda, una pequeña esfera (¿una pelota?) y a la derecha, un cigarro encendido. La apertura del murete deja visible un extraño monumento que recuerda los templos griegos, está coronado por una especie de campanario que se alza en un cielo tormentoso, cargado de nubes. Este edificio aparece oblicuo en relación con el marco de la tela y da la impresión de un suelo inestable, que acaba de sufrir algún terremoto. A la derecha, otro muro más alto parece disimular un cementerio. Tres minúsculas siluetas femeninas se dirigen hacia la iglesia en el centro y el fondo de la composición. La presencia espectral de esas figuras lejanas, petrificadas en un espacio devastado por las fuerzas naturales donde el tiempo se ha detenido, da el mismo efecto que ciertas efigies de De Chirico.<sup>24</sup> La misma atmósfera se desprende de *Ballet de barro*

(véase imagen 4), realizado un año antes; dos pirámides y una galería constituyen los únicos elementos de un paisaje atravesado por figurillas de barro cocido que dan vueltas en torno de una estatua de tamaño superior. Esta estatua representa una sirena sin brazos que permanece estática en medio de la escena. Los demás personajes parecen haber venido a rendirle un culto.

Estamos frente al mismo procedimiento utilizado por el pintor italiano, consistente en atribuir caracteres humanos a los objetos y, al contrario, reificar a los hombres. En *Ballet de barro* la fijeza de los personajes contradice de manera irónica el título de la obra cuyos términos son antinómicos. En otra tela, *Adán y Eva*, de 1945, figura ya la importancia proporcionada por la artista a los objetos que acostumbraba reproducir con proporciones exageradas utilizando el procedimiento cinematográfico del *gros plan*. Parece que la pintora privilegió la descripción de microcosmos habitados por pequeñas cosas, mientras las figuras propiamente humanas están miniaturizadas como en *Manzanas*, 1947 (véase imagen 5). Las cosas siempre aparecen más sólidas y más reales que los vivos reducidos a espectros o ausentes. *El velo de novia*, 1943, y *El alhajero*, 1942, atestiguan la persistencia de los objetos frente a la ausencia de los humanos (véase imagen 6); estos dos cuadros presentan ropa y accesorios femeninos: una cabeza de maniquí que lleva una cofia, guantes que parecen moverse, un velo blanco y un ramo de rosas, abandonados por una novia fantasmática. El elemento de la cabeza humana desprovista de cuerpo, muy presente en los pintores metafísicos (no sólo en De Chirico sino también en Carra, Casorati, Severini, etc.) recuerda la calavera de las *vanitas* del Siglo de Oro. Sin embargo en Izquierdo estas cabezas son tan humanas y tan vivas que no pueden sino provocar el estupor en el espectador. Así, en *Trigo crecido*, 1940, una máscara, una pieza de ajedrez, una esfera parecida a las que se usan para decorar el árbol de navidad, una calabaza, una copa de vidrio que contiene un lirio blanco, y un bote con brotes de trigo, están reunidos alrededor de

una cabeza maquillada al modo de un payaso o de un personaje de la *Commedia dell'Arte* (véase imagen 7). Estos elementos están dispuestos encima de una especie de altar bordeado de cortinas y de una imagen de la virgen de los Dolores. La mirada del rostro maquillado que llora lágrimas negras absorbe al espectador. Tal vez se puede ver en esta cabeza de payaso llorando una metáfora de la condición del artista. Lo cierto es que este procedimiento antropomórfico por el cual los objetos adquieren alma, aquí puesto de relieve por la elevación del altarcito y la presencia de ofrendas, provoca un efecto *unheimliche*. La consecuencia de esta sensación es un cuestionamiento metafísico en el espectador, así como se lo proponía De Chirico al explorar la verdad de las cosas, incomprensible mediante el lenguaje o la lógica humana.

