



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**JUAN SORIANO Y LUPE MARÍN:
RETRATO Y/O AUTORRETRATO.**

UN ANÁLISIS DE GÉNERO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

ELSIE MC PHAIL FANGER

DIRECTORA: MAESTRA RITA EDER ROZENCWAIG

Asesores: Dra. Karen Cordero Reimann
Dr. Jaime Cuadriello Aguilar
Dra. Laura González Flores
Dr. Renato González Mello



Facultad de Filosofía
y Letras

MÉXICO, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Coordinación de Posgrado de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras

A mis asesores, Dra. Karen Cordero, Dr. Jaime Cuadriello, Dra. Laura González Flores, Dr. Renato González Mello por sus críticas y valiosas observaciones

A la maestra Rita Eder especialmente, por una dirección comprometida y precisa

Al Sr. Marek Keller, por permitirme el acceso al archivo bibliohemerográfico y al banco de imágenes sobre la obra de Juan Soriano

Indice

Introducción	4
Capítulo I: Retrato de Lupe Marín	13
Prototipo	16
Mujer echada pa'lante	20
Las manos	23
Condición matérica	30
Capítulo II: Autorretratos	32
El primer autorretrato, 1934	35
El segundo autorretrato, 1937	38
Inversión	48
Capítulo III: Género y representación	52
Tema y motivo	52
Política y representación	62
Soriano expone a Lupe Marín	66
Colofón	67
Bibliografía	70
Hemerografía	72
Imágenes	75

Introducción

Analizar las imágenes como documentos autónomos con derecho propio ha sido el reto de humanistas e historiadores del arte, quienes desde hace varios siglos se han abocado a desentrañar sus secretos. Los científicos sociales en cambio, les han concedido menor importancia, utilizándolas en general como apoyo o ilustración de lo que sustenta la palabra escrita.

El análisis que se desarrolla aquí busca un diálogo entre disciplinas, en especial la historia del arte, la comunicación social, la antropología y los estudios de género para analizar las imágenes como testimonios con vida propia, cuyas claves comunican mensajes silentes, a menudo encriptados, en espera de que alguien desentrañe su hermetismo.

Para ello elegí un estudio de caso dividido para su tratamiento en tres capítulos: en el primero se analiza el retrato que pintó Juan Soriano de Lupe Marín en 1945. Descifra, a partir de la representación que el artista logra de su modelo, no sólo su imagen sino la vida que entretejió sus destinos en una ciudad y un grupo social que procuró-como ellos-, ocupar un lugar en la modernidad.

Ella, una figura mitológica en la vida cultural de México y él, un pintor, que en su juventud perteneció a la generación de los jóvenes artistas que se alejaron del muralismo para buscar su propia voz.

En el segundo capítulo, se toma como antecedente genealógico del retrato de Lupe Marín, los dos autorretratos que realizó el artista adolescente: el primero lo pintó en 1934 a la edad de catorce y el segundo en 1937 a los diecisiete años. La comparación entre ellos exigió un trabajo interdisciplinario, cuyo objetivo fue dilucidar una problemática de género

que demuestra en el tercer capítulo cómo el retrato de Lupe Marín contiene elementos de ambos autorretratos.

El género como eje articulador del estudio busca comprobar una hipótesis sobre la existencia de elementos yuxtapuestos en la representación que hace el artista de la modelo, como hipotiposis de reverencia mimética. En el campo de la retórica, la hipotiposis se entiende como descripción viva y colorida de algo o de alguien por medio del lenguaje, misma que nos lleva a creer que estamos frente al original. Esto mismo se exagera en el retrato, por la veneración que siente el artista hacia la modelo.

La comparación permite detectar formas coincidentes apoyadas en la retórica de la visualidad que construye el artista, no sólo para dejar constancia de la admiración que sintió por Marín, sino con el objeto de fijar la identificación que experimentó con la personalidad y los rasgos físicos de la mujer. Con el retrato, el artista logra un efecto de hipóstasis, concepto que implica fusión de dos o más elementos condensados en la imagen de Lupe Marín.¹

En ese sentido y mientras el análisis del retrato evidencia la supresión de elementos identificados con la femineidad, el primer autorretrato reitera una obliteración de rasgos masculinos con la intención de acentuar los femeninos. Al hacerlo, el artista invierte los identificadores visuales adjudicados convencionalmente a la imagen de varón o mujer, comunicando una ambigüedad intencional en el uso de algunas de las formas, el color, la textura, la colocación de la cabeza, la postura del cuerpo y su lenguaje, los matices en el

¹La teología cristiana introdujo el concepto de hipóstasis para expresar sustancia individual de la persona, aplicada a la voz de la Santísima Trinidad, especialmente a Cristo, que une en una sola persona o hipóstasis, dos naturalezas, la divina y la humana. Diccionario Enciclopédico Vox Ilustrado (1986), Barcelona, Vox, Spes, p..324

rostro, el cabello, la mirada, el tamaño y disposición de las manos, la cadera, la cintura, además del vestuario y los accesorios.

El retrato y los autorretratos encarnan componentes visuales que increpan estereotipos de género a través de claves cifradas, proporcionadas por el artista para cuestionar la *norma de género restringido*, que según Judith Butler, implica la reducción de opciones ilimitadas de ejercer la sexualidad a una oposición binaria restringida: o se es mujer o se es varón.^{2 3}

La aplicación de género como clave abre las puertas de un lenguaje visual cifrado para conocer el sustrato hermético, de utilidad no sólo para cuestionar la *norma de género restringido*, sino para ofrecer un nuevo régimen epistémico-ontológico que perturba las categorías que funcionan como jerarquías de género, binariedad y heterosexualidad obligatoria.⁴

² Csordas, T. (1994). "Introduction to the Body as Representation and Being in the World", en *Embodiment and experience. The Existential Ground for Culture and Self*, Cambridge, Cambridge University Press. El verbo "embody" utilizado por Csordas en inglés, se traduce al español como "encarnar", relacionado más con la carnalidad o materialidad física del cuerpo, que el vocablo en inglés, referido a la representación del cuerpo. Esta diferencia abre juego entre las oposiciones carne /cuerpo, materia/representación de la materia, espiritualidad/sensorialidad.

Lévi Strauss demuestra cómo las sociedades tienden a pensar sus propias divisiones internas mediante el esquema conceptual de opuestos: crudo/ cocido, salvaje/doméstico, naturaleza/cultura. Pensadas en función de otras, se constituyen así en categorías que no significan, si no es con relación a su opuesto; por ello es difícil pensar lo femenino sin la existencia de lo masculino. Ver Ortner, S. "¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza respecto de la cultura?" en Rosaldo, M. y L. Lamphere eds. (1974). *Mujer, cultura y sociedad*, Stanford, Stanford University Press; pp.36-37.

En su texto sobre masculinidad, Bourdieu registra otros opuestos: alto/bajo, arriba/abajo, seco/húmedo, cálido/frío. Bourdieu, P. (2000). *La masculinidad*, México, Anagrama. Delante/ detrás aparece en el arte egipcio para diferenciar la figura femenina de la masculina: mientras a los varones se les representa con un pie delante del otro, a ellas se les representa con los pies juntos. Algunas interpretaciones suponen que el pie por delante implica actividad y está identificado con la masculinidad y los pies adyacentes con la pasividad y lo femenino. Dorsch, U. (2008). *Egyptian Art during the Amarna Period: Iconology of three Masterpieces*. University of Manchester, tesis de maestría, p.24

³ Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, pp.1-25.

⁴ Siracusano explica el origen antiguo de la palabra clave, que proviene del latín "mappa claviculae"; significa toalla, servilleta, lienzo o pañuelo con que se daba la señal de inicio para los juegos en el circo romano; "clavícula" es la llave, mapa, texto de consulta o guía- para conocer el sustrato hermético que contiene la cartografía con claves secretas a través de un lenguaje visual. Siracusano, G. (2007). "Llaves secretas para el estudio del color", *mimeo*.

Por intermediación del retrato de Lupe Marín, Soriano la representa como imagen constituida a través de actos performativos, entendidos como movimientos corporales, dinámicos, metáforas de agitación interna, más identificadas con la sensorialidad de la carne que con la espiritualidad del cuerpo⁵. Amplifica así las opciones de una sexualidad culturalmente reducida a roles tradicionales de género y aporta una figura humana travestida- disfrazada, encubierta en una piel distinta. No sólo es el cuerpo como entidad envolvente y abstracta y la carne como entidad sensorial y concreta y su lenguaje, es también su indumentaria y el entorno que semejan trasmutaciones progresivas a manera de manifiesto político libertario que amplían las estrechas posibilidades de ser varón o mujer.⁶

El autorretrato, como interpretación de sí mismo, es considerado su herramienta comunicativa por excelencia, ya que muestra desde dónde habla el artista, cómo se define y a quién(es) interpela con su discurso visual. Se devela así como punto de partida axiomático y axiológico al afirmar, por una parte, que el arte puede producir teoría sin necesidad de recurrir a la mediación verbal y por otra, revela una escala de valores identitarios que el artista traduce en imágenes.⁷

La metodología elegida fue la “ecfrasis”, entendida como descripción gráfica de una cosa, persona o experiencia, frecuentemente dramática y erudita de una obra de arte visual. Su etimología proviene de ek (fuera) phrasis (hablar), verbo ekphrazein, significa

⁵ Dicotomía entre naturaleza y cultura que caracteriza Ortner en su texto “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza respecto de la cultura?” *Op.cit.* p. 37

⁶ La definición de género implica dos partes analíticamente separadas, pero integralmente unidas: “el género como elemento constitutivo de relaciones sociales basadas en diferencias percibidas entre los sexos, y el género como forma primaria de significar relaciones asimétricas de poder.” Scott, J.W. (1988). *Gender and the Politics of History*, Nueva York, Columbia University Press, p. 23. La preocupación por la teoría ha llevado gradualmente a considerar el género como categoría analítica integral, en Gordon, L.(1990) “Gender and the politics of history by J.W. Scott, en Revista *Signs*, vol. 15, no. 4, Verano, p.853.

⁷ El verbo “traducir” se utiliza aquí como capacidad de trasladar el discurso visual con ayuda de las metodologías propias de las ciencias sociales: recurre a la teoría de la narrativa, cuando se consideran las formas del autorretrato, a la semiótica, cuando se revela la subjetividad del artista, a la antropología y a la psicología cognitiva, cuando hay necesidad de abordar el fenómeno de la identidad. Ver Calabrese, O.(2006). *Artists’ Self Portraits*, Londres, Abbeville Press, p.27

proclamar o llamar a un objeto inanimado y sus partes constitutivas, por su nombre. Ha sido considerada un recurso retórico, en donde un medio pretende relatar a otro a través de la definición y la descripción de su esencia y forma, y al hacerlo relacionarse más con su audiencia a través de una vivacidad iluminativa.⁸

La observación detallada del retrato y de los autorretratos es el detonante para describir las imágenes y descifrar las claves de género- principiando con la detección de entidades binarias- hombre/mujer, naturaleza/cultura; femenino/masculino, suave/fuerte, alto/bajo, arriba/abajo, seco/húmedo, cálido/frío, fuera/dentro, público/privado, delante/detrás, cuerpo/carne, espiritualidad/sensorialidad, materia/ representación y su respectivo desmonte visual como componentes de la matriz heterosexual. El propósito es rebasar estas oposiciones para develar trazos de una propuesta de libertad, a través de la confluencia entre retrato y autorretratos, las coincidencias y diferencias físicas, los traslapes y yuxtaposiciones, vida afectiva, social e íntima por la que ambos transitaron, su temperamento y personalidad magnéticos y su espíritu original en un México en proceso de modernización, cuyo lastre arrastra una moral obtusa, en especial para los homosexuales como Soriano y las mujeres como Marín, cuyas actividades trastocaban los mitos originarios de esposa y madre.^{9 10}

⁸ Cuadriello, J. (2007). Notas del "Seminario de la imagen y el discurso", *Op.cit*

⁹ Soriano describe una sociedad hipócrita y la homosexualidad no asumida de el grupo llamado "Los contemporáneos", en Poniatowska, *Op.cit.* pp. 52-53, 75, 278. Por su parte, el poeta Elías Nandino relata que en esa época, "todo el mundo estaba despertando en todos sentidos. Con ganas de gozar, de vivir sin importarles nada, ni raza, ni sexo, ni edad. México era una ciudad de vicios y parrandas... los homosexuales eran importantes... éramos muy estimados." A pesar de ello, los círculos culturales seguían copados por individuos de posturas ideológicas románticas que hacían gala de una exacerbada masculinidad., en Zamorano Navarro, B. (2002). *Manuel Rodríguez Lozano o la revelación del narciso*, México, INBA/Conaculta, p.22

¹⁰ Anne Oakley llama "mitos originarios" a los roles convencionales de ama de casa y madre, cuya verdad es puesta en entredicho en momentos de crisis, o cuando dicho mito es cuestionado por la sociedad o por movimientos sociales, como es el caso del movimiento feminista de los setenta. Ver Oakley, A. (1987) *Housewife: High Value, Low Cost*, Londres, Penguin Books, p.163

Con distancia cruel y conciencia de sus limitaciones, en su novela autobiográfica, Marín confiesa su escasa vocación de madre. Revela por ejemplo, que después del nacimiento de su hijo, no había vuelto a verlo en año

Se reparó en el lenguaje retórico del retrato y sus tensiones, el lenguaje corporal, las facciones faciales, el cuello, los hombros, las manos, las caderas, las proporciones del rostro en relación con el cuerpo, las manos con relación al rostro y al resto del cuerpo. También se atendió el movimiento, el color, las texturas, la luz, el tiempo, el espacio.

