



Mujeres de barro y sangre

Lourdes Andrade

*Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México*

En 1306 el italiano Mondino abre y disecciona un cuerpo de mujer (...) revelación sagrada. Descubrimiento de un mundo (es mucho más que Cristóbal Colón). Los tontos se estremecen, gritan. Los sabios caen de rodillas.

Jules Michelet, *La Sorcière*

En su ensayo, “El arte de México, materia y sentido,” Octavio Paz refiere las peripecias de Coatlicue, diosa azteca de la tierra y de la muerte violenta, al toparse con ella la mirada europea (1987, 93-94). El horror y la fascinación se alternan cuando dicha mirada se encuentra con la pétrea efigie de la deidad prehispánica: los tontos se atemorizan, la entierran, sin lograr con ello anular su poder; los sabios la admiran, la escrutan, sin conseguir desentrañar su misterio...

El ojo surrealista que, a decir de André Breton, “existe en estado salvaje,” (1945, 19) parece más apto para encarar al ídolo precolombino. Se enfrenta al monstruo sagrado y se estremece ante su esencia “convulsiva” (Breton, 1963, 119), la de su naturaleza ambigua —femenina y voraz, fértil y bestial—, la de su otredad cultural y geográfica que lo seduce y atemoriza tanto como el cuerpo de la mujer.

Poligrafías IV (2003) 159-165

© Poligrafías. *Revista de Literatura Comparada*. División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México 04510 DF. Tel. (525) 622 1835(6). Fax (525) 622 1801; 616 0047; 622 1826.

Coatlícue se torna en metáfora del territorio mexicano, de su inaprensible sustancia, de su esencia “sacra,” de la cual escribe Breton:

¿Qué decir de aquello que uno ama y cómo hacerlo amar? Todo intento parece vano, tanto si se trata de un ser como si se trata de un país. Su “inmenso cuerpo,” aun siendo el más bello del mundo, se desvanece en cuanto se intenta hacerlo palpable. (Breton, 1940)

Si el ojo surrealista es sensible al ser fragmentado de Coatlicue, a su desconcertante anatomía compuesta de retazos de animales y hombres, es quizá porque en el núcleo del movimiento parisino se gestaron seres de constitución semejante. En el seno de dicha cofradía, vemos aparecer en 1931 y debida a la pluma del propio Breton, una criatura de estructura igualmente insólita:

Mi mujer de espalda de pájaro que huye vertical
 De espalda de azoque
 De espalda de luz
 De nuca de canto rodado y de tiza mojada
 Y de caída de un vaso en el que acaba de beberse
 Mi mujer de caderas de barquilla
 De caderas de lustro y de penas de flecha
 Y de tronco de plumas de pavorreal blanco
 De balanza insensible
 Mi mujer de nalgas de esperón y de amianto
 Mi mujer de nalgas de espalda de cisne
 Mi mujer de nalgas de primavera
 De sexo de gladiolo
 Mi mujer de sexo de yacimiento de oro y de ornitorrinco
 Mi mujer de sexo de alga y de bombones antiguos
 Mi mujer de sexo de espejo... (Breton, 1997, 101-102)

Y es que, en efecto, entre el mítico desmembramiento de Coyolxauhqui, la concepción de la sobrehumana anatomía de su madre, y el descabezamiento de la heroína de la novela/collage de Max Ernst (1929) —máximo exponente de la pintura surrealista— se tienden hilos, como testimonios, de un fenómeno que vale la pena registrar aquí: la fractura de la imagen “tradicional” de la mujer, ocurrida a lo largo de la primera mitad del siglo veinte, en el contexto del grupo surrealista, en aras al establecimiento de una “nueva moral,” moral regida por el sueño y el deseo.

Para ilustrar una de las modalidades que asume este proceso de desarticulación, me gustaría introducir algunos protagonistas “excéntricos” al grupo, cuyas voces, aunadas a la de Breton, nos ofrecen una versión inusitada de la imagen femenina en los ámbitos de la poesía, el ensayo, y las artes plásticas. Me refiero por un lado, a Octavio Paz y a Rufino Tamayo, ambos vinculados, aunque de distinta manera, con las actividades del movimiento parisino.

