

Transformando al ángel: la mujer-artista en *Las siete cabritas* de Elena Poniatowska

The angel's transformation: female-artist in *Las siete cabritas* by Elena Poniatowska

Autor: Jimena Zambrano¹

Filiación: University of Western Ontario, Canada

Email: jzambra3@uwo.ca

Resumen

En *Las siete cabritas* (2001), Elena Poniatowska retrata a siete mujeres que desafiaron los roles de género de la sociedad mexicana del siglo veinte con el fin de explorar, desarrollar y mostrar su talento e inteligencia. En este artículo se analiza las narraciones que abordan las vidas de: Frida Kahlo (1907 - 1954), María Izquierdo (1902 - 1955) y Nahui Olin (1893 - 1978). El texto destaca cómo la autora devela las vidas de las artistas en una sociedad patriarcal, donde son juzgadas a través de los estereotipos del rol femenino imperante, limitando y cuestionando la importancia de la mujer en el arte. Este artículo analiza la relación entre la narración de Poniatowska, y la representación de la mujer en la obra de Kahlo, Izquierdo y Olin. El objetivo es destacar que estas artistas, como demuestra Poniatowska, buscan generar un nuevo espacio para las mujeres en la sociedad mexicana.

Palabras clave: Ángel del hogar, María Izquierdo, Nahui Olin, Frida Kahlo, Elena Poniatowska.

Abstract

In *Las siete cabritas* (2001), Elena Poniatowska portrays seven women who defied gender roles in Mexican society of the twentieth century in order to explore, develop and showcase their talent and intelligence. This article is an analysis of the narratives that address the lives of Frida Kahlo (1907 - 1954), María Izquierdo (1902 - 1955) and Nahui Olin (1893-1978). The author describes these women as existing in a patriarchal society where they were judged based on prevailing stereotypes of the

female role; and how this ubiquitous judgement questioned and limited the significance of women as artists. This article examines the relationship between the author's narration, and the depiction of women in the works of Kahlo, Izquierdo, and Olin. The objective of this article is to highlight that these artists, as Poniatowska demonstrates, seek to generate a new space for women in Mexican society.

Keywords: Angel of the House, María Izquierdo, Nahui Olin, Frida Kahlo, Elena Poniatowska.

En *Las siete cabritas* (2001) Elena Poniatowska retrata a siete mujeres que desafiaron los roles de género de la sociedad mexicana del siglo veinte con el fin de explorar, desarrollar y exhibir su talento e inteligencia. En el presente artículo se analiza las narraciones que abordan las vidas de las artistas: Frida Kahlo, María Izquierdo y Nahui Olin. El texto destaca cómo la autora devela las vidas de las artistas en una sociedad patriarcal, donde son juzgadas a través de los estereotipos del rol femenino imperante, limitando y cuestionando la importancia de la mujer en el arte. Este artículo analiza la relación entre la narración de Poniatowska, y la representación de la mujer en la obra de Kahlo, Izquierdo y Olin. El objetivo es destacar que estas artistas, como demuestra Poniatowska, buscan generar un nuevo espacio para las mujeres en la sociedad mexicana.

Igualmente, se identifica a través de la voz narrativa de Poniatowska y las representaciones pictóricas de las artistas, el nuevo rol femenino que éstas proponen, donde la mujer trasciende el espacio en que la sociedad las había inscrito - el cuidado del hogar, los hijos, la familia - brindado a la mujer nuevos modos de ser, en este caso específico el intelectual y el artístico. Es evidente que, tanto en la narración como en las obras pictóricas, la representación de la mujer y su rol es cuestionado, modificado y satirizado. Las obras analizadas en el artículo pueden verse como creaciones subversivas, donde las artistas deconstruyen el concepto de lo femenino para crear una nueva lectura de la mujer.

Elena Poniatowska y el feminismo.

Al estudiar la obra de Elena Poniatowska es interesante encontrar que, a pesar de su gran interés por representar la realidad de la mujer en la sociedad mexicana, la autora no se define como feminista, sino que propone concebir su obra literaria como medio de expresión que intenta encarnar “la voz de quienes no tienen los medios para hacerse escuchar” (Flores García 7). En este sentido es importante reconocer el compromiso social que ha adquirido la autora mexicana en sus obras literarias. Esto se puede confirmar en el comentario que hace Teresa Hurley al referirse a Poniatowska “ella es [...] ampliamente respetada por su incansable trabajo periodístico y por su defensa de la población mexicana”² (Hurley 123).

Pero, para Elena Poniatowska, los marginados de la sociedad no se limitan a personas de escasos recursos. Un ejemplo es el grupo de mujeres artistas en las que se inspira la autora para escribir *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978); *Tinísima* (1992); *Las siete cabritas* (2000) y *Leonora* (2011). En estas narraciones las protagonistas son marginadas por la sociedad mexicana debido a su deseo de dedicarse al arte, quebrantando así el ideal femenino de su época. Al abordar este grupo de novelas es importante destacar el original aporte que hace Poniatowska al reconocer la labor de la mujer en el ámbito artístico de la post-revolución mexicana, momento crucial en la historia del arte mexicano debido al gran debate que se genera alrededor de la función y el impacto de éste en la sociedad.