Como formas específicas que definen el género-cuerpo, manos, senos, caderas, cintura, rostro, mirada, - el análisis se concentró en la centralidad que tanto en el retrato como en el segundo autorretrato otorga Soriano a las manos- no sólo como instrumentos de comunicación y retórica en ambos y como ejes articuladores de un discurso visual de alta tensión, dinámico, valiente e impugnador, sino como herramientas vitales en el oficio, en el temperamento del pintor y su modelo: él pintor, escultor, escenógrafo, ella costurera y modista, ágiles ambos en el uso de las manos como instrumentos de conversación, la degustación, la seducción y cortejo.¹¹

El encuadre vital llevó a entrelazar cualidades de los autorretratos y el retrato con la vida diaria, cultural y social en el México de los años cuarenta, sus vidas paralelas, su condición de migrantes a la capital- ambos nacidos en Guadalajara-, su relación vigorosa de amistad, amor filial y enfrentamiento, su calidad de personajes modernos que cuestionan

y medio” ni en fotografía.” (p.72). Más adelante dice: “Quiero probar hasta qué grado es verdad el fenómeno que la naturaleza me presenta: tengo un hijo y no siento que sea mi hijo.” (p.225). Señala que “su única tragedia es tener un hijo de Jorge Cuesta”... “Imposible desear que se muera la criatura, sólo por olvidar.” (p. 229). “Me explico que la Virgen María haya dejado a su hijo callejear por no importa dónde.” En Marín, G.(1938). *La única*, México, Editorial Jalisco. *Op. Cit.* pp.72, 225, 229

Su hija Guadalupe Rivera deplora el abandono en que sus padres la tuvieron desde que nació, aunque como es costumbre, responsabiliza más a la madre. Recuerda que de recién nacida, su madre la vistió con una lana rasposa que le causó una aguda dermatitis; también relata que estuvo a punto de morir por desnutrición a causa de la falta de vocación de su madre para cuidarla. Rivera Marín, G. (1986) *Un río y dos riveras*, México Alianza, pp.187-190. Bradu constata que “Lupe nunca vivió la maternidad con regocijo, ninguno de sus tres hijos ocupó un lugar central en su vida...” Bradu, F.(1994). *Damas de corazón*, México, FCE, pp.267-268

¹¹ En su novela autobiográfica, “Marcela”- alter ego de Marín-, describe con gran precisión colores, telas materiales: “pijama índigo” “bata estilo japonés color vino de crepé marroquín “ (p.19); “bata verde color moaré, forrada de foulard color buganvilia”, “camisón color orquídea de muselina con encajes valencianos incrustados”, “ el azul ultramar no es azul oscuro, y el pompadour, menos todavía, éste tiene de oscuro lo que el cielo en una mañana luminosa” en *Ibid.* pp.187,19,116

desde su trinchera los cánones sociales establecidos en las relaciones de género, seres trasgresores, magnéticos, carismáticos, integrantes del círculo selecto de intelectuales, artistas y personalidades renombrados de la época.¹²

La descripción del retrato y los autorretratos a la luz de la trayectoria del artista y su imagen, vistos en su capacidad mimética interpretativa de su otro yo, permite recrear un momento histórico de gran ebullición cultural, un grupo al que ambos pertenecían y al que a ratos animaba diversas trasgresiones a la norma de género restringido y a ratos aplicaba la doble moral, llevando a algunos de sus miembros a ejercer una heterosexualidad obligatoria y a acatar roles que la sociedad demandaba del varón: ser valiente, proveedor, fuerte, habitante de la esfera pública y de la noche. A la mujer, la exigencia de un físico menudo, delicado y frágil, de formas redondas, restringido al espacio privado del hogar, a la unidad doméstica como su entorno “natural”, en el cual deberá desempeñar funciones de ama de casa, madre, engendradora de vida y cuidadora de hijos, enfermos y ancianos, tal y como dictaba el “Manual de Carreño”, recetario de deontología femenina y masculina aún vigente en esa época.^{13 14}

¹² El personaje moderno es aquél que se cuestiona cánones establecidos, se revela ante ellos y traza nuevas formas de relacionarse en la sociedad. Con respecto al arte, es moderno- desde mediados del siglo pasado- y el término califica ciertas formas surgidas de la revolución industrial y se plantea como fenómeno paralelo a la modernización social y económica, a la urbanización, el desarrollo de la burguesía y del proletariado. Opuesta a la noción del clasicismo, el arte moderno parece incluir una idea de democratización, en Debrouse, O.(1991). *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte, p.27

¹³ Desde la antropología, los estudios feministas analizaron los roles convencionales adjudicados a varones y mujeres en diferentes sociedades; ver Goldsmith, M.(1986) “Debates antropológicos en torno a los estudios de la mujer”, en *Estudios sobre la mujer, problemas teóricos*, México, Nueva Antropología, Vol.VIII, Núm.30, México, Conacyt/UAM Iztapalapa, noviembre,pp.147-172; ver Lamas,M. (1986).”La antropología feminista y la categoría género”, en *Ibid.* pp.173-198; Rubin,G. (1986). “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”, *ibid.*p. 95-147; Harris, O. (1986) “La unidad doméstica como unidad natural”, en *Ibid.*pp.173-198.

¹⁴ Carreño, M.A. (1932). *Manual de urbanidad y de buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*, México. Patria.

Es ésta una investigación plástica, social, antropológica, psicológica, retórica y comunicacional en la que se exploran, desmenuzan y caracterizan los diversos elementos y sus traslapes que cubren total o parcialmente un objeto al exponer elementos visuales hipostasiados, puestos en clave de género por el artista a partir de un diálogo imaginario o real consigo mismo y con la mujer, madre adoptiva, amiga y modelo que tiene en frente y que combina con el soliloquio introspectivo e íntimo plasmado en sus autorretratos.

Al echar mano de las herramientas propias de la descripción y la decodificación del lenguaje visual del artista y su época, se descubre el discurso visual, cultural, comunicativo y retórico en el que fueron creados retrato y autorretratos.

Para ello fue necesario recurrir a la teoría del retrato y el autorretrato, a la retórica y a los símbolos del lenguaje corporal y gestual; se analizó la biografía del artista y su desarrollo como representante de la nueva pintura mexicana ecléctica y compleja en la que puede encontrarse lo popular, conviviendo con huellas de la pintura europea en épocas imperiales y fastuosas. La perspectiva de género como construcción sociocultural del sexo y el estudio de las jerarquías y asimetrías sociales, culturales, históricas e imaginarias que sustenta, fueron de utilidad para teorizar y probar las transgresiones a la norma de género restringido que propone el retrato.¹⁵

En el trasfondo de todo esto, una ciudad en proceso de modernización, la II Guerra Mundial que se debatía en Europa y a la cual ignoraban en su mayoría, aquellos que pertenecían al círculo más cercano de amigos de Soriano y Marín.¹⁶

¹⁵ De Barbieri, T. (1984) "Acerca de las propuestas metodológicas feministas". *Op.cit.*, pp.103-140

¹⁶ Soriano confiesa que pintó "La Playa" en 1941- óleo y temple sobre masonite (122 x 152 cms), a manera de expiación. Se trata de un óleo con mayores dimensiones que la mayoría de sus retratos anteriores; se trata de un grupo de personas desnudas en la playa "La Roqueta" de Acapulco, que momentos antes parecían gozar de diversos actos de lujuria, a juzgar por la pareja de fauno y mujer que copula a la izquierda del cuadro. Estos se agrupan súbitamente, como si anticiparan un castigo ejemplar. Soriano, arrodillado en primer

La atmósfera que en esa época se respiraba ayudó a fijar ambos personajes a la luz de dos fuerzas interactuantes- el artista y su modelo-, su comunidad de origen, su trayectoria, su sentido de pertenencia, su búsqueda identitaria en una sociedad urbana que, al igual que ellos, buscaba consolidar su espacio en la modernidad con ideas progresistas en todos los órdenes. En el marco de estas ideas, concibe el retrato de Lupe Marín que a continuación se describe y analiza.

plano, se cubre el rostro con sus grandes manos, dejando al descubierto un ojo como testigo de la debacle. Pitol. S.(1993). *Juan Soriano, el perpetuo rebelde*, México, CONACULTA/INBA. Sobre ese mismo cuadro, Inés Amor subraya el sentido del humor del artista, quien hizo una “travesura tremenda” pues a cada un personaje le puso la cara de uno de sus amigos. Todos estábamos ahí como si hubiéramos posado al natural, *ad pudibris*, cuando en realidad él se las arregló como pudo para pintarnos”, en Manrique, J.A. y T. Del Conde (1987). *Una mujer en el arte mexicano, Memorias de Inés Amor*, IIE/ Cuadernos de historia del arte No. 32, UNAM, p. 103

Capítulo I

Retrato de Lupe Marín, 1945

Este retrato es el primero que Soriano pinta de Lupe Marín; se trata de un óleo sobre tela de 90.5 x 75.5cms., cuya imagen central es la de una mujer de compleción robusta, cuya cabeza pequeña no se encuentra en proporción con la monumentalidad de la figura.¹⁷ Parece una cabeza de serpiente impuesta sobre el cuello de una mujer que desobedeció a sus padres, como aquellos engendros que se exhiben en algunas ferias de pueblo, en un siniestro juego de espejos, fusión mitad bestia, mitad mujer, codificación de gestos visuales sobre un rostro cuya función es condensar la memoria de un cuerpo, una historia de vida y su relación con el artista que la moldeó.¹⁸



El cuerpo revela un porte extraordinario, alta estatura, grandes manos, cabeza heroica con un rostro colocado en un ángulo ligeramente girado en tres cuartos, la mirada

¹⁷ Gaya, Ramón, “Un siglo de retrato en México”, en *Letras de México*, 15/02/1945, No.2, p. 5

¹⁸ Existen diversas configuraciones visuales en las que se ha expresado la imagen de la serpiente, como lo señaló Warburg en 1923: registra contradicciones entre sus diferentes representaciones, en la imagen de Tiamat de Babilonia como serpiente seductora, o la serpiente que rodea el bastón de Asclepio en el siglo V A.C, como símbolo de la fuerza domesticada con fines médicos, o la serpiente en la Biblia como medio del pecado que acarrea a la expulsión del paraíso. Ver Krieger, P.(2006). “El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción de su libro *Schlangenritual. Ein Reisebericht*”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM*, No.88, pp.239-250.

de ojos verdeazules de ominosa transparencia, cuya serenidad dirige su atención hacia el horizonte, pero no como si mirara en lontananza, sino hacia un objetivo^{19 20}. Contrastan los ojos con su piel morena aceitunada como de gitana, las cejas pobladas marcadas con lápiz negro, fusión de razas, etnias y culturas, rescate de reductos de culturas periféricas y arcaicas, mimesis de diosa griega, prehispánica, mujer mítica- “especie de Hécate, Circe, el arcano”, “Tlazoltéotl”, “Coatlicue”, bellezas, furias y fuerzas de la naturaleza.²¹

El clima de libertad que se vive propicia la representación no sólo del mito sino de las mujeres modernas que practican el amor libre y no son prostitutas, o los hombres que viven abiertamente su homosexualidad como Soriano.²²

¹⁹ El calificativo heroico está tomado de Edward Weston, quien explica las características del retrato que le hace a Lupe Marín en 1924: “Estoy terminando el retrato de Lupe. Es una cabeza heroica, lo mejor que he hecho en México. Con la Graflex la capté en la luz directa del sol, con la boca abierta, hablando y ¡qué puede ser más característico de Lupe! Debo recordarla siempre cantando y hablando”. En Newhall, N. Ed. (1973). *The Daybooks of Edward Weston*, Nueva York, Aperture Book, p.42

²⁰ El acto de mirar implica por un lado conocer, saber, pero también poseer. También es, como los dientes, la barrera defensiva del individuo frente al mundo circundante: las torres y la muralla de “la ciudad interior”. Ver Ciriot, J.E. (1969). *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, pp.303,304.