Por otro lado tenemos a dos “musas-pintoras” cuya personalidad, fuertemente cargada de tintes oníricos, circula por el espacio imaginativo de la cofradía bretoniana. No se trata ya de Coatlicue, sino de dos de sus “hijas,” dos favoritas, dotadas de múltiples dones y de equívocos destinos: María Izquierdo y Frida Kahlo.

Uno de los principales protagonistas de los escritos “mexicanos” de Breton, es el paisaje, escenario en el que se ha jugado el sino de la primera Revolución del siglo veinte, espacio surcado aún por la sombra de sus héroes. De hecho, “uno de los primeros fantasmas de México está constituido por uno de esos cactus gigantes de tipo candelabro tras el cual emerge, con los ojos en llamas, un hombre con un fusil” (Breton 1997, 162). A la imagen dinámica del revolucionario “que es el hermano del poeta” (140), se opone continuamente en estos textos la esencia inamovible y ancestral de la tierra, elemento femenino descrito en términos corporales. Así, al inicio de su comentario sobre Frida Kahlo, Breton alude a México como el lugar “donde se abre el corazón del mundo” (140). Esta frase define ya desde el principio la dimensión pasional de su relación con el país, así como con algunos de sus habitantes.

En el discurso bretoniano la tierra de México, “impregnada por la más generosa sangre” (Breton 1997, 162), se va integrando a la manera de un organismo lacerado, cuyas heridas, ancestrales y recientes, están abiertas, precio pagado por la consumación del ideal libertario.1 Cuerpo herido pero intensamente vivo, identidad palpitante, que Breton —considero— no pretendía en modo alguno “profanar con su planta,” y que sin embargo violenta, cual amante desbordado, con la imaginación. En su afán de crear “el mito colectivo propio de nuestra época” (1978, 17), lo somete a modelos provenientes de su propio legado cultural, en este caso a un arquetipo de diosa-madre telúrica.

Pero ¿dónde se consuma la verdadera unión entre el “cuerpo” dolido del terruño y el de las mujeres de carne y hueso? Precisamente en la mano del poeta, cuando, en el mismo texto nos dice que, por primera vez, tomó “un bloque de esa tierra roja de donde salieron, idealmente maquilladas, las estatuillas de Colima, que tienen algo de mujer y algo de cigarra....”(Breton 1997, 141). Estas pequeñas diosas de barro tienen, en efecto un equivalente humano: “no se me había aparecido, finalmente, tan semejante a estas últimas por su porte y adornada también como una princesa de leyenda (...) Frida Kahlo de Rivera” (141). Esta criatura resplandeciente que parece haber salido directamente del vientre telúrico sin pasar por el de su madre y cuyo cuerpo será también víctima de innumerables torturas, se asemeja a otros frutos del útero terrestre, “la pitahaya de carne y sabor de beso de amor y deseo” (Breton, 1997, 141). Nuestro autor equipara también la fecundidad del terreno, con la de las mujeres. Así, a las imágenes “sangrantes” de este “inmenso cuerpo” se suman otras, hinchidas de sensualidad, que remiten a uno de los puntos nodales de la actividad surrealista: el deseo erótico y las diversas formas en que éste se consuma. Breton retoma así, al enfrentar la identidad de Frida, dos corrientes que nutren la fantasía voluptuosa que envuelve a la figura femenina en el surrealismo: por un lado, la del “amor cortés” de la tradición provenzal y del romanticismo alemán, por el otro, la de Sade. (Pierre 1987, 33)

Breton alaba en Frida no sólo su belleza, su seducción y su ingenio, sino también la postura que ha asumido frente a su obra, en tanto que militante. Si bien esta artista tuvo claramente una convicción política que, en el momento del viaje de Breton, se inclinaba por el trotskismo, (tanto se inclinó que, literalmente, “cayó” en los brazos del

revolucionario ruso) su pintura se mantuvo libre de encadenarse a cualquier tipo de doctrina. Así, es coherente con el signo de su progenitora, la tumultuosa y “roja” tierra mexicana.