En este sentido, es importante destacar que para la autora el acto de escribir es subversivo, en la medida que a través de la escritura redescubre y actualiza la voz de un grupo de artistas que transformaron la imagen de lo femenino, quebrantando los estereotipos en que había sido encasillado el rol de la mujer. En este punto es importante tener en cuenta la afirmación de María Teresa Medeiros-Lichem quien propone que “en el texto de muchas escritoras latinoamericanas, la Palabra es un espacio para la auto-representación de las mujeres, un nuevo territorio para mapear su imagen autodefinida, para firmar con su propia voz”³ (Medeiros-Lichem 172). Poniatowska no es la excepción, pues ha logrado generar, a través de la palabra, un espacio para representar a la mujer artista en el México de la post-revolución.

Poniatowska refuta de forma contundente los relatos históricos androcéntricos, al mostrar que las mujeres son sujetos históricos capaces de hacer construcciones significativas a la sociedad y que son poseedoras de historias interesantes, dignas de contarse debido a que agregan una dimensión propia, un ángulo distinto. La obra de Poniatowska se identifica o inscribe con la cultura de la periferia⁴. Periferia en tanto escritura femenina, género testimonial, historia de vida de los grupos subalternos, ella renuncia al papel del literato ilustrado para convertirse en una autora solidaria comprometida socialmente. Es una cronista de la realidad, una realidad re-producida en su escritura.

Transformando al ángel. Tres casos de pintoras mexicanas.

El presente trabajo parte del concepto del ángel del hogar – modelo femenino que determinó la conducta de la mujer a partir del siglo XIX – debido a que en *Las siete cabritas* Elena Poniatowska da cuenta de cómo Frida Kahlo, María Izquierdo y Nahui Olin, subvierten radicalmente este concepto con el fin de denunciar la ideología opresora que lo sustentaba, a la vez que crean nuevos y subversivos modelos⁵ de la mujer en la sociedad mexicana de la post-revolución.

El ángel del hogar ha sido ampliamente explorado por múltiples estudios feministas, ya que es central en la configuración de los papeles femeninos occidentales. El término postula una compleja trama ideológica que abarca cuestiones tanto de género como de clase, ya que su nacimiento y su posterior dominio de la dinámica familiar burguesa corren a la par que el progresivo e imparable “ascenso de la clase media en su creación y control de las estructuras capitalistas, que desde entonces constituyen la base de las sociedades contemporáneas” (Newton 768).

El ángel del hogar fue el ideal femenino durante el siglo diecinueve en Europa. Retrataba a la mujer perfecta como cristiana, casta, la guardiana de la felicidad y del éxito de sus hijos, esposo y otros miembros de la familia. Sus principios fundamentales eran el sacrificio extremo y el sufrimiento estoico por el bien de los demás. Bridget Aldaraca, especialista en literatura feminista española, reconoce que el ángel del hogar tomó “como punto de partida la negación de la presencia real de la mujer como persona, como ser social y moral autónomo”⁶ (Aldaraca 67). La

abnegación y la negación del yo que, inevitablemente siguió, fueron la clave para evitar que las mujeres exigieran sus derechos.

En cuanto al contexto latinoamericano, Francesca Denegri notó que los responsables de crear las políticas de las nacientes naciones, fueron quienes definieron las funciones de los ciudadanos en las nuevas repúblicas, deliberadamente excluyeron “las masas de color” (Denegri 79) al mismo tiempo que redefinieron a la mujer y crearon la imagen de la familia a partir del ideal europeo. El ángel del hogar tuvo una función primordial, hacer que la mujer brindara un hogar tranquilo, ordenado y seguro para su esposo, quien tenía que hacer frente a los retos del día a día en un entorno impredecible, en una nación recién formada. Este modelo del ángel del hogar penetró y se consumió a principios del siglo veinte en América Latina. Discursos alabando al ángel del hogar - como concepto - se pueden encontrar en sermones, revistas académicas, femeninas y novelas nacionalistas. Su influencia en Hispanoamérica ayuda a ilustrar cómo se concebía a la mujer y su rol en la sociedad mexicana del momento.

Se puede observar cómo este modelo fue problemático para pensar y concebir a la mujer moderna. Seguir este dechado de virtudes significaba ignorar sus deseos y abandonar los sueños propios por el bien de la familia. A pesar de que el ángel del hogar era el ideal imperante de la época, Frida Kahlo, Nahui Olin y María Izquierdo, deseaban ocupar una esfera diferente a la doméstica. Estas mujeres mexicanas sabían que tenían algo más que ofrecer y desafiaron las convenciones sociales con el fin de demostrarlo. Sus pinturas son una forma de expresar su rechazo a la concepción vigente de lo femenino y Poniatowska da cuenta de esto en su narrativa⁷.