²¹ A Lupe Marín, Luis Cardoza y Aragón la llamó “moreno vendaval de ojos claros”; Siqueiros la describió así: “era moreno aceitunado el color de su piel, como de gitana, pero de gitana anahuatlada, y en su cara parecían arbitrariamente incrustados dos ojos verdes, verdes amarillos, de un amarillo que sólo he visto en algunos perros...” “Ojos de mestiza mexicana los de Lupe”, en Scherer, J. (1965). *Siqueiros, la piel y la entraña*, México, CFE.

Hécate, honrada por todos los dioses inmortales, y el gran poder que ella tenía la identificaba con otras divinidades. La triple Hécate se representa con tres caras y tres cuerpos, y con gran lujo de atributos, perros serpientes, látigos, llaves, cuerdas; montón piramidal de materia fecal que se forma debajo de las letrinas; Hécate, diosa representada en la actitud y la indumentaria de Artemisa, con sendas antorchas en las manos. El objeto de estas ofrendas era no sólo aplacar la temible diosa del mundo inferior, sino a los espíritus y difuntos que no podían dormir tranquilos volvían en busca de venganza. En, Apolides Apuleinesu Madaura und die antike Zauberin (y la hechicera antigua), en W.H. Roscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 1888. Leipzig, 1886-90; Hécate, asteroide no. 100, Célebres las llamadas “cenizas de Hécate o hecatesias”, que consistían en manjares que la gente acomodada colocaba en las encrucijadas al fin de cada mes, sobretodo en Atenas.

Circe, diosa y hechicera de la antigüedad clásica que figura como heroína en uno de los episodios importantes de La Odisea; maga famosa por sus hechizos y hermosura. Aprendió de su madre las artes mágicas. Conocía todas las plantas venenosas y las empleaba en sus filtros. A los que no gustaban de sus manjares, los tocó con una varita y los convirtió en animales. Los forasteros, al conocerla, se quedaron cautivados con su hermosura. Las fábulas la identifican con Hécate. Asteroide no, 34, en *Ibid.* p. 201

Arcano: secreto, recóndito, reservado, sagrado, oculto. Diccionario de la Lengua Española(2001),Madrid, Espasa Calpe, p.196.

²² Monsiváis, C. (2000). *Salvador Novo. Lo marginal en el centro, México*, Era, p. 49. A finales de los años treinta, la revista *Rotofoto* registra no sólo en sus fotorreportajes sino en la publicidad, la influencia de Estados Unidos, en especial el cine de Hollywood y sus luminarias: aparecen los nuevos modelos de

La belleza agreste con el cabello negrísimo trasluce tonos de rojo , hilos en amarillo y plata recogidos sobre la nuca, evita la rebeldía de su dispersión rizada; una raya casi imperceptible lo parte al centro y se alinea con la frente y la nariz, el mentón aparece ligeramente salido.²³ El peinado indica conciencia de la moda, elegancia, sobriedad, los rasgos mestizos del rostro varonil marcados por la nariz aguileña que contrasta con la boca carnosa en forma de corazón, pintada con labial rojo indio y delineada en color carne, exageración propia de una máscara o disfraz.²⁴

El labio superior muestra la sombra de un bozo de las señoritas “bien nacidas”, presencia que confiere un atractivo misterioso y sexual a las mujeres y las distingue de otras de clase social menos afortunada, “como una Gioconda con bigotes- mujer con bozo, culo sabroso”.²⁵

No resaltan los senos como rasgo femenino, pero sí un cuerpo atlético y fuerte, bien plantado y voluptuoso a juzgar por su altura singular, los anchos hombros y la redondez de sus caderas. El atuendo que porta, remite a la usanza de las damas venecianas del siglo XVI

movilidad femenina en el trabajo, en el deporte, el ocio, la moda y los estilos de vida calificados como modernos. *Rotofoto*, 26/06/1938, 26/06/1938 31/07/1938

²³ Del Conde la llama “belleza agreste”, pues “fue siempre una celebridad, algo así como el mito en la vida cultural de México.” En Del Conde, T.(1984). “Juan Soriano en perspectiva”, en *Juan Soriano y su obra*, INBA/SEP/Cultura, p.16

²⁴ Diego Rivera describe así a Lupe Marín: “una mujer alta, bien plantada, que mantenía las dos manos hacia delante como la mantienen los canguros o como las mantendría una mula parada en dos patas, manos magníficas y fuertes, más parecidas a las garras de ave de presa que a las de un felino carnicero.” “Brazos nervudos terminando en un torso pequeño en relación a los muslos largos, terminando en piernas tremendas, magníficas, como de yegua de la más fina sangre y tras de un tobillo de pura raza, pies como pezuñas de una belleza extraña y extrahumana, cuya sensación colinda con el horror...y sobretodo, bajo un mechero suelto de crines negras, maravillosas, dos ojos verdes cuya pupila tan zarca, se fundía con la córnea y daba impresión de ceguera...” “...ojos de jade azulverde, tan claro que parecía más bien cuarzo en las cavidades de la más extraordinaria bella máscara olmeca zapoteca que se haya producido en la plástica nacida, natural o creada de hombre en toda Anáhuac.” En González Mello, R. (2004). “Diego Rivera’s Portraits”, *2000 years of Latin American Portraits*, San Antonio Museum of Art, National Portrait Gallery, New Haven Yale University Press, p. 225-226

²⁵ Probablemente hace referencia aquí a la interpretación de Duchamp sobre la obra de da Vinci. *Las dos Fridas*(2003), video documental , DVD, CONACULTA, XEIPN, Canal 11; Rivera Garza, C.(2007). “La inquietante semana de las mujeres barbudas, origen y desarrollo de un trastocamiento de género”, en *Miradas disidentes; género y sexo en la historia del arte*, XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE/UNAM, pp.399-422

cuya capa dogalina de pesado terciopelo color azul turquesa se encuentra matizado por el verde. La habilidad del pintor delinea los pliegues de la tela, que no pinta, sino esculpe sobre el cuerpo vigoroso, bien torneado de su modelo. ²⁶

Prototipo

Lupe Marín es prototipo de esas mujeres, que se despiertan temprano para ir al mercado, escogen las viandas para guisar y atienden los oficios de la casa. Igualmente se dan tiempo para administrar el ocio propio y el de los demás miembros del grupo social al que pertenece- intelectuales, políticos, artistas, personalidades destacadas-. Como buena anfitriona, organiza tertulias, encuentros, idas al teatro y a bailar, comidas o partidas de pókar.²⁷ Desde ahí teje su red de relaciones, y -aunque es una actividad despreciada por la academia y por algunos grupos feministas, que han considerado la urgencia de otros temas como la marginación y la pobreza-, son estos empeños de mujeres de clase media y alta, muchas veces invisibles, escasamente valorados e incluso vilipendiados, los que han garantizado el buen curso de las relaciones públicas y privadas de la familia y amigos cercanos. ²⁸ Por su habilidad social y presencia espectacular, ella representa un “activo” para su grupo, en cuya cercanía se acrecienta el capital cultural y paródico, se consolida el “buen gusto” y se cierra el círculo de los elegidos. Lo anterior deriva en el oficio intenso y sofisticado de la buena cocinera y anfitriona, que enlaza socialmente a personalidades de la cultura y del espectáculo en una atmósfera grata, relajada, en donde ella cuidará el más

²⁶ “Juan, tú no pintas, esculpes tus cuadros”, Villaurrutia, en Pitol, S. *Op.cit.* p 32

²⁷ Marín, G. *Op.cit.*p 45

²⁸ Hay algunos trabajos sobre el tema de oficios de mujeres de clase media y alta, entre los cuales destaca ejemplo el trabajo pionero de Lomnitz y Pérez Lizaur, M. *A Mexican elite family 1820-1980. Kinship. Class and Culture*, Princeton, Princeton University Press; Lomnitz y M. Pérez Lizaur (1982). “Mujer y familia en la ciudad de México: el caso de una familia de empresarios”, en *La mujer y el desarrollo II. La mujer y la unidad doméstica*, México, SEP Setentas-Diana, pp.154-172. Ver también Ramírez Carrillo, L.A (1994). “Género, parentesco y movilidad social; la formación de élites de origen libanés en Yucatán, México”, pp.257-692, en V. Salles y E. Mc Phail, coords.(1994). *Nuevos textos y renovados pretextos*, México, El Colegio de México.

mínimo detalle: para ellos un soufflé de entrada, las perdices al horno con champiñones como plato fuerte, variados quesos franceses con mermelada servidos al final de la comida, acompañados por un digestivo. El café y los puros se ofrecerán en la biblioteca, en medio de una deleitable conversación en la que participará el artista, veinte años más joven que ella y al que quiere como a un hijo.

Su admiración por Lupe Marín es tal que al terminar la reunión, evocará su manera de surcar la habitación, las expresiones de su rostro, su dichos y sus gestos.²⁹

La enorme mano izquierda huesuda de Lupe Marín en el retrato, prensa con torpeza un ramo de buganvillas que ha cortado para colocarlas en un florero de algún rincón de la sala y darle así un colorido autóctono, sencillo, popular. En el centro de la mesa del comedor estarán las rosas, los lirios o alguna flor más cosmopolita.

Es tan fundamental su esmero en el arreglo personal, la elección del vestuario, maquillaje y accesorios adecuados, así como las refinadas estrategias femeninas que pone en práctica, quien se sabe deseada y conoce los secretos más variados para la conquista. Más intuitiva que científica, opina sobre el buen y mal gusto de las personas, la belleza y la fealdad, así como los argumentos exactos para demostrar por qué lo son.³⁰ Detrás de todo ello hay un empeño por ser el centro de las miradas que le aseguran su poderío por ser una fijadora de estilo y apariencia: incluso se muestra exigente con Soriano, a quien increpa con crueldad sobre su vestuario.³¹

²⁹Entrevista con Guadalupe Rivera Marín, 21/11/2007

³⁰ Marín, G. Op.cit. p. 130; Bradu señala: “En el “salón” de Lupe, .más que la cultura y el refinamiento, los imantaba la vitalidad que agitaba su casa: la exuberancia de la anfitriona, su vehemencia y su capacidad de trasgresión”, en Bradu, F. (1994). *Damas de corazón*, México, FCE, p.254

³¹ Cuenta Soriano que en una ocasión le dijo: “Mira qué mal vestido andas, esa gabardina te queda muy mal; los impermeables se compran en Burberry`s.” Poniatowska, E. (1998). *Juan Soriano, niño de mil años*, México, Plaza y Janés, p.197

De oficio costurera y modista, es experta en la confección no sólo de sus atuendos, sino en la escenificación de su propia imagen. A través de la elección de cada tela y accesorio, construye una representación de sí misma, combinando la medida de la moda europea con la brillantez de los accesorios autóctonos: No viste nada que no sea lana pura, lino y algodón y aunque muchas mujeres contemporáneas han abandonado París como centro de orientaciones en la moda para acudir a Nueva York, a ella lo norteamericano le parece vulgar y cursi.³²

Es de esperarse que una celebridad de la vida cultural de la época, con personalidad fuerte, moderna, tapatía, migrante a la ciudad de México, se abra paso en una sociedad que confina los movimientos femeninos al hogar, al matrimonio y al cuidado de los hijos.³³

Tal vez a eso se deba la elección de un color chillante verde azul turquesa de la capa, como teatralización preformativa de su pertenencia a un género que quiere salir del caparazón.³⁴ Lleva un remate de delicado bies de raso color rojo en la orilla de manga y solapa, dejando caer su textura en forma de pliegues densos en cascada sobre sus caderas. A diferencia de otros retratos de mujeres en donde el artista prefiere el rosa, el amarillo o el blanco nacarado para representar a Lola Álvarez Bravo y a María Asúnsolo, elige un color de fuerza y una textura esculpida, labrada sobre el cuerpo.

Permite imaginar en la línea de los senos un escote vetado por la mano que lo cubre y la presencia intempestiva- furtiva- pero intencional- de un vestido de muselina con encajes

³² La revista *Hoy* de mayo de 1945 informa que “las muchachas mexicanas han abandonado París como centro de orientaciones en la moda para acudir en cambio a Nueva York” y sin embargo Lupe Marín prefiere el gusto parisino, vistiendo con sobriedad y elegancia y al estilo clásico...” Entrevista con Guadalupe Rivera Marín, 21/11/2007

³³ del Conde, *Op.cit.* p. 16

³⁴ El eje cromático verde azul (vegetación-cielo) es naturalista y expone un sentimiento acorde con el sentido de estos colores y con el que emana de la contemplación de la naturaleza...es contrario al negro-blanco o blanco-rojo, de carácter alquímico, simbólico de procesos espirituales que “alejan” de la naturaleza, Ver Cirlot, *Op.cit.* p.462

valencianos incrustados, que ella misma confeccionó en la escuela de corte y confección, en donde se desempeña como maestra.³⁵

Es conocida por su profesionalismo y para estar al día en lo que dicta la moda parisina, recibe periódicamente la suscripción de dos revistas francesas, “El jardín de la moda” y “Vogue”, mismas que, con ayuda del poeta Xavier Villaurrutia, traduce y lee ávidamente.

