

**La** colección Abrevian es una propuesta que busca tender un puente comunicativo entre artistas, críticos, investigadores y público de las artes.

A través de la síntesis de investigaciones de largo alcance, convocamos a los artistas de distintas áreas de la expresión y a ejecutantes creativos al intercambio de herramientas teóricas que brinden elementos para la polémica. Proponemos definir juntos espacios para el debate porque es ahí donde la investigación, la teoría y la creación se reformulan y aprehenden: es un lugar que aún no ha marcado sus coordenadas.

Gracias al mecenazgo de Estampa Artes Gráficas y al Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas inicia el trazo de caminos a la crítica constructiva y a la interlocución entre miembros de una comunidad que por décadas ha permanecido fragmentada.



CONACULTA · INBA · CENART

la CULTURA en tus manos

CENI  
DIAP

estampa  
artes  
gráficas

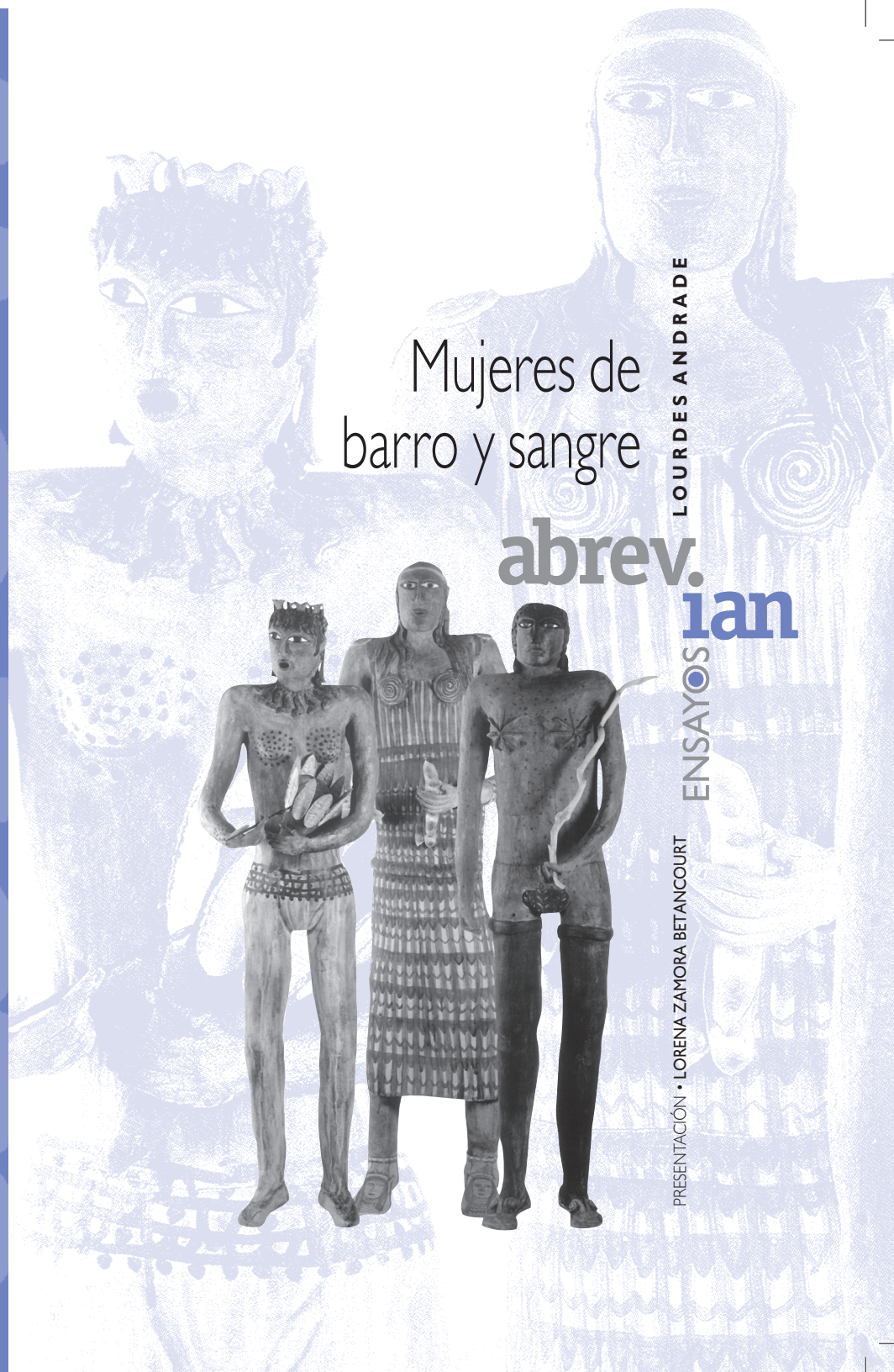
# Mujeres de barro y sangre

abrev.  
ian

LOURDES ANDRADE

ENSAYOS

PRESENTACIÓN · LORENA ZAMORA BETANCOURT



Mujeres de  
barro y sangre

LOURDES ANDRADE

abrev.  
ian

PRESENTACIÓN • LORENA ZAMORA BETANCOURT

ENSAYOS

IMAGEN DE CUBIERTA  
Maribel Portela, *Diosa de las Palabras, Diosa de la Fuerza,*  
*Diosa Nocturna, 2002*

DISEÑO DE CUBIERTA  
Yolanda Pérez Sandoval

Abrevian

Primera edición, 2005

Coedición:

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura  
Centro Nacional de las Artes  
Centro Nacional de Investigación, Documentación e  
Información de Artes Plásticas (Cenidiap)  
Estampa Artes Gráficas S.A. de C.V.

© Lourdes Andrade

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura  
Paseo de la Reforma y Campo Marte, C.P. 11560, México, D.F.

ISBN 970-9703-58-7

Impreso y hecho en México

B  
A  
R  
R  
O  
Y  
S  
A  
N  
G  
R  
E

*Mujeres de barro y sangre*\* es parte del material que conformaría un libro de Lourdes Andrade: *La relación André Breton/Octavio Paz en cuanto a sus escritos sobre artes plásticas*. Desafortunadamente el proyecto quedó inconcluso.