En una entrevista realizada por Miguel Cervantes en 1988, Octavio Paz declara: “...(Antonin Artaud) habló con unción de María (Izquierdo). (...) Hablaba de ella como se habla de una montaña que fuese también una persona, una mujer.” (Paz 1978, 175-176) A continuación rememora las palabras del “suicidio social” de Rodez, relativas a la producción de dicha pintora: “En sus cuadros el México verdadero, el antiguo, no el ideológico de Rivera, sino el de los ríos subterráneos y los cráteres dormidos, aparece con una calidez de sangre y de lava. ¡Los rojos de María!” (Artaud, citado por Paz 1978, 176)

No quiero extenderme mucho al hablar de la visión que Artaud tenía de México y de la persona y la obra de María Izquierdo, pero considero que su insistencia en la tierra “roja” y en los colores predominantes en la paleta de la artista jalisciense, así como el fervor casi religioso con el que se refiere a ella, refuerzan la iconografía aquí analizada, tanto más cuanto que es citado por Paz.

El poeta mexicano completa la imagen “telúrica” esbozada por Artaud aludiendo a sus propios recuerdos de la que fuera, durante algunos años, compañera de Rufino Tamayo. En la descripción que hace de María Izquierdo no dejan de percibirse ecos del retrato de Frida bosquejado por Breton.

Dice Paz:

Parecía una diosa prehispánica. Un rostro de lodo secado al sol y ahumado con incienso de copal. Muy maquillada, con un maquillaje no up to date sino antiguo, ritual: labios de brasa; dientes canibales, narices anchas para aspirar el humo delicioso de las plegarias y los sacrificios; mejillas violentamente ocre, cejas de cuervo y ojerías enormes rodeando unos ojos profundos. (1978, 169)

Paz, en tanto que intelectual mexicano, tiene un conocimiento más concreto y específico del mundo precolombino que Breton o Artaud. Escribió, entre otros, un largo texto sobre Coatlicue. Al hablar de María Izquierdo y oponer su carácter al de Frida Kahlo va superponiendo, sobre la imagen de la mujer alegre y dicharachera que conocía bien y con la que tanto simpatizaba, elementos de una identidad mítica.

Paz funde directamente la imagen de la pintora de Jalisco con un personaje del ámbito precolombino. No se trata de un personaje cualquiera, sino de una diosa, una diosa hecha de “lodo,” un ser voraz que se complace en el aroma de sangrientos sacrificios. Y esto nos lleva a considerar un rasgo por demás revelador en la construcción de este arquetipo: la presencia de la sangre. Ya antes la habíamos encontrado escurriendo por los textos mexicanos de Breton, y no sólo la hallaremos aquí, sino que, más tarde, la veremos salpicar la paleta de Tamayo, cuando represente precisamente a María Izquierdo. El líquido vital, —y su correspondiente terrestre, la lava— añade a la dimensión ceremonial que revisten estas entidades femeninas, un factor de violencia que caracteriza buena parte de las imágenes surrealistas referidas a

México (de hecho, la violencia de la tierra mexicana se considera como un punto de coincidencia con el natural agresivo del propio movimiento).

Así, en el discurso de Paz, María se ve revestida —como el sacerdote mexicana quien solía ataviarse con la piel del desollado— de un atuendo ancestral que la remite inmediatamente al espacio-tiempo inmutable de la cosmogonía precolombina. Su estatismo no la despoja de su esencial destructividad, que Paz precisa con estas palabras:

Con dientes de jaguar. Al verla, pensaba: lo único que le falta es que, de pronto, le salgan unos colmillos o saque del brassière el cuchillo de obsidiana y le extraiga el corazón a Juan Soriano.(1978, 169)

La referencia a Soriano y a la prenda interior femenina portada por la sanguinaria deidad, rompe la integridad del universo mesoamericano y nos devuelve a la tertulia del Café París, a finales de los años treinta, donde Paz sitúa sus recuerdos de la entrañable María. Esto me parece significativo, pues veremos cómo Rufino Tamayo, al realizar un retrato de su compañera de aquellos años, echa mano de un recurso semejante en el momento de plasmar su imagen, simultáneamente arcaica y cotidiana.