Reitera así el estatus de una mujer poderosa conocedora del buen gusto de su clase y la discreción con la que busca integrar el refinamiento europeo con la exquisitez de lo nacional. En realidad, el buen gusto es un hábito que se graba desde el vientre materno, como acto de repetición automática convertido en rutina, transmitida de una generación a la próxima y que enseña sin mostrar la disposición del cuerpo y el lenguaje de las manos, la mirada, la elección de la vajilla para la mesa, el atuendo adecuado para la ocasión.

Los buenos modales prescinden de palabras pero se sirven del lenguaje corporal y gestual para indicar pertenencia y linaje: no podría creerse que todo eso es automático, pues lleva años de sedimento.³⁶

Como es costumbre, aparece el nombre de Lupe en la crónica social del periódico *El Universal*, en donde se reseña la fiesta celebrada en el Casino Militar, y a la que acude con su marido Diego Rivera en honor de don Ezequiel Padilla, Secretario de Relaciones Exteriores. No es extraño que en el ocaso de una guerra mundial que se debatía en Europa, desfilaran ajenos a ella, cancilleres y delegados de toda Iberoamérica junto con lo más granado de la sociedad mexicana del momento. Y es que lo mismo acude Lupe a las fiestas

³⁵ Inés Amor la describe como mujer despilfarradora, ya que compra zapatos de importación en Cotarello, en las calles de Bolívar y realiza frecuentes viajes a París y a Roma para hacerse de telas finas y zapatos Bally suizos; en Manrique, J.A. y T. Del Conde, Op.cit. p.103.

³⁶ Bourdieu, P.(1979). *La distinción*, Madrid, Altea/Taurus/Alfaguara, pp.257-279; Bourdieu,P.(1997). *Razones prácticas*, México, Anagrama

de los políticos preferidos del presidente, que al *Club Leda*, en la colonia de los Doctores, en donde baila con Juan Soriano quitándose los zapatos, “haciendo show delante de todos.”³⁷

Los puntos de coincidencia entre la élite y el ingenio homosexual de salón incluyen devociones a la apariencia, al chisme y al escándalo, además de la disciplina del aprendizaje de las maneras que incluye acudir a las fiestas de “la gente conocida”, ir al teatro en Bellas Artes, a las tandas o al *Café París* en la calle de Gante, considerado centro de reunión de todos los artistas nacionales y extranjeros de renombre que vienen de Francia, España, Inglaterra, Alemania, Japón, o viajeros mexicanos distinguidos que regresan de Europa.³⁸

Mujer echada pa'lante:

El retrato de Lupe registra la inclinación del cuerpo hacia el frente- posición ideal para el cortejo-, simboliza en el retrato la fuerza de la modelo, remarcada por la posición de sus caderas, su brazo derecho y la colocación del codo sobre una mesa de madera. Así reafirma con el cuerpo su posición de mujer empoderada: aquí estoy, “ésta soy yo”, autorrepresentación paródica de sí misma con todo y sus contradicciones.

Pone en entredicho las reglas de decoro marcadas por el género, ya que a las mujeres de su grupo de pertenencia se les representa más bien sentadas, reclinadas, recostadas sobre un diván, enfatizando así una disciplina de sumisión, de espera, de silencio, de contemplación. La paciencia de los cuerpos receptivos, cuerpos pasivos, lánguidos, sedentes, en reposo, rostros meditativos, telas insinuantes sobre cuerpos

³⁷ Soriano en Poniatowska, E. (1988). *Op.cit.* p.199

³⁸ Asistían los Revueltas, Silvestre y Fermín, Antonin Artaud, Federico Cantú, Arcady Boytler y su esposa, Chano Urueta, director de cine, la pintora Cordelia Urueta, el pintor dominicano Jaime Colson, Luis Ortiz Monasterio, en Manrique, J.A. y T. Del Conde, *Op.cit.*, pp.155-164

sensuales. Tal es el caso de los retratos que el artista hizo de María Asúnsolo (1942), Lola Álvarez Bravo (1945), incluso en el que pinta unos años después a Elena Garro (1948) o Pita Amor(1948), ésta última, aunque encarna la audacia de un torso desnudo, su mirada de fémina turbada e inocente, sumisa, busca ser rescatada por algún varón.



Retrato de María Asúnsolo, 1945



Retrato de Dolores Álvarez Bravo, 1945



Retrato de Pita Amor, 1948



Retrato de Elena Garro, 1948

Todas ellas remiten a la presencia material y concreta de un cuerpo femenino en su subjetividad sensorial, y lo determinante, más que la representación corporal de la diferencia o la desigualdad, es el proceso de encarnación de prescripciones culturales predecibles. En contraste, la posición de las caderas en el retrato de Lupe, revela el poder de un cuerpo animado por dentro, con propensión a transgredir las normas de género, ya que destila superioridad, intensidad y certeza; no hay titubeos femeninos, o muestras de debilidad o fragilidad, ni coquetería superflua, ni estrategias de indefensión.³⁹ En realidad y para una de las mujeres más retratadas de la época, no representa un problema posar, como lo demuestra este cuerpo “echado literalmente para delante”, que ocupa al menos dos significados contradictorios desde la óptica visual de género: por un lado, el dinamismo de la audacia de una pose - cercana a la norma masculina- de un cuerpo inclinado que se adelanta a la verticalidad de una postura para retar, impugnar una conducta de género cincelada e introyectada desde la infancia y otro, la desprotección de la retaguardia, con lo cual se arriesga exponiendo la carne a la violencia física y/o simbólica del mundo y del varón.⁴⁰

En última instancia, posar es un gesto político, pues a la tradición también se renuncia con ademanes exhibicionistas para llamar la atención -enfaticar, exagerar-, abandonar un lugar prefijado en la sociedad.⁴¹

³⁹ Se refiere al mito originario de la mujer salvaje y al poder del cuerpo animado por dentro, en Estés, C. P.(1992). “El poder de las caderas”, *Mujeres que corren con los lobos. Mitos y arquetipos de la mujer salvaje*, Barcelona, Ediciones “B”; p.215

⁴⁰ Bourdieu describe la parte delantera del cuerpo como “lugar de la diferencia sexual y la parte trasera, sexualidad indiferenciada y potencialmente femenina, es decir, pasiva, sometida.” en Bourdieu,P. (2000). *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, p.30.

⁴¹ Monsiváis, en *Op.cit.* p. 81

Soriano al igual que Csordas, se pregunta en el lienzo cómo es que han sido inscritas, representadas y normadas la femineidad y la masculinidad en los cuerpos; analiza las prácticas simbólicas y los mecanismos culturales que reproducen el poder a partir del eje de la diferencia anatómica y postural entre los sexos.⁴² Estudia la inscripción de lo femenino y lo masculino en los cuerpos y a partir de ahí construye una representación del poder encarnado en el posicionamiento del cuerpo femenino “echado pa’lante” que transgrede la norma de género restringido. Aunque está consciente de la vulnerabilidad de los cuerpos femeninos que se inclinan, se “agachan”, se exponen, se someten, Soriano imprime una fuerza dinámica y alterna al cuerpo condensada en el arco formado por la trilogía torso-brazo-codo. Con este movimiento el artista invierte la simbología del género sometido y representa un cuerpo activo, empoderado de una mujer de la cual sabe de memoria sus dichos y conoce su leyenda, pues “año con año, día con día, se multiplicaban las sorprendentes anécdotas sobre ella, por ser “una gran creadora de vida, que vive en constante plenitud, plenitud que para la gente convencional tiene apariencia de escándalo.”⁴³

El gran sentido del color y el tacto del artista visibiliza sus excesos y su esencia original y hacen de ella un símbolo, cuya presencia es fuerte y avasalladora, histriónica: “Nunca he visto a alguien entrar en una habitación como lo hace Lupe”⁴⁴.

Las manos

Las manos son símbolo de poderío y supremacía, expresan actividad y al mismo tiempo, la potencia del dominio.⁴⁵ En el retrato de Lupe Marín son motivo central, pues se

⁴² Csordas, T. (1994). *Op.cit.* Introducción

⁴³ Soriano en E. Poniatowska, *Op.cit.*, p. 134

⁴⁴ Soriano en E. Poniatowska, *Ibid.* p. 136

encuentran frente al cuerpo unas manos monumentales de varón, huesudas y en desproporción con el rostro. Incluso parecen torpes para las faenas femeninas y sin embargo, son fuertes y podrían incluso envolver con facilidad el cuerpo ligero del pintor de “huesos frágiles como los de un esqueleto de juguetería”, si así se lo propusieran.⁴⁶ El énfasis que de ellas hace el artista al otorgarles centralidad, no es casual, pues evoca las suyas propias en el segundo autorretrato. Y es que las manos del pintor son su órgano vital y artefacto de expresión, así como para Lupe sus “manazas”, presencia monumental, fálica y transexual- paradigma y mito atemporal.⁴⁷ Conocedora del tesoro que hay en ellas como síntesis exclusivamente humana de lo masculino y de lo femenino, exagera sus ademanes con la fuerza sensual de su movimiento y con ellas, con su cuerpo y su carne, atrae la mirada de mujeres y hombres por igual, ya sea para venerarla o para denostarla.^{48 49}

⁴⁵ La quirología estudia el lenguaje de las manos, en Kölsch, Adolf (1929). *Hände und was sie sagen*, Zürich, Füssli.

⁴⁶ “Cuerpo ligero, de huesos frágiles como los de los esqueletos de juguetería, levemente encorvado, no se sabe si por los presentimientos o por las experiencias, manos largas y huesudas, sin elocuencia, de títere, en Paz, O. (1987). “Rostros de Juan Soriano (1941)”, en *Los privilegios de la vista*, México, FCE. p. 425.

⁴⁷ Soriano califica así a las manos de Lupe, en Poniatowska, E. *Op.cit.* p. 134.

⁴⁸ “Las manos son síntesis exclusivamente humana de lo masculino y lo femenino, es pasiva en lo que contiene pero activa en lo que tiene...” en Chevalier, J. (1986). *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, p.685

⁴⁹ En su novela autobiográfica, una amiga se refiere así a Marcela, su alter ego: “La comunista indignada, viendo a Marcela, exclamó: “A ti lo único que te llama la atención es la cusquería”, en Marín, G.(1938) *Op.cit.* p.193



Autorretrato 1934, detalle manos



Autorretrato 1937, detalle manos



Retrato de Lupe Marín, 1945, detalle manos

Al preguntarle a Guadalupe Rivera Marín sobre las manos de su madre en el retrato de Soriano, con impaciencia increpa:

“¿Qué le digo?” “Así eran las manos de mi madre, tenía unas manos enormes, muy bellas, muy fuertes y así eran...” “Es un retrato magnífico...son idénticas a las de mi mamá”. “Tenía manos poderosísimas, muy fuertes y muy bonitas,muy elegantes, pero enormes⁵⁰

Recuerda Rivera Marín, que a su madre no le gustaba el retrato, pues decía que Juan la había pintado como hombre. Compara estas manos con aquellas que siete años antes pintara su padre, Diego Rivera, en el retrato que hiciera de su madre y entonces esposa: “también ahí lo más importante eran sus manos”.⁵¹

Al igual que Diego Rivera, Soriano deposita en las manos el carácter de las personas; un retrato anterior que el muralista le hace a Lupe Marín en 1924 dibuja unas manos que invaden el espacio del espectador y se repliegan hacia sus hombros, como si

⁵⁰ Entrevista con Guadalupe Rivera Marín, 21/11/2007

⁵¹ *Ibid.*

expresaran turbulencias profundas y una naturaleza salvaje, como lo refiere Rivera y más tarde la propia Lupe Marín:⁵²

“Nací con un tanto por ciento de animalidad, que aún no está saciado y mi espíritu reclama vivir hasta sentir que se ha purificado”.⁵³

Las manos aparecen agrandadas- énfasis de otra belleza no identificada con la femineidad por ser motivo de expresión activa, dinámica, fusión de sexualidad y trabajo. Por un lado, características fálicas del miembro desnudo y expuesto, y por el otro, la idea socialista del trabajo, porque las grandes manos de Lupe no sólo engullen el falo, sino interpelan, guisan y sazonan, diseñan y confeccionan atuendos, degustan viandas succulentas, imitan patrones de *Vogue*, bordan encajes, escogen verduras en el mercado y abanicán el aire reiterando una retórica visual frente al espejo, que la declara única e irrepetible⁵⁴. Son manos vitales en el amor la industriosisidad, la exageración teatral, la creatividad: “pilares y soportes de una fuerza generadora y sabia”.⁵⁵

⁵² Sobre el retrato que Rivera le hace a Marín en 1938, Rita Eder observa: “Su físico extraordinario; alta estatura, grandes manos y ojos de rara transparencia, se convertían dentro del cuadro en una representación visual de fuerte impacto. Sentada en posición diagonal vestida de blanco, sobresalen sus enormes y expresivas manos” en Eder, R.(1986). *Diego Rivera, retrospectiva*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, Founders Society Detroit Institute, INBA, SEP,SRE, Catálogo.p.207; Diego Rivera describe a Lupe Marín como “una mujer bien parada que mantenía las manos hacia delante como los canguros o tal vez como una mula parada sobre sus piernas traseras. Son manos fuertes, magníficas, probablemente más cercanas a las garras de pájaros predadores que a un felino sanguinario; en González Mello, R.(2004-2006), “Diego Rivera’s Portraits”, *Op.cit.* p. 225.