Frida Kahlo

En “Diego, estoy sola, Diego ya no estoy sola: Frida Kahlo” (2000) Elena Poniatowska decidió narrar en primera persona. En esta historia, la voz narrativa encarna los autorretratos de Frida y se puede constatar en la frase que inicia la narración “ésta que ves, mirándote a los ojos, es un engaño” y continúa “bajo los labios que jamás sonríen se alinean dientes podridos, negros. La frente amplia, coronada por las trenzas tejidas de colores” (*Las siete* 6). Si se acepta que quien narra la historia es el

autorretrato, habría que admitir el gran acierto de Poniatowska al reconocer y dar lugar en su narración a la preocupación que expresó Frida a lo largo de su vida artística, autorretratarse. Esta tendencia al autorretrato es comprensible si se entiende su poder, que como un espejo refleja una imagen de sí misma, proyectada en un “espacio público a través de la exhibición” (Bakewell 171).

Al realizar sus autorretratos, Frida construye un repertorio de imágenes de sí misma, en el que ofrece una pequeña ventana a su mundo. Como es lógico, en cada pintura hay una faceta diferente de la artista. Esto se evidencia en el texto de Poniatowska, donde se da cuenta de la variedad de temas que se encuentran en las obras de la artista “estas manos que ves han enlazado a Diego, han podido echar el rebozo sobre mis hombros, han acariciado el pecho femenino de Diego, mi sapo-rana ... pero sobre todo han detenido el pincel, mezclado el color en la paleta, dibujado mis pericos, mis perros, mis abortos, el rostro de Diego, mi nana indígena” (*Las siete* 12).

Diego Rivera es uno de los temas más representativos en la obra de su esposa. El camino del amor no fue tranquilo para Frida, un ejemplo es cuando circularon rumores de que Diego pretendía casarse con María Félix, con quien tenía una aventura amorosa. Aunque el asunto no llegó a nada y Diego permaneció con Frida, ella estaba herida. El autorretrato *Diego y yo* (1949), es producto de esta experiencia.

Poniatowska hace alusión a este suceso en su narración: “cuando se enamoró de María Félix, sufrí mucho, pero luego ella lo rechazó y yo lo defendí” (*Las siete* 17).

En *Diego y yo*, Frida retrata solamente su rostro –con la iconografía que la caracteriza, cabello oscuro, cejas pobladas y un fino bigote–, en el cual se aprecia una gran tristeza y seriedad, con desanimo y llorando mira hacia el espectador. Su pelo largo envuelto alrededor de su cuello, sugiere que se siente oprimida por la situación. Como en muchos de sus otros autorretratos, su pelo es el elemento que usa para expresar su angustia emocional. La obsesión de Frida con Diego se evidencia a través de la pequeña imagen que dibuja de él en su frente, evidentemente Rivera es el motivo de la preocupación reflejada en su pintura. Un detalle interesante a tener en cuenta en la obra es el tercer ojo que ha dibujado en el rostro de Diego⁸.

Tanto en la cita de Poniatowska como en la pintura de Frida, es evidente que el matrimonio representó para Kahlo un tema conflictivo. Para la artista la infidelidad fue

algo recurrente a lo largo de su vida, según la voz narrativa del texto de Poniatowska “siempre hay un negrito en el arroz de la felicidad y Diego era muy enamorado, Diego era un macho, Diego tenía otras viejas, y tuve que apechugar, toda la vida amante tras amante, una vieja y otra vieja” (*Las siete* 17).

En este sentido podría pensarse que Frida Kahlo representó al ángel del hogar en relación a la sumisión de la mujer en el matrimonio, en la medida que ella siempre perdonó la promiscuidad de Diego. Pero la narración de Poniatowska da una perspectiva diferente, pues si bien Frida perdonó las infidelidades, ella también le fue infiel a su esposo “yo también tuve otros amores, fui una devoradora ... Fui tras del que me gustaba o de la que me gustaba, fui una amante violenta y tierna” (*Las siete* 17-18). Por lo tanto Frida resulta una figura ambivalente del ángel del hogar en lo referente al matrimonio, pues ella encarna ciertas características, pero al mismo tiempo rompió con el ideal de esposa casta y pura.



Imagen 1: Kahlo, Frida. *Autorretrato con collar de espinas y colibrí*. 1940. Harry Ransom Research Center Art Collection, University of Texas - Austin, Texas.

Otro aspecto a analizar en la obra de la artista es el tema religioso. Frida Kahlo se asocia a sí misma en la esfera religiosa con el fin de cuestionar el catolicismo que caracterizó a su época. En su obra *Autorretrato con collar de espinas y colibrí* (1940) Frida coloca su rostro en el centro de la composición, convirtiéndolo en el foco de la pintura. Su mirada y expresión refleja tanto su sufrimiento como su resistencia a éste. Al inserta en su representación el collar de espinas, el cual hace referencia a la corona de Cristo, está haciendo alusión al sufrimiento que la ha acompañado a lo largo de su vida. Al referirse a este elemento iconográfico indiscutiblemente asociados con Jesús, la artista atraviesa los dominios sagrados de la religión y del género. Además de las espinas, la artista elabora tres iconos en la pintura que hacen alusión a lo que le genera tristeza y angustia. El primer elemento es el colibrí muerto que cuelga del collar de espinas. Si bien esta ave es símbolo de la buena suerte en el amor en el folclor mexicano, en la composición pictórica Frida lo utiliza para referirse a la desilusión en su vida amorosa al ilustrarlo sin vida. El segundo elemento representado es un gato negro en el hombro izquierdo de Frida, el cual representa la mala suerte⁹ que ha tenido en varias ocasiones como por ejemplo, al sufrir el accidente de tráfico, las enfermedades, los abortos, etc. Por último está el mono que se encuentra en su hombro derecho, este elemento puede estar inspirado en el chango que Diego le regaló como mascota. La naturaleza divertida de este animal y su apariencia física, también puede simbolizar el hijo que no podía tener a causa de su mal estado de salud. Todos los iconos anteriormente mencionados dan cuenta de cómo ningún dios ha podido evitar su dolor, Frida ha tenido que enfrentarlos sin la ayuda de la intervención divina, ella a tenido que llevar su propia corona de espinas. La duda de la inexistencia de Dios se puede constatar en el texto de Poniatowska:

“ésta que ves, no cree que Dios exista, porque si existiera no habría sufrido tanto, no hubiera pasado mi vida en cochinos hospitales sino en la calle, porque siempre fui pata de perro aun con mi pata tiesa. Si Dios existiera, los mexicanos no estarían tan amolados, mi padre no habría tenido epilepsia, mi madre no habría sido una campanita de Oaxaca que sabe leer, Diego nunca me habría puesto los cuernos ni yo a él y ahora tendría un hijo suyo” (*Las siete* 20).

Nuevamente se observa cómo Frida se burla del concepto del ángel del hogar puesto que la mujer ideal de su época debía caracterizarse por su incuestionable catolicismo. Pero Frida no solo reniega de éste sino que lo ironiza. Por lo tanto, se puede afirmar que la obra de Kahlo lejos de proclamar los principios católicos, los cuestiona, ella niega la existencia de Dios debido a todo el sufrimiento que la ha acompañado a lo largo de su vida.

El tema de la maternidad en la obra de la artista mexicana es importante y recurrente, un buen ejemplo es *Mi Nacimiento* (1932), donde Frida retrata, según Hayden Herrera “una de las imágenes más impresionantes de parto que se han hecho” (Herrera, *Frida Kahlo* 188). En la pintura, una mujer yace muerta en una cama, con el rostro cubierto con una sábana blanca. El bebé a medio nacer, cayendo en un charco de sangre, hace referencia a la criatura que Frida acababa de perder en un aborto espontáneo. La cabeza de la madre está cubierta, como referencia a la muerte reciente de su propia madre. En lugar de la cara oculta de la madre fallecida, Frida pintó la sollozante cara de la virgen de las Angustias en una pintura colgada sobre la cama, sugiriendo la tristeza que sentía la artista en el momento en que pintó este lienzo. La madre retratada es a la vez Frida y Matilde Kahlo, su madre, y el niño es a la vez Frida y el hijo que perdió. Frida expresa en su diario que ella pinta este cuadro “como imagine qué nací” (241). Igualmente comenta que en esta pintura ella se “dio a luz a sí misma” (241).

Uno de los aspectos más impresionantes de esta obra es la audaz redefinición de la vagina. *Mi nacimiento* no es una crítica del orden social, ni de la concepción del cuerpo femenino, ni de la voz pasiva que asume la mujer. Según Liza Bakewell, en este cuadro la vagina no está vinculada con un espacio negativo, que se define sólo por la penetración. Por el contrario, basándose en esculturas precolombinas de parto como una fuente alternativa de antecedentes pictóricos, Frida presenta el nacimiento como algo que se abre hacia el mundo, donde comienza toda vida humana. La maternidad es quizás el único aspecto del rol femenino que Frida Kahlo no deconstruye, y tiene que ver con el hecho que ella nunca pudo tener hijos. Del mismo modo, en la narración de Poniatowska se evidencia el anhelo que sentía la artista por ser madre “¡Qué ganas de tener un hijo de Diego Rivera!” (*Las siete* 17).

Frida Kahlo como artista, mujer, amante... encarna la antítesis de lo que era el ángel del hogar para su época, su posición frente al matrimonio, la religión y la maternidad dan cuenta de esto. Como se puede apreciar, también aparece en la narración de Poniatowska “Nunca fui prudente, nunca obediente, nunca sumisa, siempre rebelde” (*Las siete* 19).

Nahui Olin

En “Nahui Olin: la que hizo olas” (2000) texto dedicado a María del Carmen Mondragón, Poniatowska utiliza una técnica que enriquece la imagen de la artista. No hay narrador único, sino que se escucha un sinfín de voces que aportan a la construcción del personaje de Olin contribuyendo a lo que Mijail Bajtín (2004) llamó polifonía, permitiendo que cada personaje manifieste al interior de la novela su forma de ver el mundo – en este caso su forma de concebir a Nahui. Algunas de las voces que participan en la narración de Poniatowska son: Adriana Malvido, Tomás Zurián, Marie Louse Crescence, Lola Álvarez Bravo, Juan Soriano, Diego de Mesa, entre otros.