A pesar de su corta extensión, las ideas y los pasajes contenidos en el presente ensayo funcionan como detonantes que despiertan diversas inquietudes. La aguda inteligencia de Lourdes Andrade y la lucidez de sus conocimientos están presentes aquí como en todos sus escritos; en éste, particularmente, se aprecia su capacidad para escudriñar de manera perspicaz e ingeniosa los discursos de los autores que motivaron la idea de su proyecto. La forma en que está escrito lleva al lector a transitar a través de él de modo un tanto mágico: sus detalladas descripciones, las referencias precisas y cómo hilvana sus propias cavilaciones hacen que nos transportemos al lugar de la escena, frente al personaje o a la obra que se desprenden de su mundo intelectual. Ofrecer esos encuentros furtivos con personajes y obras a los que el tiempo no ha mermado su trascendencia hace de su lectura un deleite.

En *Mujeres de barro y sangre* Andrade recrea las similitudes metafóricas de dos destacados intelectuales; nos transfiere, desde tiempos distantes a los nuestros, el lenguaje erudito, poético y sensual de Octavio Paz y André Breton, cuyas sofisticadas sintaxis parecen regodearse al intentar aprehender entre tropos y trasmutaciones aquel reconocimiento, mezcla de afectos y reverberaciones que les inspiraran dos célebres pintoras: Frida Kahlo y María Izquierdo. El resultado se antoja como un intento por describir un eterno misterio (una suerte de ¿"eterno femenino"?) y que en un extravío poético terminaron por inventar con sus alegorías dos imágenes femeninas por demás "fantásticas". Los fragmentos que Lourdes Andrade elige entre aquellas alabanzas hechas por Paz y Bretón a las dos pintoras hacen suponer que la inspiración que desatan las arengas de estos literatos no provienen sólo de la obra de las artistas sino también, y de manera muy especial, de su persona, ya por entonces celebradas como "personajes excéntricos" del medio intelectual de su época.

---

\* El ensayo de Lourdes Andrade fue publicado en *Polygrafías. Revista de literatura comparada*, número 4, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003.

El ensayo, como un vertiginoso periplo, nos lleva de un momento histórico a otro, del pensamiento mágico y la cosmogonía prehispánica al pensamiento racional de la modernidad, no por ello menos mágico. Ambos veneran en diferentes tiempos a distintas deidades: el primero a las diosas prehispánicas, criaturas imaginarias materializadas en imponentes y avasalladoras figuras pétreas; el segundo a mujeres de carne y hueso, cuya excentricidad, “inaprensible esencia” y, quizá también, extravagante sensualidad les llevó a convertirlas en criaturas imaginarias materializadas en “convulsivos” versos.