En el retrato que le hace Rivera a Marín en 1924, su mano izquierda parece reptar sobre su hombro, mientras la derecha parece inacabada, deforme como si reiterara la condición perturbada de la modelo que delata su gesto. La rodean manchones de nubes en ocre, azul y verde claro con tintes de café y negro a manera de turbulencias profundas.

⁵³ Marín, G. La única, *Op.cit.*.p. 38

⁵⁴ Su novela autobiográfica evoca a la madrastra de Blanca Nieves, quien reitera su vanidad frente al espejo . Ver Cashdan,Sh.(2000) “Vanidad, espejito, espejito” en *La bruja debe morir:de qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*, Madrid, Debate, pp.53-74

⁵⁵ En el idioma egipcio el término que designaba la mano se relacionó con pilar, soporte, fuerza y palma. Según el esoterismo, las posiciones de las manos sobre el cuerpo y las disposiciones de los dedos, responden a nociones precisas. En el sistema jeroglífico egipcio, la mano significa el principio manifestado, la acción, la donación, la labor. Ver Cirlot, J.E. (1969).*Op.cit.* pp.303,304. Jung le atribuye una significación generadora a las manos y aunque señala que la distinción entre mano derecha e izquierda es infrecuente, las enriquece el sentido adicional derivado del simbolismo espacial: “el lado derecho corresponde a lo racional, consciente, lógico y viril. El izquierdo a su contrario”. Ver Jung,C.G.(1964). *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, y citado por Cirlot, *Op.cit.* p. 304-5; Schneider afirma que la mano es “la manifestación corporal del

Las uñas son cortas y cuadradas–masculinas-, para no rasgar las telas finas con las que se confecciona su vestuario y es que así lo exige una mujer más cercana a la acción que a la cultura de la domesticación femenina en su condición de ornato. Las manos y uñas de Lupe distan mucho de aquéllas que se aprecian en otros retratos de la época que pintó el artista, manos suaves y finas uñas femeninas, cuidadosamente manicuradas en forma de media luna, algunas incluso cubiertas con esmalte nacarado, rosa o rojo como las de María Asúnsolo (1942), Lola Álvarez Bravo (1945), o las manos y uñas delicadísimas-femeninas- realzadas con brillo transparente, en los retratos de Rafael Solana (1938), Xavier Villaurrutia (1940) Diego Mesa con flores (1940) o Diego Mesa (1941)



Retrato de María Asúnsolo, detalle manos



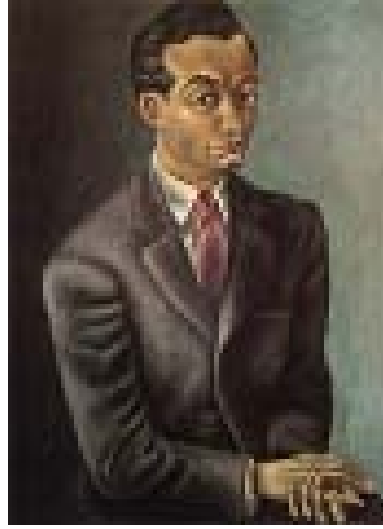
Retrato de Lola Álvarez Bravo, detalle manos

- las manos y uñas delicadísimas-femeninas- realzadas con brillo transparente, en el retrato de Rafael Solana (1938), de Xavier Villaurrutia (1940) o los dos que pintó de Diego de Mesa (1941).

estado interior del ser humano”, pues indica la actitud del espíritu cuando éste no se manifiesta por la vía acústica o gestual. Señala que igual que en China y en Egipto, el símbolo gráfico de cantar es un brazo, y “la mano colocada sobre el pecho indica la actitud del sabio”. Cita en Cirlot, *Ibid.* p. 303



Retrato de Rafael Solana, 1938



Retrato de Xavier Villaurrutia, 1940



Retrato de Diego de Mesa, 1941



Retrato de Diego de Mesa con flores, 1941

La mano derecha cubre parcialmente la hendidura de unos senos reprimidos- en un ademán automático de decoro y recato o como amuleto de protección, aunque también podría contener la función estratégica de dirigir la mirada del espectador hacia su centro.

La izquierda se posa sobre un pequeño ramo de buganvillas y no lo hace con delicadeza femenina, sino que prensa con torpeza sus tallos y algunas flores-incluso las

aplasta-, como si fuera una presa o hubiera escasa familiaridad con ese objeto frágil y delicado culturalmente identificado con las mujeres.^{56 57}

La disposición del torso, brazos y manos revela el dinamismo que el retrato requiere para condensar la potencia de la modelo, intempestiva, majestuosa, desconcertante y ominosa a la vez. Sabedora del poder de la redondez y la turgencia de unos senos que despiden erotismo, son también símbolo de maternidad, fuente nutricia, dulzura, seguridad y recurso ligado a la fecundidad y al primer alimento.⁵⁸

La figura que aquí se describe tiene detrás un murete a manera de horizonte que corre a la altura de sus caderas; en el fondo, las nubes ayudan a enmarcar, definir el temperamento ambivalente de la mujer, pues están hechas con manchones como inacabados en colores terracota, rosa claro, azul y gris blanco a la derecha. A la izquierda, las rayas indican menor turbulencia; son nubes hechas con espátula al fondo y pincel al frente, motivo que remarca su disposición. Ya no se trata de un cielo delicado y femenino, sino más bien intenso y apasionado, que connota la personalidad- libre autónoma, transgresora y ambivalente: al rededor de su cabeza, un halo de luz. Las nubes en torno a ella parecen repintadas con urgencia, quizás como metáfora de una identidad prístina, en formación.

⁵⁶ La mano abierta en jeroglífico egipcio significa cualquier tarea específicamente humana y también fuerza magnética; esta creencia se encuentra también en la América precolombina. “Y sentido muy parecido determina su abundantísimo empleo como amuleto en el área de la cultura islámica. Para la cultura beréber, la mano significa protección, autoridad, poder y fuerza. Lo mismo entre los romanos simboliza autoridad del “pater familias” y la del emperador. Ver Cirlot, *Op.cit.* p. 304.

⁵⁷ En el simbolismo general de la flor, se hallan dos estructuras esencialmente diversas, la flor en su esencia y la flor en su forma. Por su naturaleza es símbolo de fugacidad de las cosas, de la primavera y la belleza. Por su forma, es una imagen arquetípica del alma. No está documentado en Cirlot, el momento histórico en el cual se empezó a identificar la flor con lo femenino, ya que en el texto menciona tradiciones chinas relacionadas con el uso de flor en los varones y costumbres griegas, sin distinción de género. Ver Cirlot. *Op.cit.* pp.211

⁵⁸ Se asocia también con imágenes de ofrenda, don de refugio. Es también promesa de regeneración, el seno de Abraham designa el lugar de reposo de los justos en donde no existe ni dolor, ni sufrimiento. Ver Chevalier, J. *Op.cit.* p. 923; Una confesión que Marín le hace al joven Soriano confirma su desdicha por tener “chichis de ardilla”, en Cherem, S. (2004). *Trazos y revelaciones, Entrevistas a diez artistas mexicanos*, México, CFE, P.309

Lupe Marín porta en lóbulos y en cuello aretes y collar de fina orfebrería mexicana prehispánica, como regalo que Diego Rivera le hiciera en su viaje de bodas a Tehuantepec . El collar tiene motivos y pendientes en forma de corazón y medallón- especie de camafeo- con dibujos e iniciales “G.M.”-nombre y apellido de la modelo-, con las que juega su dedo índice y medio de la mano derecha, reiterando su pertenencia y dominio. Como tópico del Renacimiento en el retrato del matrimonio Arnolfini y en las historias sobre el poderío de las mujeres tehuanas, administradoras del ingreso familiar, las monedas de oro son motivo de poder exhibido.

Condición matérica

Aporta efectos lumínicos por medio de un firme diseño de la forma y el contexto, logrando que el retrato trascienda espacio y tiempo; su figura algo rígida apunta hacia el codo sobre la mesa. Dicho énfasis muestra el desenfado de una mujer vital, que ama la vida, se sabe poderosa y elige –o elige el artista conociéndola- no una pose convencional, sino una actitud propositiva, activa y a la vez arriesgada, para enfatizar su cosmovisión trasgresora. Ve la vida de modo distinto a las demás mujeres, pues desecha su propio tiempo y crea un acto corporal subversivo que la define como mujer atípica al romper con representaciones convencionales de mujeres. Se rebela ante la hegemonía del cuerpo reglamentado y las normas culturales que designan la sexualidad unívoca, logrando lo que llama Kristeva actos corporales subversivos.⁵⁹

La dicotomía que representa es clara: su desenfado al cobijo de un cuerpo que le pertenece y unas manos que tienen vida propia, las flores “recién cortadas” como analogía de las mujeres de su clase, cuyo oficio fundamental es el ornato. No es casual que las aplaste con su mano monumental. Además de hacer lo que le toca por su pertenencia de

⁵⁹ Kristeva en Butler, J. *Op.cit.* p. 79

género- habitar la esfera privada, disponer la casa, la comida y las flores; habla, canta, grita, manotea, protesta, es promiscua, planea dirigir un discurso a las mujeres en el mercado, dice malas palabras, se define y al hacerlo, define a otras mujeres que la seguirán como ejemplo.

La figura femenina es brillante y polisémica, producto de la experiencia del artista con los títeres de Rosete Aranda, y en la confección de escenografías y vestuarios teatrales.⁶⁰

Al mirarla, se mira a sí mismo; es Soriano disfrazado de Lupe, Lupe- modelo y alter ego de Juan. La huella del joven pintor que tenía veinticinco años al pintarla, mira y al mirar devora a su musa- madre- amiga , a quien retrata más como amazona, deportista, cuerpo en movimiento - activa de mente y cuerpo, sabedora de las armas de su estirpe.⁶¹ La interpretación que de ella moldea Soriano tiene que ver con el homenaje que le rinde a su fuerza y libertad, figura que podía representarse a si misma, figura travestida y ambigua, mujer y hombre a la vez: Juan travestido en Lupe, Lupe travestida en Juan. Retrato de Lupe y criptorretrato de Juan.⁶² Es la mano firme del joven pintor que plasma un manifiesto de libre albedrío, espejo de su propia lucha; es Juan Soriano, artista inteligente, sensible, que presenta una versión abierta, libre, dando cauce al enorme potencial expresivo del género y su visualidad.

En el capítulo siguiente se describen los autorretratos y las posibles influencias que tuvo el artista en su concepción.

⁶⁰ Lavín, M. (1991), "Poesía en voz alta. Rebeldía contra la falta de imaginación", en *Juan Soriano el poeta pintor. Pintura teatro y escultura*, México, Conaculta, pp.209-300 . Ver Unger, R.(1999). *Poesía en voz alta in the Theater of Mexico*, Mississippi, University of Missouri Press;

⁶¹ Garb, T. (1993). "Género y representación", en F. Frascina, et.al.eds. *La modernidad y lo moderno, La pintura francesa en el siglo XIX*, Madrid, Akal, pp.223-224.

⁶² Calabrese, O. *Op.cit.* pp.23-48

Capítulo II

Autorretratos

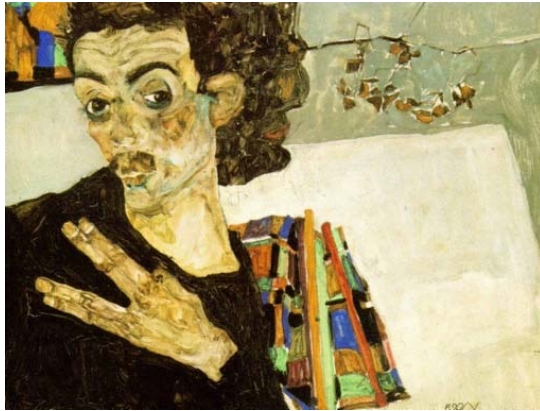
Soriano tiene como referencia cercana el fin de siglo XIX, período de tormento y éxtasis para algunos artistas europeos, en parte por su violenta lucha en contra de la pintura oficial y académica que emprenden y en parte por sentirse incomprendidos por los críticos y el mercado. En sus memorias y entrevistas el artista describe sensaciones de frustración, desgaste y un temperamento melancólico, depresivo, presa de una febril existencia, con períodos de frenesí cercanos a la locura.

Esta idea moderna de ansiedad introducida en autorretratos aparece primero en el autorretrato que Max Beckmann (1884-1950) pintara a los 17 años, con gran impacto en la cultura artística de Europa. Al reflejar la depresión congénita de muchos artistas, configuró otra forma de representar las pasiones a través de la figura del artista como buscador del dolor y del placer.