Nahui Olin fue una poeta y pintora mexicana perteneciente al período de la postrevolución. Mondragón formó parte del grupo de talentosas mujeres que durante las décadas de 1920 y 1930 produjeron uno de los períodos más activos y fascinantes de la cultura y el arte en México. Según Adriana Malvido “[Nahui fue] una mujer que pintó y escribió poesía, pero cuya obra más relevante fue su actitud desprejuiciada frente a la vida” (Malvido 17). El tema principal al hablar de Nahui Olin es sin duda la sexualidad. Olin fue una mujer que gritó su libertad, desafiando la sociedad conservadora mexicana. Poniatowska lo hace evidente al declarar que:

“Nahui todo le remite a su cuerpo y a los ardores de ese cuerpo temprano. Se asume sexualmente en un país de timoratos y de hipócritas ... mujer magnífica y ansiosa que no busca ser frágil, al contrario, le urge las llamadas malas intenciones. ¡Qué bueno que no sea discreta, qué bueno que la desnudez de su cuerpo se ajuste al aire, a la luz!” (*Las siete* 52).

La libertad sexual que describe Poniatowska está también presente en la obra pictórica de la artista. Un buen ejemplo es la pintura *Nahui y Matías Santoyo*(1929),

en ésta la artista se dibujó, en primer plano, a sí misma y a su amante completamente desnudos, dirigiendo una mirada alegre y cómplice al espectador. En el fondo de la composición se recrean las calles, casas y edificios de la ciudad de México, con una paleta en que predomina el azul y el blanco. En el cuadro se aprecia cómo la sexualidad no es un tabú para la artista, pues además de dibujar a la pareja aludiendo al acto sexual, los recrea en una azotea, un ambiente público. En este cuadro la artista invita a replantear los tabúes que se vinculaban al acto sexual, representándolo como un algo completamente natural, en el cual tanto el hombre como la mujer disfrutaban de éste.

A este tema, también se puede ligar la manera cómo Mondragón concibió y representó su cuerpo femenino. Poniatowska hace saber que “Nahui Olin ama sus nalgas como la mejor parte de su cuerpo. Las redondea, las para, las baila, las asolea” continua “cuando una puerta se me cierra, yo la empujo con las nalgas. Las nalgas son el centro del universo” (*Las siete* 63). Esta fijación por las nalgas es igualmente evidente en la iconografía que desarrolla de sí misma en sus cuadros, por ejemplo en *Autorretrato (Sin fecha)*. Esta obra tiene como telón de fondo la ciudad, en el centro de la composición aparece, de espaldas, Nahui completamente desnuda en un balcón dirigiéndose al espectador de manera sensual. Las nalgas y los grandes ojos verdes son las dos partes de su cuerpo que más resaltan en la pintura. La posición descomplicada y actitud seductora en que se ha representado la artista invitan a disfrutar de su desnudes. Es interesante ver como la iconografía con que se autodefine Olin se relaciona a sus ideales de libertad sexual, en este punto es importante notar cómo la artista desvincula la sexualidad femenina de la maternidad, generando un espacio a lo erótico y al placer femenino, lugar negado a la mujer de la sociedad mexicana de principios del siglo XX.

No es sorprendente que Nahui Olin renegara de la existencia de Dios y de los valores represivos que promulgaba el catolicismo. Esto se evidencia en la narración de Poniatowska “ - ¿Quién es Dios nuestro Señor? Le pregunté a mi mamacita. -Es el que nos ha hecho, hija, al que todo le debemos. -Yo nací contra mi voluntad y nada le debo a ese señor. -¿Pero tú no rezas? - Yo no sé rezar mamacita. Reza tú por mí y déjame ver las flores que me hablan de amor” (*Las siete* 48).

En la producción pictórica de Mondragón el catolicismo no es un tema recurrente, pero cuando hace alusión a éste es para satirizarlo, un ejemplo es el cuadro *La boda* (Sin fecha), la artista representa la boda de una pareja burguesa cuando están entrando a la iglesia, los invitados son representados con piel blanca y vestidos elegantes que contrastan con la piel morena y vestimenta humilde de las indígenas que están en el piso observando el evento y esperan que alguien les de una moneda. En esta obra se observa cómo Olin se burla y satiriza los actos religiosos, al igual que hace una fuerte crítica a la desigualdad social y la hipocresía de la Iglesia. Como se puede observar en la obra, para Olin, el catolicismo está conformado por ritos institucionalizados en la sociedad que se caracterizan por la hipocresía. Es de esperar que los ideales de la artista estuvieran en contra de los principios opresivos en que se basan la Iglesia, especialmente en lo referente a como esta institución ha dominado a la mujer y su sexualidad.

No cabe duda que Carmen Mondragón fue una mujer excepcional, que logró superar los tabúes que la sociedad había construido alrededor de la sexualidad y el cuerpo femenino. Pero, como es de esperar, la sociedad no pudo comprender el gran aporte que hizo la joven artista al darle un nuevo sentido a la sexualidad femenina.

Poniatowska lo confirma “Nahui Olin es el tipo de personajes que la sociedad destruye porque es de una inocencia totalmente desinhibida, sin compromisos, sincera” (*Las siete* 64).

La figura de Olin nuevamente representa la antítesis del ángel del hogar, la sexualidad era un aspecto impensable para la mujer de la época, a pesar de esto Nahui no sólo redefine el erotismo y la sensualidad de la mujer sino que los lleva a la esfera pública. La sexualidad ha sido un tema controversial en los estudios feministas y aún en la actualidad se discute. Poniatowska agrega que Olin es considerada por Tomás Zurián como “una de las primeras feministas sin pancartas que, con la sola fuerza de sus actos, genera una apertura para la condición femenina” y que vivir “su sexualidad sin prejuicios terminó por destruirla” (*Las siete* 54).