♦♦♦

La antropomorfización de signo femenino que hace de la tierra mexicana carne y sangre augurales, cincela, con el pincel de Rufino Tamayo, la efigie de María Izquierdo en un retrato realizado hacia 1932 (ver figura). En él se distingue una mujer sobre una silla de brazos. Tiene las manos cruzadas sobre el regazo y los ojos cerrados. Detrás de ella se percibe, enorme, el contorno de un pez. La silla se encuentra sobre una superficie color café rojizo, cuyo borde atraviesa el lienzo por debajo de la línea media horizontal, mientras que el fondo es de tono oscuro, y sobre éste se recortan la silueta humana y la animal.

El ancho cuerpo de la pintora, junto con la silla en la que está sentada, integran un bloque que marca dos líneas direccionales simétricas a lo largo del eje central de la tela en sentido vertical, situándola como el personaje principal de la escena. Por su densidad y su forma hace pensar en la pétreo masa del cuerpo de Coatlicue. Por otro lado, el pez, que atraviesa este rectángulo compositivo, remite al elemento horizontal que conforma la “cruz,” aquello que correspondería a los “brazos” en la representación de la diosa de la tierra. Independientemente de la distancia que es preciso establecer entre la colosal anatomía de la deidad prehispánica y el retrato de María Izquierdo, este esquema estructural otorga a



ambas figuras una idéntica impresión de solidez y estabilidad.

Por otra parte, el colorido del retrato, que se limita a ocres, grises, café rojizo, negro y blanco, remite también al elemento “tierra,” y sugiere quizá la presencia del barro, del “lodo,” de la lava o de la piedra volcánica, “ese oscuro color de fuego” (Artaud, 1938, 12), que agitaba la imaginación de Artaud.

Si el campo mexicano es como un cuerpo femenino que se ofrece, entregándose al frenesí de la pasión y de la muerte, la turbulencia deílica de María se oculta tras la máscara fósil de su rostro. En efecto, sus ojos están cerrados, y si bien parece bullir de una vida interior, nada nos revela del sueño perturbador que la habita. Es como un auténtico idolo, totalmente inmóvil.

Su postura nos la muestra casi en perfecta simetría, sentada pesadamente sobre su asiento. A su izquierda, “el humo delicioso,” no de las plegarias, sino de un cigarrillo, elemento ritual y frívolo, como frívolos son sus blancos guantes, y su sombrero, inclinado hacia el lado derecho sobre la frente. Aquí, al revés que en el texto de Paz, es la diosa prehispánica la que está revestida con un atuendo moderno, *up to date*, diría el poeta. En contraste con los objetos provenientes del mundo de la moda, tenemos la figura atemporal de su animal totémico, su “nahual” o su “tona.” ¿Será tal el pez a su espalda, o una simple sugerencia fálica, una voluntad de poseerla simbólicamente en el cuadro? No hay que olvidar que en ese entonces Tamayo estaba enamorado de María, y vivían juntos. En todo caso se trata de un elemento desconcertante. ¿Surrealista? “Me parecía muy moderna y muy antigua,” nos dice Paz. Gracias a los recursos antagónicos utilizados por Tamayo, María Izquierdo se ubica en el tiempo o en el tiempo mítico, entrando y saliendo de la dimensión de la existencia cotidiana.

Esta imagen no debe haber estado lejos de la fantasía de Paz al describir al personaje, de “rostro secado al sol.” Muy atinadamente, Raquel Tibol comenta con respecto a ella que el color de su piel es el de la cerámica negra de Oaxaca, (1995, 23) tan cercana a María, como Frida a las figurillas de Colima en la evocación bretoniana del personaje de Kahlo.