En un primer intento de exploración sobre el narcisismo, Egon Schiele (1890-1918) se representa empleando una técnica que indica una satisfacción con su apariencia adolescente y sutilmente seductora. Más interesado en representarse como figura desinhibida, desviada y desafiante, Schiele inicia sus primeros retratos del cuerpo y sus autorretratos a los veinte años. En ellos distorsiona las formas y exagera los gestos, elementos esenciales para manifestar un cambio, incluso convulsivo a través del rostro y las manos. Son centrales las manos y la mirada, así como la inclinación de la cabeza en el conjunto que comunica al espectador una parodia enfatizada.



Autoretrato con mano sobre la mejilla, 1910



Autoretrato con vasija de barro negras y los dedos extendidos, 1911

Esta misma tríada se repite en el segundo autorretrato de Soriano, en cuyo centro manos y rostro adquieren proporciones equivalentes. Mientras la mirada de Soriano es oblicua, la de Schiele atrapa al espectador con una mirada cómplice que, ayudada por la inclinación de la cabeza, ve de abajo hacia arriba.

En ambos autorretratos es el gesto, la postura y la actitud que como conjunto, comunican un sentimiento individual, pero es Schiele, quien logra a través de su interpretación de la mirada soslayante, un cambio radical en la expresión visual de quienes lo antecedieron.

Otra de sus contribuciones más originales es la representación de sus manos, empezando por el espacio entre los dedos y su apariencia huesuda y mellada- que puede apreciarse en la serie fotográfica realizada por su amigo Josef Trcka-, hasta las garras artríticas de sus trabajos posteriores. Schiele veía algo frágil y también predatorio en las manos humanas-desde la conexión frágil de huesos que chasquean hasta aquellos que en un instante pueden tornarse amenazantes, romper una rama o incluso estrangular a alguien.

El Greco pudo haber iniciado esta tradición en el siglo XVI, aunque en las manos de Schiele se aprecian trazos de la condición humana.⁶³

Resaltan en formato pequeño estos autorretratos que pinta a los veinte años-aunque joven, menos joven que Soriano: *Autorretrato con mano sobre la mejilla* en 1910 (27.5 x 34), *Autorretrato con vasija de barro negra y los dedos extendidos*, 1911 (27.5 x 34 cms,) y en 1919, este último: *Autorretrato con cabeza inclinada* de (42.2 x 33.7 cms)



Autorretrato con cabeza inclinada,1919

Ciertamente, las imágenes sirven al artista, para dejar asentado un aparato conceptual sin la mediación de las palabras; por ello el arte puede ser en sí misma una teoría, cuyo punto de partida motiva un conjunto de preguntas sobre el sentido de los autorretratos en años de formación. Valdría preguntar entonces en el caso de Soriano, ¿cuál es su intención al pintarse a sí mismo en su juventud ? ¿Busca ejercitar y dominar una

⁶³ Fischer, W. G. (1995). *Egon Schiele, 1890-1918*, p.72; www.eschiele.blogspot.com

técnica sobre un cuerpo que tiene a la mano? ¿Procura expresar emociones y plasmarlas en diferentes momentos claves de su autobiografía y al mismo tiempo comunicarlas a sus espectadores? ¿Quiere dar cuenta de su evolución como artista o persona? ¿Pretende dejar constancia de sus cambios juveniles en una memoria – o diario-visual, o inmortalizarse, y a través de la imagen especular dominar la semejanza, fijar en tiempo y espacio diferentes estadios de su homosexualidad en construcción?

Soriano pintó estos autorretratos a los catorce y diecisiete años. El primero es un óleo sobre cartón de 60 x 50 cms, que pintó en 1934, recién llegado a la ciudad de México; el segundo, un óleo sobre madera de dimensiones pequeñas (48 x 30 cms.) concluido en 1937.)

El primer autorretrato: 1934



El primer autorretrato muestra una figura con el torso de frente y el cuello rígido, este último como puente colocado forzadamente entre los hombros y la cabeza; la leve pendiente de los hombros hace aún menos armónica la articulación con el rostro anguloso, pues se observa apenas una inclinación hacia la izquierda que produce cierta sensación de rigidez e incomodidad en el espectador, como si estuviera a punto de girar con el torso

hacia la izquierda y que fuera sorprendido en el intento. El rostro revela un conjunto de rasgos afilados en la nariz, el mentón, la forma de las cejas y los ojos en forma almendrada. La mirada oblicua, solapada, melancólica y sensual se dirige con cautela y distancia hacia el espectador. Los labios, también sensuales y abultados, como si ofrecieran la humedad exuberante y erótica de un beso.⁶⁴

La mirada joven confiere ambivalencia, cuando se apela a los rasgos convencionales que dicta el género, y por ello podría hablarse de un rostro y cuerpo femeninos por delicados, pero no totalmente asumidos, pues hay presencias masculinas como el corte del cabello y las aristas que conforman las facciones del rostro.

En contraste con el aspecto voluptuoso de los labios y la mirada, hay un acercamiento geométrico al espacio y a la forma, tanto por el fondo rojo ladrillo y la figura del artista, algo frágil.

Es delicado-femenino- el vaporoso blusón en color blanco salpicado con tonos amarillos y gris perla que enfrían la mirada del espectador y lo hacen conservar su distancia frente al fino cuerpo aristocrático. La prenda desaparece bajo la breve cintura ceñida- símbolo de entrega y fidelidad, a la que constriñe una túnica o faldón negro, que en la antigüedad portaban hombres y mujeres por igual, pero que ahora se identifica más con el vestuario femenino.⁶⁵ La mano izquierda apenas delineada, está colocada cuidadosamente sobre un cuerpo redondo con tonos de azul, negro y blanco que, según el propio Soriano, es

⁶⁴ Barreda describe a Soriano: “Sensibilidad sí, más inteligencia. La muestra en esos solapados y oblicuos ojos verdes, en ese felino observar penetrantísimo, en ese mirar horripilante y filoso que rebana y diseca toda materia, todo color, toda forma o tejido.” Barreda, O.G. (1945). “Juan Soriano”, en *El hijo pródigo*, no.25, 15/04/1945 ; Wittkower, R.y M. (1963).*Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, pp.100-123

⁶⁵ El vestuario ha seguido dos líneas de desarrollo a lo largo de la historia, resultando en dos tipos de atuendos, cuya división más obvia es entre hombres y mujeres: pantalones y faldas. Esto no quiere decir, que los hombres siempre han usado atuendos bifurcados y las mujeres no. Ver Laver, J. (2002). *Costume and Fashion, a Concise History*, London, Thames and Hudson

una esfera- expresión de la totalidad celeste-.⁶⁶ Esta imagen evoca la centralidad que para él han tenido las esferas, como superficies reflejantes.⁶⁷ El brazo derecho desemboca en una mano diestra invisible que desaparece detrás de la esfera.

La distancia con el espectador está marcada por la distribución espacial del cuerpo y el conjunto que conecta con un refinamiento oriental remarcado por el color ladrillo del entorno. El atuendo refuerza una femineidad ambigua a manera de imitación paródica de un estereotipo y su deconstrucción fascinante en donde cabe el desmonte de formas arcaicas y el montaje de nuevas formas, cuerpos, sonrisas, conductas y estilos de vida.

La tensión angulosa y ambivalente del autorretrato remite al poema de Rosario Castellanos sobre esta etapa de la vida:

“La adolescencia es tensa como el junco.
Su perfil se agudiza
Para poder acuchillar el aire.
Es una vocación de búsqueda incesante
Hacia la luz más íntima
Que se esquiva siempre como en un laberinto”⁶⁸

⁶⁶ En Pitol,S.(1993). *Juan Soriano, el perpetuo rebelde*, *Op.cit.* p. 8

⁶⁷ Soriano rememora a Chucho Reyes, quien “ tuvo el don de hallar relaciones imprevistas entre los más diversos objetos...” “Siempre me hacía ver las cosas reflejadas en las esferas de colores: “el mundo de las esferas todo lo transforma y lo poetiza...Yo de hecho nunca me he salido del mundo de las esferas”.
Poniatowska,E.*Op.cit.* p.58-9

⁶⁸ “Rosario Castellanos: ¡Vida, nada te debo!” en Poniatowska,E (1985).*¡Ay vida no me mereces!* México, J. Mortiz, p.103.

El segundo autorretrato: 1937



Al observar el segundo autorretrato concluido tres años más tarde, llama la atención la cercanía que busca el artista con el espectador, en comparación con la aristocrática distancia del primero. En este caso, el torso se acerca demasiado al marco que lo limita, como si experimentara la urgencia de salir a comunicar emociones más íntimas y más mundanas, buscando la complicidad con el que desde fuera lo contempla.

Las capacidades narrativas del artista viajan a la intimidad del personaje que muestra un rostro embarneado, sufriente, algo melancólico, colocado encima de un cuello y un torso que padece la amorfa condición del adolescente, acentuada por la informalidad del atuendo-suéter gris sobre playera blanca cuya orilla se asoma subrepticia, descuidada, desordenadamente- a ras del cuello. Esto y los pliegues que delinea sobre el suéter dan fe de la prisa, la premura, la impaciencia, el descuido, con la que los adolescentes transitan por la vida. El rostro revela cierta sordidez –uno de los estigmas más devastadores de los homosexuales de la época- impuesta por las prohibiciones y los linchamientos, y sin embargo, revela experiencia, mundo vivido. Sus enormes proporciones son casi iguales a la mano derecha, cuyo ademán indica que podría cubrir el rostro o interrumpir un bostezo repentino, así de lánguido es el movimiento. Contrasta este retrato con el primero de torso

frágil anguloso e incómodo, desencanchado; todo ello lo acentúa un atuendo informal que se contrapone con la vestimenta elegantemente sobria, incluso ceremonial.

Como contexto y acento emocional, el fondo rojo ladrillo brillante del primero contrasta con los tonos grises y cafés de las montañas y la tierra, así como el cielo pardo en tonos de grises y azules del segundo.

En este autorretrato, la mano visible –derecha- de igual tamaño que el rostro, es masculina y carnosa, y el artista la trabaja con empeño, a diferencia de la mano izquierda apenas delineada y la derecha escondida del primero. En el primer cuadro, rostro y manos no se comunican, y en el segundo, al igual que en el retrato de Marín, son los motivos centrales. La mirada de ese rostro contiene desencanto, incluso decadencia alimentada por una vida desenfrenada sin rumbo ni objetivo, pero la mano es vital, dinámica, incluso jovial y al mismo tiempo madura, condición que evoca parajes visuales menos sórdidos y más en el tono de las manos de Lupe que aletean.

Su sensualidad es menos femenina que en el primer autorretrato, pero más ambivalente-expandida-, hay algo de hombre y de mujer adultos en el rostro cuyos ojos están remarcados por unas ojeras que revelan los excesos de un joven inquieto cercano a la madurez en busca de su centro, y que, en medio de excesos, vive momentos de intenso trabajo creativo, de lecturas fundamentales y reflexiones profundas, insomnio e introspección. El púber inocente, un tanto frágil y distante, revestido de señorialidad y finura del primero, contrasta con el segundo que, aunque todavía joven, muestra las primeras huellas –ojeras- de desencanto frente a la vida y sus habitantes. Revela una composición más introvertida, casi manierista, en la que su mano enorme tiene un protagonismo igual de importante que el rostro mismo.

La forma angulosa del brazo derecho parece forzada, pues no guarda proporción con el antebrazo que lo sostiene, y su posición diagonal sobre el pecho armoniza mal con el resto del cuerpo. La mano es tan grande como la cabeza, y su redondez carnal revela movimiento, pero no femineidad reposada- amorfa, casi invisible- como invisible es la mano derecha en el primero.

En el segundo autorretrato, la mano indica movimiento firme pero suave y envolvente, aunque no por ello revela gracia femenina; aquí es cuando las convenciones de género y los estereotipos se trastocan de otra manera que en el primer autorretrato, cuya intención parece revelar las cualidades femeninas del joven Soriano. En este segundo autorretrato, lo femenino se traslapa con lo masculino para indicar la ambivalencia que como hombres y mujeres en formación-adolescentes- llevamos dentro y que la sociedad se encarga de dirigir, restringir- a manera de poda –a dos opciones válidas.

En ambos, el sexo se expresa de diversas maneras y por tanto es multiforme, pero en este último da fe de una mayor introspección y un mejor manejo de la técnica, pues la mano derecha- con la que pinta- y la mirada se unen en un punto formando una complicidad en la expresión y en la definición del artista. Aquí la mano y la mirada se involucran en un diálogo íntimo que da cuenta de una maduración en el trabajo y en la mente de Soriano en la que conjuga reflexiones sobre su “ser en un mundo”, cuya sociedad inmediata, aunque se dice moderna, no acepta a cabalidad la diversidad sexual y la libertad que él y Lupe representan.