María Izquierdo

En el relato “María Izquierdo al derecho y al revés” (2000) Elena Poniatowska recurre a la polifonía narrativa pero de manera mucho más sutil. El estilo novelesco se

percibe más que en la narración anterior. Poniatowska abre el texto describiendo a las soldaderas, mujeres incansables que lucharon en la Revolución Mexicana.

Posteriormente, va a comparar a Izquierdo con una de ellas. Esta manera de concebir a la artista como una soldadera es importante de resaltar, pues María Izquierdo fue una mujer que luchó incasablemente por generarse un rol diferente al de esposa y madre.

Izquierdo fue la primera artista mexicana en tener una exposición individual de su obra en Nueva York. En México fue reconocida por sus contemporáneos como una artista emergente de primer orden. Pero, ¿quién era esta mujer antes de ser una reconocida artista? María Cenobia Izquierdo nació en el estado de Jalisco en 1902, ahí la joven artista vivió muchas celebraciones coloridas, entre ellas la fiesta en honor a la patrona de la ciudad, la virgen de San Juan de los Lagos. Festividades que más tarde representaría en muchas de sus obras. A diferencia de Kahlo y Olin, María Izquierdo tuvo una formación artística -desde temprana edad-. Otro aspecto importante en la vida de la artista es su matrimonio con el coronel Candido Posadas, a los catorce años. La artista, como indica Poniatowska, fue en un principio la típica mujer que vivió el rol femenino del ángel del hogar “María Izquierdo se casa a los catorce años con el militar Cándido Posadas y lo pinta de bulto, grandote, serio, trajeado de oscuro, amenazante. Atrás, una mujer espera ¿es ella misma?” (*Las siete* 68). En 1923 la familia de Izquierdo se trasladó a la Ciudad de México, y en 1928 la artista se separó de su esposo. María Izquierdo tiene una capacidad increíble para reinventarse a sí misma y a su rol femenino, Poniatowska da cuenta de ello en su narración “Cándido tiene que quedarse atrás. Ella no puede seguir siendo la señora Posadas, sus tres hijos están creciendo, ya no la necesitan, ella será pintora” (*Las siete* 70).



Imagen 2: Izquierdo, María. *Ofrenda*. 1943. Galería de Arte Mexicano, Ciudad de México

María Izquierdo entró en la Escuela Nacional de Bellas Artes a finales de la década de los 20s. Se sumergió en este entorno y exploró nuevas expresiones artísticas. Su obra remonta al costumbrismo de la vida regional y las tradiciones del pueblo mexicano. Un ejemplo es su pintura *Ofrenda* (1943), en esta obra se representa a una mujer indígena en posición de oración, quien lleva un manto azul y un vestido rojo. Ésta figura tiene una doble representación, en primer lugar hace alusión a la virgen de San Juan de los Lagos, pero a su vez simboliza a la típica mujer de provincia, esto se puede constatar en sus facciones y color de piel. Al hacer esta vinculación la artista manifiesta como la virgen María es un fuerte referente del ideal de mujer en provincia. Alrededor de la figura principal se observan cinco iconos que hacen referencia a las costumbres católicas, estos son dos ángeles, una vela y un cáliz. En la parte inferior de la pintura se observan objetos típicos del folklor mexicano como las naranjas con banderillas de papelillo, un trozo de sandía y plantas. Igualmente se observa cómo se a decorado la escena con papelillo picado, decoración típica en las celebraciones mexicanas. El colorido y el realismo son las principales características en esta obra. Sin embargo, no solo se representa una tradición, también se muestra una vez más a la mujer en un ambiente hogareño siguiendo las costumbres religiosas y sociales, haciendo alusión a la esfera privada en que está vinculada la mujer. Poniatowska advierte que “María Izquierdo resulta más mexicana que Frida Kahlo, porque no es

folklórica sino esencial” (*Las siete* 71). Esta esencia se debe en gran medida a que ella vivió estas costumbres, fueron parte de su día a día cuando vivía en provincia. El talento de Izquierdo fue reconocido por el propio Diego Rivera quien “pasó sin detenerse ante las obras de los alumnos mejor calificados y, al tropezarse de pronto con la pintura de María, declaró rotundo: Esto es lo único” (Poniatowska, *Las siete* 70). En la misma narración se advierte las dificultades que enfrenta la artista al ser talentosa y mujer al mismo tiempo: “Al día siguiente los alumnos la reciben a cubetazos de agua. ‘Es un delito nacer mujer – exclama María Izquierdo en sus memorias. – Es un delito mayor ser mujer y tener talento’” (*Las siete* 70). A pesar de las adversidades María sigue adelante, sigue pintando.