Por otro lado, Andrade destaca la propensión de Paz y Breton —como lo han hecho tantos otros inspirados pensadores— por recurrir a las alegorías femeninas para referirse al paisaje, a la tierra y sus portentos naturales visibles en el horizonte u ocultos en inaccesibles oscuridades. Además está el hecho de que ambos fueran amantes y admiradores —desde diferentes posiciones— de las riquezas culturales ancestrales de las tierras mexicanas y que por ello reverenciaban la grandeza de su arte milenario. Esa propensión alegórica femenina y el estupor que les inspirara la profusión del arte prehispánico creó la fragua para reverenciar con tono mítico a las pintoras.

La lectura de este texto me llevó a rememorar nuestros imaginarios colectivos, aquellos que se fincan en los arquetipos femeninos. El “arquetipo de la madre” que se reinventa, una y otra vez, en el concepto de la tierra como madre generadora y nutriente, una alegoría del pensamiento ancestral, mitológico y religioso, de las sociedades cazadoras y agrícolas. El “arquetipo de la creadora y destructora” que ha tomado innumerables formas en el legado del arte con representaciones de diosas en las diferentes culturas de todos los tiempos; “diosas”, en femenino, porque la dualidad “creación/destrucción” en el pensamiento mágico no tiene parangón en masculino. Son arquetipos que han devenido en símbolos mitológicos que implican lo oculto, lo desconocido, lo difícil de describir en el lenguaje temporal y que atraviesan el inconsciente de todos por igual.

Las imágenes femeninas que emergen desde los discursos de Paz y Breton recogidos en el ensayo y la propia descripción que hace Lourdes Andrade del retrato de María Izquierdo pintado por Tamayo, entre otros detalles, conducen a reflexionar sobre el peso de esos imaginarios colectivos basados en arque-

tipos femeninos. Asimismo, pensar en la cosmogonía prehispánica que si bien otorga un lugar preponderante a “lo femenino”, lo hace cifrándole un rostro terrible, imponente, temible y avasallador. Los discursos de los poetas y el propio discurso de Andrade parecen estar atravesados inevitablemente por esos imaginarios al modelar las identidades de Kahlo e Izquierdo en sus escritos. Los poetas cincelaron de ellas imágenes monumentales a semejanza de las deidades prehispánicas, como símbolos mitológicos que, como dice Lourdes Andrade: “no son mujeres, son diosas, son volcanes”. Esto hace suponer que quizá en un premeditado soslayo intelectual, ella escribía entre líneas sobre ese trasfondo del inconsciente que opera en los imaginarios colectivos, sobre todo el de los hombres y su fantasma de lo femenino.

Las cavilaciones que vierto en este escrito no son más que una de tantas aristas que pueden desprenderse del contenido del ensayo... todo depende del tamiz de nuestra mirada. En la lectura que otros hagan de *Mujeres de barro y sangre* seguramente encontrarán muchas más ideas para reflexionar.

Lorena Zamora Betancourt



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 estreñecen, 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.<sup>1</sup> 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”,<sup>2</sup> parece más apto para encarar al ídolo precolombino. Se enfrenta al monstruo sagrado y se estremece ante su esencia “convulsiva”,<sup>3</sup> 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.

Coatlicue se torna metáfora del territorio mexicano, de su inaprehensible 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.”<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Octavio Paz, “El arte de México, materia y sentido”, en *Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 39-40.

<sup>2</sup> André Breton, “L’oeil existe à l’état sauvage...”, *Le surréalisme et la peinture*, Nueva York, Brentano’s, 1945, p. 19.

<sup>3</sup> André Breton, “La belleza será convulsiva o no será”, en *Nadja*, México, Joaquín Mortiz, 1963, p. 119.