Con este autorretrato interesa al autor cerrar la mira, dirigir al espectador hacia un objetivo, enfocar el asunto central del cuadro en la interacción entre rostro y mano. Con menos artificios y más mundano, el artista evidencia un trabajo incisivo sobre la expresión articulada de ambos elementos como dispositivos retóricos comunicativos. Da cuenta

además de su capacidad y agudeza para crear formas enigmáticas y ambiguas y un mensaje profundo de emociones encontradas, poco nítidas y por tanto más mundanas.

En estos autorretratos, Soriano intenta una construcción desde fuera en dos estadios cronológicos diferentes sobre su homosexualidad – el puberto y el joven maduro- y las preguntas que ésta le plantea. El primero concita estereotipos extraídos del dandismo, el bon vivant, binomio que define al hombre que se distingue por su extremada elegancia y buen tono, que cultiva la ociosidad, la elegancia, la extravagancia en el vestir, la buena comida y la bebida, y el “snob”, que camina con andares preciosos, original y rebuscado, de lenguaje escogido, elegante de porte y estilo, buenas maneras, educación cultivada. Todos ellos confluyen en una postura metafísica de ser y aparecer.

La imagen del primer autorretrato es la de un joven precoz cuya figura es más cercana al retrato que Manuel Rodríguez Lozano pintara del poeta Salvador Novo en 1924. Con grandes dimensiones (121 x191 cms), muestra una figura de perfil sentada con delicadeza: cuerpo delgado, elongado, grácil, estilizado, femenino que aparece enfundado en una bata azul cobalto con un fino cordón que ciñe su cintura en tonos de azul y amarillo. El rostro anguloso arroja una mirada oblicua que interpela al espectador y el conjunto armoniza con una pose refinada, reposada, cuya mano derecha descansa sobre la pierna.

Rodríguez Lozano pinta a Novo resguardado por el recinto cerrado de un taxicobijo provisional que lo protege de la ciudad nocturna y luminosa dibujada con trazos infantiles-un tanto naíf-. Se aprecian minuciosos edificios coloniales, un tranvía y otros temas sobre los cuales escribe el poeta y que se vislumbran desde la ventana.⁶⁹

⁶⁹ Naif: se dice del arte o artista que se expresa con ingenuidad deliberada, imitando la sensibilidad infantil; en Diccionario Panhispánico de Dudas (2005), Bogotá, Real Academia Española, p.452

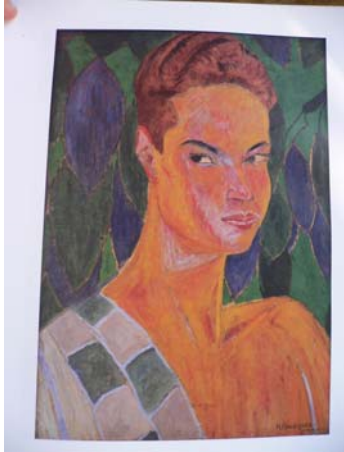


Retrato de Salvador Novo (El taxi), 1924

En 1929 pinta “Retrato de Abraham Ángel” (60.5 x 42.5), representando al joven pintor cuya expresiva mirada lateral es incisiva, pues logra sacar al espectador fuera del cuadro como si quisiera mostrarle algo. Su cabeza y medio torso domina el centro del lienzo. Es semejante al primer autorretrato de Soriano, porque revela un cuerpo adolescente en formación, aunque en el retrato de Ángel se percibe una alegre y pícara displicencia en la mirada, en el cabello en forma de penacho rizado y en la mueca de los labios. Como si le provocara risa el atuendo que más parece un disfraz, el torso atlético está enfundado en una especie de túnica colorida con un fondo en colores verde y azul emulando grandes hojas, pero deja al descubierto un hombre anguloso. .

Se define “snob”, como palabra apócope de “sin nobleza”; aquella persona que, no siendo noble de nacimiento, le da extrema importancia a la posición social y a la riqueza y desprecia a aquellos que tienen a posición social “inferior”, reflejada en las formas de educación y contacto social. *The Advanced Learner’s Dictionary of Current English* (1984). London, Oxford University Press, p.947. El snob imita con afectación las maneras y piniones de quienes considera distinguido de clase social alta, para lograr aparentar ser como ellos.

Ambas obras anteceden a los autorretratos de Soriano en su condición andrógina, ya que permiten a través de sus claves de género expandido, expresiones multiformes y complejas más allá de la binariedad impuesta.⁷⁰



Retrato de Abraham Ángel, 1929

Durante la segunda mitad del siglo XVI y una vez que los artistas habían obtenido el reconocimiento intelectual por su trabajo, se empezó a revalorar su habilidad técnica, su destreza y pericia. El pintor y fundidor Annibale Carracci afirmaba que los pintores hablaban con las manos por ser éstas herramientas del habla⁷¹ y por ello algunos pintores otorgaron centralidad a la mano con la que daban vida a sus pinturas. Tal es el caso del retrato “San Lucas pintando a la virgen”(1556) de Peter Brueghel el viejo, quien da importancia a la mano derecha que pinta de la virgen, sin que ésta siquiera aparezca en el

⁷⁰ “Con Novo empieza de modo ostensible la sensibilidad gay”, en Monsiváis. *Op.cit.* p.12, 27.”Novo acelera entre 1920 y 1940 una nueva mirada social, posar como sodomita.” “Novo posa como la imagen que se espera de los desviados, y al ajustarse a ideas preconcebidas las trasciende, posar como lo que se es resulta imposible al no concedérsele al gay la plena humanidad.”...”la parodia devora lo parodiado”, en Monsiváis, , *Op.cit.*p.81

⁷¹ Calabrese, *Op.cit.* p.248

retrato; o el autorretrato intitulado “El Connoisseur y el artista”(1565), de Franz Floris de Vriendt, quien destaca su mano derecha sosteniendo un pincel a punto de rozar el lienzo.⁷²



San Lucas pintando a la virgen, 1556

Esto sucede con el segundo autorretrato, en el cual se aprecia un avance en su tratamiento de la mano derecha; mientras que en el primero se encuentra débilmente esbozada, inmovilizada- pasiva, insegura, en el segundo aparece hipostasiada, exagerada, relevando la importancia central como herramienta del artista, y un manejo más seguro, más original en la recreación del momento y de su persona.

Lo logra también en otro autorretrato que el artista pintó en 1952 y cuyas dimensiones son mayores (80 x 60 cms). Contaba ya con treinta y dos años, siete más que cuando elaboró el retrato de Marín.

Representa la figura de Soriano a la izquierda del cuadro; su rostro de perfil con angulosa nariz, frente y mentón, una mirada incisiva, inteligente, cuyo ojo no reposa en el

⁷² Bulker (1648-1654) define la quirología como ciencia que estudia el lenguaje “natural “de las manos, conformado por los movimientos del habla a la cual se agrega. La quiromanía por su parte, estudia la retórica manual y consiste en la expresión natural, digerida por el arte en la mano, considerada ésta como principal instrumento de la elocuencia presente en manifiestos históricos, y extraída de los registros de la vida común y la conversación civil”. Se refiere a la retórica como arte de mover las manos para convencer, llamar la atención, enfatizar un tema, como lo hicieron algunos pintores que se dieron a la tarea de pintar en primer plano sus manos como herramientas de trabajo para reiterar el reconocimiento social y valía a dichos instrumentos.. Ver www.warburginstitute/hands/chirology

espectador, sino que se dirige hacia el tronco de un árbol que aparece a la derecha del cuadro. Su torso delgado y juvenil, algo tieso y dibujado con trazos infantiles, sin pliegues ni rescoldos, es el de un adulto atlético, una playera verde lo ciñe, marcando con ello un cuerpo musculoso. La mano derecha al frente, difuminada como si la dibujara con prisa y una mano izquierda precisa- como si quisiera decir con ello que es ésa la que importa, pues es el instrumento creador: esgrime en ella un pincel que está a punto de intervenir, modificar, reinterpretar el árbol mencionado de cuyo tronco gris cuelgan ramas verdes y escasas hojas que se diferencian de una rama de la que cuelga una especie de vaina gris que no sigue el orden natural de las demás hojas y se acerca al artista, como si quisiera interpellarlo y decirle: “yo también como tú, nado a contracorriente”. De la misma rama pende otra con rojas semillas redondas que podrían ser el pene y los testículos, si invocamos las referencias homoeróticas y el humor de Soriano a las que hace alusión constante en sus dibujos y memorias. Al igual que el autorretrato de Floris de Vriedt la mano creativa es central- instrumento fundamental y creador- no aquello que pinta. Si bien parece acercar su mano hacia el objeto, no lo toca, pero con la sola intención de hacerlo da cuenta, advierte al espectador sobre su capacidad de transformar todo lo que toca, incluso a la naturaleza.



Autorretrato, 1952

En realidad, la identificación de la figura en el autorretrato rara vez ocurre por el reconocimiento del todo, sino más bien por el camino que recorre en los detalles de la figura principal y todos los símbolos estereotipados reveladores de la clase social, el género, la edad, la etnia, los orígenes regionales, oficios, profesiones, intereses, pasatiempos, eventos memorables y pasiones. Casi siempre los símbolos se encuentran en forma de figuras retóricas, metonimias y sinécdoques como el sextante del arquitecto, la paleta del pintor, la armadura del caballero. En este caso, Soriano demuestra que no sólo la mano sino su prolongación-el pincel- son herramientas con las que puede intervenir la realidad y modificarla a su antojo.⁷³

El artista pudo haber recogido algunas de las preguntas teóricas planteadas entre el autorretrato y el espejo, ya que en el segundo autorretrato juega con la distorsión de proporciones del rostro y las manos. Probablemente cite con esta obra ejemplos virtuosos de esa técnica que juega con la representación del mismo espejo, como es el caso del autorretrato al óleo sobre madera de pequeñas dimensiones en forma redonda- 24.4 cms de diámetro- que utilizó en 1524 Francesco Massola, “Parmigianino”. Se muestra a sí mismo a través de un ejercicio técnico, simulando la curvatura de un espejo convexo sobre la superficie de un panel hemisférico, obteniendo así un autorretrato a la manera de “trompe - l’oeil”, con el rostro y el torso detrás y su mano derecha elongada al frente, tocando las

⁷³ “Metonimia” es una figura que consiste en tomar la parte por el todo, el todo por la parte, lo singular por lo plural, o lo particular por lo general. Es un tipo de metáfora donde un elemento representativo de un conjunto debe considerarse como significante del conjunto entero, haciéndolo inferir al receptor mediante su expresión. Implica asumir la diferencia entre lo que se dice y lo que se entiende, de modo que lo que un signo denota, sirve para significar a su vez algo no explícito y que la imaginación ayuda a completar, como si un juguete infiere al niño y la herramienta a un taller. “Sinécdoque” implica adjudicación de un sentido por otro que lo refiere, dado que ambos pertenecen a un universo referencial habitualmente común. Toma así la causa por el efecto, la cualidad por el portador, el continente por el contenido o viceversa. Por ejemplo sucede, cuando un producto culinario artificial se presenta mezclado con productos naturales con los que ha sido elaborado o bien, si un perfume forma parte del paisaje de las flores. Entonces se dice que se adjudica su aroma por metonimia, que es una especie de contagio semántico. En Tapia, A.(1994). *De la retórica de la imagen*, México, UAM Xochimilco, pp.64, 72.

márgenes del cuadro. El concepto visual de la anamórfosis como valor binario, logra una lectura antitética al tiempo que da cuenta de su función equívoca al volver todo relativo: según donde se mire el cuadro, será la lectura del mismo.



Autorretrato, 1524

Como la perspectiva renacentista se basaba en el concepto de espejear, esta obra marcó un hito en la exploración de sus límites teóricos y técnicos, ganándole al artista no sólo el acceso a la corte papal, sino la admiración de sus contemporáneos. Con entusiasmo, Giorgio Vasari describe la obra:

“pintó una mano en el acto de pintar, un poco larga, tal y como aparecía en el espejo, tan bella que parecía extremadamente real”⁷⁴

Los dos primeros autorretratos de Soriano parecen hechos con la intención de comunicar visualmente los cambios que registra su cuerpo y rostro a manera de metáfora o testimonio sobre las modificaciones dentro del “alma”. La identidad del púber artista en el primer retrato es dócil, dúctil, moldeable, mientras que en el segundo aparece un rostro y una mano con grandes proporciones, constancia de sus tribulaciones y su desarrollo intelectual y técnico. Si se comparan ambos, resalta en el primero la construcción de una identidad más acorde con los cánones de lo femenino y en el segundo, una figura

⁷⁴ Vasari citado por Calabrese, en *Op.cit.* p 176

acongojada más en sintonía con lo masculino. Sin embargo se asume en ambos las ambigüedades que retan los dictados de la convención visual binaria y heterosexual.