En su nueva vida como pintora, Izquierdo hace parte del círculo social artístico mexicano de los años 20s y 30s. Juan Soriano – una de las voces de la narración – dice “daban muchas fiestas. [se refiere a Izquierdo y a Lola Álvarez Bravo] Tenían un baño con una tina muy grande que llenaban de vino y frutas” (Poniatowska, *Las siete* 74). Esta nueva faceta de la artista se puede apreciar también en su obra pictórica. Por ejemplo, *El Alhajero* (1941) es una obra que habla de sus nuevos intereses, asistir a fiestas y divertirse. En el cuadro, la artista representa unos guantes, un vestido, un alhajero del que sale un collar de perlas, etc. Todos estos objetos femeninos dan cuenta de la nueva manera en que María Izquierdo percibe su rol femenino, donde el espacio hogareño es remplazado por eventos sociales, reuniones y fiestas.



Imagen 3: Izquierdo, María. *El Alhajero*. 1941. Colección Banco Nacional de México, Ciudad de México.

Al igual que Frida Kahlo y Nahui Olin, María Izquierdo rompe con el ideal del ángel del hogar. Pero la gran diferencia que hay entre Izquierdo y las otras dos artistas, es que María sí padeció el yugo de lo que era ser una mujer ideal, tener un hogar, ser esposa y madre abnegada, vivir bajo los principios católicos. Al darse cuenta que no deseaba desempeñar este papel, rompió los estereotipos de la sociedad y se reinventó, se pintó un nuevo rol, el de artista.

Conclusión

En las obras pictóricas analizadas, se retoman temas como la sexualidad, el catolicismo, y la maternidad – por nombrar algunos – donde la representación de la mujer y su rol es cuestionado y modificado por Frida Kahlo, Nahui Olin y María Izquierdo. Quizás, la relación de pareja es el único tema que repite algunos patrones del ángel del hogar, pero hay que advertir que la dinámica de pareja se ha modificado en las vidas de las artistas. Es importante destacar, igualmente, el aporte de Elena Poniatowska, quien se ha dado a la tarea de encarnar la voz de las minorías, donde se encuentran este grupo de mujeres, quienes lucharon por generar un espacio diferente para la mujer mexicana. Las obras analizadas pueden verse como creaciones subversivas en donde las artistas de-construyen el concepto de lo

femenino para crear una nueva lectura de la mujer. Gracias a ellas y sus obras, el concepto del ángel del hogar es transformado.

Es significativo resaltar la reivindicación que hace Elena Poniatowska de las artistas mexicanas de la post-revolución. La autora es consciente de las dificultades que enfrentaron este grupo de mujeres. En una entrevista realizada en mayo del 2013 la autora expresa los motivos que la inspiraron a escribir sobre estas mujeres “porque están muy olvidadas y muy expuestas. Cada vez que una mujer en México se sale del huacal, la critican, la atacan. Siempre se dice que [son] mujeres ensoñadoras, mujeres que no se conforman con la casa” (Vera López y Zambrano 142). Se puede observar cómo Poniatowska está en contra de los ideales opresores que caracterizaron al ángel del hogar y reconoce el gran papel que desempeñó Frida Kahlo, Nahui Olin y María Izquierdo en la construcción de un nuevo espacio para el rol femenino en la sociedad mexicana. Movimiento al cual la propia Poniatowska participa a través de sus narraciones.

Bibliografía

Agosín, Marjorie. *A Dream of Light & Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. Impreso.

Aldaraca, Bridget. *El Ángel del Hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1991. Impreso.

Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.

Bakewell, Liza. “Frida Kahlo: A Contemporary Feminist Reading”. *A Journal of Women Studies*. 1993 Vol. 13 (3): 165-189. Impreso.

Castro-Klarén, Sara. *Latin American women's narrative: practices and theoretical perspectives*. Madrid: Iberoamericana, 2003. Impreso.

Chevigny, Bell Gale. “The Transformation of Privilege in the Work of Elena Poniatowska” *Latin American Literary Review*. 1985 Vol. 13 (26): 49-62. Impreso.

Denegri, Francesca. *El abanico y la cigarrera: La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Flora Tristán Centro de la Mujer Peruana, 1996. Impreso.

Donovan, Josephine. *Feminist Theory: The Intellectual Traditions of American Feminism*. New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1985. Impreso.

Flores García, Margarita. "Entrevista con Elena Poniatowska". *Cuento contemporáneo*. 1982 No. 10: 4-26. Impreso.

Herrera, Hayden. *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. New York: Harper and Row, 2002. Impreso.

---. *Frida Kahlo: The Paintings*. New York: Harper-Collins, 1993. Impreso.

Hurley, Teresa M. *Mothers and Daughters in Post Revolutionary Mexican Literature*. St. Edmunds: Tamesos, 2003. Impreso.

Izquierdo, María. *El Alhajero*. 1941. Colección Banco Nacional de México, Ciudad de México.

---. *Ofrenda*. 1943. Galería de Arte Mexicano, Ciudad de México.

Jagoe, Catherine "María del Pilar Sinúes de Marco (1835-1893)". *Spanish Woman Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*. Linda Gould Levine (Ed.) Westport: Greenwood Press, 1990. Impreso.

Kahlo, Frida. *Autorretrato con collar de espinas y colibrí*. 1940. Harry Ransom Research Center Art Collection, University of Texas - Austin, Texas.

---. *Diego y yo*. 1949. Mary Anne Martin Fine Arts, New York.