<sup>4</sup> André Breton, *Mexique*, catálogo de la exposición del mismo nombre realizada en la Galerie Renou et Colle, París, 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 oritorninco  
Mi mujer de sexo de alga y de bombones antiguos  
Mi mujer de sexo de espejo.<sup>5</sup>

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 —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 XX, en el contexto del grupo

---

<sup>5</sup> André Breton, “La unión libre”, en *Antología, 1913-1966* (traducción de Tomás Segovia), México, Siglo XXI Editores, 1997, pp. 101-102.

surrealista, en aras del 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 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 Coatlícue, 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 XX, 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".<sup>6</sup> A la imagen dinámica del revolucionario, "que es el hermano del poeta",<sup>7</sup> 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".<sup>8</sup> 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",<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> Cuerpo herido pero intensamente vivo, identi-

---

<sup>6</sup> André Breton, "Recuerdo de México", en *Antología, 1913-1966*, op. cit., p. 162.

<sup>7</sup> André Breton, "Frida Kahlo de Rivera", *ibid.*, p. 140.

dad 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”,<sup>11</sup> 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 [...]”, y agrega: “[...] no se me había aparecido, finalmente, tan semejante a éstas últimas por su porte y adornada 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”.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> André Breton, “Recuerdo de México”, *op. cit.*, p. 162.

<sup>10</sup> No hay que olvidar que Breton llega a México en pleno periodo 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 del 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.

<sup>11</sup> André Breton, “De límites no fronterizos del surrealismo”, en Louis Aragon y André Breton, *Surrealismo frente a realismo socialista*, Barcelona, Tusquets, 1978, p. 17.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 141.

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”.<sup>14</sup> A continuación rememora las palabras del “suicidado social” de Rodez referentes 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!”<sup>15</sup>

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 cuando alude 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

<sup>13</sup> José Pierre, “Le problème de la femme dans le surréalisme”, en *La Femme et le surréalisme*, Musée cantonal de Beaux-Arts, Lausanne, 1987, p. 33.

<sup>14</sup> Octavio Paz, “María Izquierdo sitiada y situada”, en *Los privilegios de la vista*, op. cit., p. 175-176.

<sup>15</sup> Antonin Artaud, citado por Octavio Paz, op. cit., p. 176.

de las plegarias y los sacrificios; mejillas violentamente ocre, cejas de cuervo y ojeras enormes rodeando unos ojos profundos.”<sup>16</sup>

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, a la 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”, una criatura 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 representa 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 que 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.”<sup>17</sup>

La referencia a Soriano y a la prenda interior femenina, portada por la sanguinaria deidad, rompe la integridad del universo mesoamericano y nos

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>17</sup> *Idem.*, p. 169

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. En él se distingue una mujer sobre una silla de brazos. Tiene las manos cruzadas sobre el regazo y los ojos cerrados. 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 ocre, 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”,<sup>18</sup> 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 deífica de María se

---

<sup>18</sup> Antonin Artaud, “México y el espíritu primitivo: María Izquierdo”, *El Universal*, 13 de marzo de 1932.

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 ídolo, 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 el sombrerito, 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 temporal 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 o al menos es de suponerse que lo estaba, puesto que 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<sup>19</sup> comenta con respecto a ella que el color de su piel es el de la cerámica negra de Oaxaca, tan cercana a María como Frida a las figurillas de Colima, en la evocación bretoniana del personaje de la 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:

<sup>19</sup> Raquel Tibol, “Tamayo y su vuelo de reflejo al sueño”, en *Rufino Tamayo, del reflejo al sueño: 1920-1950*, catálogo de la exposición del mismo nombre, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1995, p. 23.

[...] 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[...]»<sup>20</sup>

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, su fecundidad teogónica, su ser fraccionado y mixtodesplegado a medida que se va apareciendo a nuestros ojos, hilvanan lazos de consanguinidad con las mujeres/terras 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 son, 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 y provocaban la mágica fertilidad, por analogía. 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.

---

<sup>20</sup> Octavio Paz, *¿Águila o sol?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 93-94.



*Mujeres de barro y sangre*, de Lourdes Andrade,  
se terminó de imprimir en enero de 2006 en los talleres de Estampa Artes Gráficas,  
Privada de Doctor Márquez 53, Col. Doctores, México D. F.,  
tel. 5530 5289 y 5530 5526, e-mail: [estrampa@prodigy.net.mx](mailto:estrampa@prodigy.net.mx)

El tiraje consta de mil ejemplares.

Concepto de la serie: Eréndira Meléndez Torres y Marco Vinicio Barrera Castillo

Coordinación: Eréndira Meléndez Torres

Edición: Gordana Segota, Carlos Martínez Gordillo

Diseño: Yolanda Pérez Sandoval