En un poema en prosa incluido en *¿Águila o sol?* —libro ilustrado por Rufino Tamayo— Octavio Paz moldea con su verso otro de estos seres fascinantes y terribles, se llama “Mariposa de obsidiana.” Lo articula así:

... yo misma, la madre del pedernal y de la estrella, yo encinta del rayo, soy ahora pluma azul que abandona el pájaro en la zarza. Bailaba, los pechos en alto y girando, girando, girando hasta quedarme quieta; entonces empezaba a echar hojas, flores, frutos. En mi vientre latía el águila. Yo era la montaña que engendra cuando sueña, la casa del fuego, la olla primordial donde el hombre se cuece y se hace hombre. (1987, 93-94)

Esta es una criatura imaginaria, engendro que proviene de la mitología precolombina, Ixpapálotl, diosa mexicana a la que Paz vuelve a dar vida por la escritura. No obstante, sus atributos —su dimensión cósmica como “madre de la estrella,” su fecundidad teogónica que hace resaltar sus “pechos en alto” y el hecho de que “empezaba a echar hojas, flores, frutos;” su esencia planetaria que nos permite observarla “girando, girando, girando;” su ser fraccionado y mixto construido a partir

de imágenes tan disímolas como “el águila,” “la casa del fuego,” “el pedernal,” “el pájaro” y “la estrella”— desplegados a medida que se va apareciendo a nuestros ojos, que si bien no se estructuran a la manera obsesiva de los versos de *L’Union libre*, que remiten directamente a una plegaria, sí hilvanan lazos de consanguinidad con las mujeres-tierra convocadas por Breton, por Tamayo y por el propio Paz. ¿No es acaso la misma montaña?, ¿el mismo vientre, la misma mano fértil y feroz a partir del cual y de la cual se gesta el mundo, y el mundo de la pintura de Frida y de María, con su sangre, sus sandías, sus flores rojas como fetos? ¿No es acaso la misma geografía, la misma anatomía acariciadas por idéntico sueño?

Dicen que antaño, ritualmente, los hombres copulaban con la tierra, hundían en ella su carne tensa, la irrigaban con su esperma provocando, por analogía, la mágica fertilidad. Ahora el poeta la riega con su tinta, el pintor con la húmeda policromía de su pincel y le dan nombres propios, rostros de mujer, e identidades históricas. Pero no son mujeres, son diosas, son volcanes.... Les dan cuerpos pétreos, híbridos, divinos, tatuajes de símbolos y parafernalias de humo. Las dibujan pero no las tocan, las esbozan pero no las besan No pueden amarlas, tan sólo las veneran. Son como el México de André Breton, lejano, inasible, irremisiblemente exótico.

Notas

¹ No hay que olvidar que Breton llega a México en pleno período-cardenista, y en un momento en el que, tras su desencanto del comunismo, enfrenta el amenazante avance del fascismo en Europa. Así, teje alrededor de nuestro país, y del gobierno “surgido de la Revolución,” un ideal utópico que se concretiza ante sus ojos a lo largo de su viaje, y que culmina al visitar el campo militar construido por Juan Andrew Almazán en Monterrey. Al respecto ver: Lourdes Andrade y José Pierre, “Una revolución de la mirada,” en *Un listón alrededor de una bomba*, catálogo de la exposición del mismo nombre, Museo-Estudio Diego Rivera, México, 1997

Obras citadas

- Aragon, Louis y Breton, André. 1978. *Surrealismo frente a realismo socialista*. Barcelona: Tusquets Editor.
- Artaud, Antonin. 1938. “México y el espíritu primitivo: María Izquierdo.” México: *El Universal*, marzo 13.
- Breton, André. 1940. *Mexique*. Paris: Galerie Renou et Colle.
- . 1945. *Le surréalisme et la peinture*. New York : Brentano’s.
- . 1963. *Nadja*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- . 1997. *Antología, 1913-1966* (trad.) Tomás Segovia. México: Siglo XXI Editores.
- Ernst, Max. 1929. *La femme 100 têtes*; Paris : Le Carrefour.
- Paz, Octavio. 1978. *Los privilegios de la vista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1987. *¿Águila o sol?*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pierre, José. 1987. *La Femme et le surréalisme*. Lausanne : Musée cantonal de Beaux-Arts.

Tibol, Raquel. 1995. "Tamayo y su vuelo del reflejo al sueño." *en Rufino Tamayo*.
México: Centro Cultural Arte Contemporáneo.

Ilustraciones

Rufino Tamayo, *María Izquierdo* (ca. 1932)