---. *Mi Nacimiento*. 1932. Colección privada Madonna Louise Ciccone,

---. *The Diary of Frida Kahlo*. Intro. Carlos Fuentes. New York: Harry N. Abrams, 1995. Impreso.

LaGreca, Nancy. *Rewriting Womanhood :Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887-1903*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2009. Impreso.

Lozano, Luis-Martín. *Frida Kahlo*. Boston: Bulfinch Press, 2000. Impreso.

Malvido, Adriana. *Nahui Olin: la mujer del sol*. México: Diana, 1993. Impreso.

Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992. Impreso.

Medeiros-Lichem, María Teresa. *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. New York: Peter lang, 2002. Impreso.

Newton, Judith Lowder. "Power and Ideology of 'Woman's Sphere.'" *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl (Eds.) New Brunswick: Rutgers UP, 1991. Impreso.

Olin, Nahui. *Autorretrato*. Sin fecha. Colección particular, México.

---. *La boda*. Sin fecha. Colección particular, México.

---. *Nahui y Matias Santoyo*. 1929. Colección Anna Siegel, México

Pastor, Brigida M; DAVIES, Lloyd Hughes. *A Companion to Latin American Women Writers*. New York: Tamesis, 2012. Impreso.

Poniatowska, Elena. *Querido Diego, Te Abraza Quiela*. New York: Manchester University Press, 2011. Impreso.

---. *Tinísima*. México: Ediciones Era, 1992. Impreso.

---. *Las Siete Cabritas*. México: Ediciones Era, 2001. Impreso.

---. *Leonora*. Barcelona: Seix Barral, 2011. Impreso.

Rico Cervantes, Araceli. *Frida Kahlo: fantasía de un cuerpo herido*. México: Plaza y Janés, 1988. Impreso.

Romo, Tere; ARCEO, René H. *María Izquierdo 1902 – 1955*. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1996. Impreso.

Sinués de Marco, María del Pilar. *El ángel del hogar*. Madrid: Nieto y compañía, 1859. Impreso.

Vera López, María del Carmen; Zambrano, Jimena. "Mujeres, arte y literatura: Una charla con Elena Poniatowska" *Diálogo* (Center for Latino Reserch at DePaul University). 2014 Vol. 17 (1): 137-144. Impreso.

¹ Cursa su tercer año de doctorado en Hispanic Studies en The University of Western Ontario - Canada. Es egresada de la Universidad San Buenaventura Cali – Colombia como Psicóloga. Realizó una maestría en Hispanic Studies con énfasis en arte y literatura, en Western University – Canada. Su campo de investigación está guiado a los estudios interartísticos, específicamente el arte y la literatura del Siglo de Oro español y la post-revolución mexicana. En el 2014 publicó en la revista *Diálogo* “Mujeres, arte y literatura: Una charla con Elena Poniatowska” en colaboración con María del Carmen Vera. A presentado en diversos congresos y coloquios como: XLVII Congreso Asociación Canadiense de Hispanistas, V Graduate Portuguese & Spanish Symposium, XV Annual Graduate Student Conference, 32nd Annual Levy-Wasteneys Graduate Symposium. Hace parte del comité revisor de la revista virtual *Entrehojas: Revista de estudios hispánicos* de The University of Western Ontario.

² “She is [...] widely respected for her tireless journalistic work and for her championing of the Mexican people” (Hurley 123).

³ “In the text of many Latin American women writers, the Word is a space for women’s self-representation, a new territory to map their self-defined image, to sign with their own voice” (Medeiros-Lichem 172).

⁴ Para Beatriz Sarlo, el concepto de periferia es inescindible del concepto de centro. Éste no se debe entender como espacio geográfico, sino como centro de poder. Por lo tanto la periferia va a estar determinada por las ideas y decisiones que se generen en el centro. En este sentido la periferia está relacionada con conceptos como marginalidad, frontera, etc. Para un análisis más profundo sobre el debate de este concepto ver: Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 – 1930*.

⁵ Como el modelo artístico o el intelectual. Para la mujer mexicana de principios del siglo XX la esfera intelectual era casi inalcanzable, el acceso de la mujer a las universidades era un tema que estaba en pleno debate. Para un análisis más profundo de los debates en torno a la educación profesional de las mujeres mexicanas en el siglo XIX ver María de Lourdes Alvarado “Abriendo brecha. Las pioneras de las carreras liberales en México”, en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm.596, 2000, pp.11-17.

⁶ “as a starting point the negation of the real presence of woman as individual, as an autonomous social and moral being” (Aldaraca 67)

⁷ Las tres narraciones cortas que se analizan a continuación, “Diego, estoy sola, Diego ya no estoy sola: Frida Kahlo”; “Nahui Olin: la que hizo olas”; y “María Izquierdo al derecho y al revés”. Hacen parte del libro *Las siete cabritas* (2000) de Elena Poniatowska.

⁸ Según Araceli Rico Cervantes, Frida representa a Diego en ocasiones con un tercer ojo, que simboliza su percepción artística superior elevado por encima de muchos “su talento pudo haber adquirido proporciones monstruosas para Frida” (Rico 36).

⁹ Simbolización reconocida en toda la cultura occidental.