El universo pictórico de la artista mexicana está atravesado por la soledad, el desamparo, la vida silenciosa de las cosas y de los paisajes; está penetrado por una forma de impotencia patética que demuestra la pequeñez del ser humano frente al mundo. *Naturaleza muerta con huachinango* (véase imagen 8), 1946, presenta el mismo decorado aislado que el que encontramos en *Manzanas*; pero en este caso los troncos invasores de los árboles casi ocupan todo el espacio del cuadro, que no basta para representarlos en su totalidad; los pescados, otra vez desproporcionados, reposan sobre las raíces gigantescas que salen de la tierra. En el fondo, una minúscula vivienda parece abandonada y figurada para remitir a la pequeñez del hombre. Al combinar los géneros de la naturaleza muerta y del paisaje, Izquierdo tal vez desea indicar que el hombre, a pesar de lo que la modernidad pretende, no es el centro del universo. La pintora parece separarse de la creencia, común al principio del siglo pasado, según la cual el progreso técnico y su consecuencia, el dominio del hombre sobre la naturaleza, constituirían una especie de salvación inevitable.

Algunos quisieron ver en María Izquierdo paisajes evocadores de la revolución mexicana, una expresión

de sus aspiraciones y de sus fracasos.<sup>25</sup> Sin duda en el trabajo de Izquierdo hay cierta ansiedad frente a un mundo que cambia de manera brutal, el paso de un México tradicional a un México moderno que evocamos al comienzo. Aunque muchos pintores de la época se empeñaron en exhibir la realidad histórica nacional, no parece que sea el caso de María Izquierdo. Al contemplar sus obras y en particular las que se acaban de describir, se evidencia un sentimiento personal de angustia existencial. También Antonin Artaud presintió el “espíritu torturado, inquieto” del arte de Izquierdo, pero siempre se obstinó en relacionarlo con la “raza india”. Para él la pintora estaba “comunicándose con las verdaderas fuerzas del alma india”; además, deploró que su arte se dejara contaminar por la pintura moderna europea procedente de una sociedad que él juzgaba enferma. Creemos que la esencia *unheimliche* de la pintura de Izquierdo no puede reducirse a un vínculo con el imaginario indígena ni a su decepción por los resultados de la revolución mexicana. Su cuestionamiento nos parece mucho más cercano a la interrogación de De Chirico. Izquierdo no puede más que constatar lo absurdo de la vida, por eso lo reproduce en sus telas insuflándoles colores y formas que van construyendo una poética de la ausencia, del vacío y de la inmovilidad. Plasma el misterio del sin-sentido de existir, en suspenso, como para conjurarlo.

25 Véase Dawn Ades. “La part de l’unheimliche dans l’oeuvre de Frida Kahlo, María Izquierdo et Maruja Mallo”. *La femme s’entête: la part du féminin dans le surréalisme*. París: Lachenal et Ritter, 1998, p. 323.



Imagen 1-. María Izquierdo, Gato sabio, (1943) Óleo sobre masonite, 65x95 cm. Colección particular.



Imagen 2-. Giorgio de Chirico. El canto de amor. (1914)



Imagen 3-. María Izquierdo, Infancia del país. (1952) Óleo sobre tela, 45x55 cm. Colección particular



Imagen 4-. María Izquierdo, Ballet de barro. (1951) Óleo sobre tela, 60x75 cm. Colección particular.



Imagen 5-. María Izquierdo, Manzanas, (1947) Óleo sobre tela, 100x80 cm. Colección particular.



Imagen 6-. María Izquierdo, Velo de novia, (1943) Óleo sobre tela, 67x97 cm. Colección particular.



Imagen 7-. María Izquierdo, Trigo crecido, (1940) Óleo sobre tela 85.5x66 cm. Colección Galería de Arte Mexicano



Imagen 14-. María Izquierdo, Naturaleza muerta con guachinango, (1946) Óleo sobre tela, 65x85 cm. Colección particular.