En ambos y entre ambos el artista ensaya la relación espacio y tiempo y adquiere profundidad en la interacción entre frente y contorno que establece la ilusión espacial de lejanía en uno y la cercanía en otro, la de una figura impenetrable en uno y la de un personaje penetrado por la vida en otro. En el primero, hay un rostro de hombre púber andrógino con pose y vestuario femeninos y en el segundo el artista arriesga a presentar una abstracción, un estado mental -“state of mind”- confuso, ambivalente, pero por ello más vital e inquietante. Esta figura se mueve en el espacio del lienzo y en el de las pasiones encontradas- emociones traducidas en gestos faciales que nunca podrían caer en una interpretación dicotómica estereotípica, pues juega con e invierte definiciones visuales cerradas de ser varón y ser mujer.

La mano es más expresiva-expansiva como la manos de Parmigianino- en el segundo, y esto indica que hay una ampliación del territorio por el que el propio artista quiere transitar e insertar su obra; las manos como herramientas de creación, manifiestan el trabajo del pintor, en especial la colocación cerca del rostro que puede incluso reflejar cuidado, buen resguardo de una herramienta esencial para la creación y la expresión pictóricas.

Inversión

En sus autorretratos y en el retrato de Lupe Marín, Soriano invierte roles de género en la forma, el fondo, el color y con ello trastoca barreras de lo femenino y lo masculino, borra fronteras de hombre y mujer en la creación de nuevas formas plásticas.

Esto parece característico de los movimientos vanguardistas que han influenciado al artista y que enfrentan los estereotipos visuales, en especial los femeninos, como los

fotomontajes de Hanna Höch, que reflejan una preocupación por el tema del género, el desarrollo de identidades modernas y libertades para la “nueva mujer” en el terreno de actividad física, la asertividad y el placer.⁷⁵ Duchamp también invierte roles de género y autoridad reinterpretando la Mona Lisa con bigote o fotografiándose como su alter ego, Rose Selavi.⁷⁶

Se aprecia una importante influencia en Soriano del pintor mexicano Manuel Rodríguez Lozano en especial en el retrato de Marín, por la dualidad sexual que representa, así como el juego entre proporciones: un enorme cuerpo- como el de Lupe- y una pequeña cabeza..⁷⁷

Rodríguez Lozano pinta cuerpos sanos y atléticos con características masculinas y femeninas evidentes y con una iconografía que endosa un ideal de perfección estética y humana: el andrógino- propuesta que rebasa la binariedad como en Soriano.

Es el caso por ejemplo de “La diosa del amor” (1935) y “El Verdaccio” (1935) , que representan mujeres con rasgos varoniles y hombres con rasgos femeninos. El primero representa un cuerpo atlético masculino, pero la cintura, el pecho y el rostro son femeninos; ocupa tres cuartas partes del lienzo por su gran corpulencia y sus rasgos faciales corresponden a los del artista: gran belleza clásica, labios sensuales, nariz recta y angulosa. Una espesa cabellera cae sobre el cuello fornido y la mano derecha toca su seno; la mirada

⁷⁵ Junto con Hausmann, Höch desarrolló la técnica del fotomontaje al grado de la sofisticación y son ellos quienes han recibido el reconocimiento de haber inventado el fotomontaje vanguardista. Ver Lavin, M. (1993). *Cut with the Kitchen Knife, the Weimar Photomontages of Hannah Höch*, New Haven and Londres, Yale U. Press p. 35.

⁷⁶ Mona Lisa: “Readymade con bigote” (1919); serie de fotografías que Man Ray realizó de Marcel Duchamp en 1923. En ella aparece disfrazado como Rose Selavy. Ambos, Man Ray y Duchamp, juegan con mitos y arquetipos-fijos- de masculinidad originaria para dar cauce al lado femenino del artista. Ver Jones, A. (1994). *Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp*, Nueva York, Cambridge University Press, p. 149

⁷⁷ Del Conde, T. et al. (1998). *Manuel Rodríguez Lozano, una revisión finisecular*, México, Museo de Arte Moderno, INBA CONACULTA, p.13

sensual apunta añorante hacia el horizonte. A la izquierda del cuadro, una figura masculina de perfil que mira hacia delante y parece no percatarse de la gran figura central.



La diosa del amor, 1935



El verdaccio, 1935

“El verdaccio” por su parte, ofrece un cuerpo andrógino- atlético cuerpo masculino con pechos y bello rostro femenino- cuyas líneas femeninas contrastan con su recia musculatura, que se mira al espejo, mientras peina sus cabellos rubios. Una toalla cubre púdicamente sus genitales masculinos, marcados con un asombra sobre los pliegues de la tela.

Algunos historiadores de arte detectan trazos de romanticismo en la obra de Soriano, mientras que otros la inscriben en la corriente del surrealismo: Ida Rodríguez Prampolini por ejemplo, ubica sus períodos de mayor fantasía e irrealidad coincidentes con la llegada de Paalen a México:

“Es indudable que el ambiente se saturó del aire surrealista, pues su pintura se comenzó a poblar de seres imaginarios que actúan, intervienen en la vida de los humanos ángeles y sirenas.” Señala que a veces “las escenas fantásticas tienen un dramatismo, pero expresado con tal ternura y voluptuosidad que la tragedia se transforma en una escena teatral que no nos hiera.”⁷⁸

⁷⁸ Rodríguez Prampolini, I.(1969). *El surrealismo y el arte fantástico en México*, UNAM/IE, pp.90,102,103. Otras obras que en su tiempo trastocaron las relaciones de género fueron los autorretratos de Tamara de Lempicka (1898-1980) y Frida Kahlo (1907-1954), al materializar en el lienzo sus ideas de autonomía y poder femeninos. El cine por su parte, también cuestionó los roles de género representando no sólo mujeres bellas,

Lo cierto es que en la obra de Soriano no sólo influyó el arte, sino una febril lectura de textos clásicos, así como las experiencias intensas y actitudes típicas de los grupos intelectuales que frecuentaba, así como el contacto estrecho que tuvo con mujeres “de temple”, fuertes y empoderadas, quienes en la práctica y desde su propia trinchera, ayudaron a dismantelar la deontología heterosexual. Describe por ejemplo, la conducta lasciva e irreverente de su hermana Martha, quien sin reparo lo ofrecía a los hombres, el temperamento de “gallo bravo”, de Lola Álvarez Bravo, el valor de sus trece tías y por supuesto, la personalidad esférica de Lupe Marín.

sino agresivas, dominantes, empoderadas, como es el caso de la actriz Theda Bara en “The Vamp”- la vampiresa- (1917). En el filme “Lulú” (1928), la actriz Louise Brooks representó a una mujer libre que conducía a los hombres a un vórtice de pasiones, sin alentar un vínculo sentimental con ellos. Antes que ellas, otras mujeres artistas decidieron revelar una tendencia –real o imaginaria- hacia el lesbianismo, denunciando la contradicción inherente a la profesión artística marcada por el predominio de varones y su mirada masculina. Tal es el caso de Hannah Glückstein quien bajo el pseudónimo “Glück”, se representaba como hombre, o Romaine Brooks, que en 1920 que decidió masculinizar su guardarropa o la pionera de todas, Frances Benjamín Johnston, quien en 1896 se mostró en una pose masculina. Ver Calabrese, *Op.cit.* p 182

Capítulo III

Género y representación

Tema y motivo

El análisis de género conduce a descifrar en primera instancia, el tema del retrato de Lupe Marín, que es la mujer; el motivo, el poder de la sensualidad ambigua- ambigua en el sentido positivo que significa no restrictiva, sino potencialmente amplia- ambivalencia a resolver que muestra estereotipos de belleza inéditos y construye otros; el de mujer poderosa, empoderada, exitosa, que puede, se da el lujo de elegir la preferencia sexual ambigua del retrato, así como Lupe Marín y Juan Soriano deciden ser quienes son y lo cantan con valentía a los cuatro vientos.⁷⁹

Mujer y musa emancipada de muchos artistas de la época que obsesivamente buscan descifrar el enigma de su irreverencia, como representante de un género sometido, la sensualidad fresca y a flor de piel, la contradicción entre libertad y sometimiento. Cubre las múltiples facetas de un egocentrismo sin par: bella mujer, artista, madre ausente, obsesiva con su persona, cruel; fascinada con su propia representación. En el clímax de la fascinación con su propia imagen, cita a la poesía que la venera:

“Sencilla y vertical
Como caña en el cañaveral
Oh, retadora de furor
Genital:
Tu andar fabrica para el espasmo gritador
Espuma equina entre tus muslos de metal”⁸⁰

⁷⁹ Ambos critican a los comunistas, denuncian fobias hacia las mujeres libres y los homosexuales. Marín equivale "materialismo histórico a machismo". Marín, L. (1938). *La única*, Op.cit. p. 95

⁸⁰ Sin revelar al autor, Lupe Marín cita este poema en su novela *La Única*, Op.cit. p.103

La forma, como molde en que se vacía una representación, invita a preguntar sobre las formas femeninas y masculinas que definen las convenciones de género: ¿cuáles las han definido y cuáles son aquellas que las transgreden?

En ambos – retrato y autorretrato- muestra elementos de un género hipostasiado y con ello desmantela oposiciones binarias: hombre/mujer/ ; masculino/femenino; delicado/varonil, rudo/suave; ofrece a cambio hibridaciones, elementos ambivalentes o traslapados a manera de opciones múltiples de géneros en construcción. Por ello, el poder de la imagen trasciende el dictado de la convención y la estabilidad que ésta supone en los términos que ha conformado la matriz heterosexual, entendida como retícula de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan los cuerpos, los géneros y los deseos.⁸¹ Dicha matriz parte de la noción del “contrato heterosexual”, entendido como obligatorio, para caracterizar al modelo hegemónico discursivo de la inteligibilidad de género que asume, que para lograr la coherencia del cuerpo, debe haber un sexo estable- expresado por un género estable- masculino (hombre)y femenino (mujer); esto desde la óptica de género se define jerárquicamente a través de la práctica de una heterosexualidad obligatoria en donde la mujer ocupa un lugar subordinado.⁸²

¿Qué pasa con el sujeto y la estabilidad de las categorías de género, cuando el régimen epistemológico de supuesta heterosexualidad se desenmascara como aquello que produce, reproduce, cosifica y fija categorías ostensibles de ontología? Tanto el retrato como los autorretratos cuestionan este régimen epistémico ontológico y perturban las

⁸¹ Butler retoma la noción “contrato heterosexual” de Monique Wittig, y “heterosexualidad obligatoria” de Adrienne Rich, en Butler, *Gender Trouble*, *Op.cit.* p. 153.

⁸² Butler, *Ibid.* p.153,154

categorías que funcionan como soporte de las jerarquías de género y heterosexualidad obligatoria, planteando en imagen un conjunto de interpretaciones alternativas.

Si al género se le define como performance cultural, se le imprime a dicha categoría un dinamismo provocador, ya que supone un hacer que se constituye en una identidad- en - proceso, que articula sexo, deseo sexual y práctica sexual, derivada en actos performativos. De esa manera, el cuerpo es moldeado por una cultura mediante un discurso y el género entonces es el resultado de este proceso mediante el cual “las personas recibimos significados culturales, pero también los renovamos”.⁸³

Esta propuesta innovadora permitió llevar la discusión hacia un concepto dinámico de género, abriendo expectativas sobre las posibilidades de transformar el género a voluntad, pues se pregunta hasta dónde puede ser elegido, partiendo de la base de que las personas, no sólo son construidas socialmente sino que en cierta medida, se construyen a sí mismas. Elegir el género significa “interpretar” las normas de género recibidas a través del *habitus*, reproducirlas y reorganizarlas de nueva cuenta; contemplado así, el género es un proyecto que puede surgir de nuestras propias necesidades corpóreas y sociales.

Al conceptualizar género como performance- entendido como “actuación cuya condición coercitiva y ficticia se presta a un acto subversivo”- Butler se cuestiona si la “naturalidad” se constituye a través de actos culturales que producen reacciones en el cuerpo: ¿acaso ser femenina o ser masculino es un hecho natural o un performance cultural?” Indaga a partir de ello, cuáles son las categorías fundantes de la identidad: ¿acaso son el sexo, el género, el deseo sexual, hechos naturales o un performance cultural?

Aplicado lo anterior a la obra analizada, puede afirmarse que el artista de propuso analizar las formas paradójicas de la heterosexualidad obligatoria para resignificarlas en

⁸³ Butler, *Ibid*, p. 23

una puesta en escena que va más allá de la binariedad que la rige, rebasando con ello cartabones sobre lo “natural” y “lo genuino”.

Butler busca distinguir comportamientos de género del cuerpo biológico que lo alberga y que define como “algo que se hace sólo en escasa medida y de manera voluntaria”, ya que está arraigado en un guión cultural previamente escrito. Reformula así el concepto de *habitus*, que según Bourdieu, merecen atención por su valor diagnóstico, los diferentes niveles de autorregulación que la construcción social de género impone a las mujeres y los hombres en forma de roles aprendidos de forma automática desde la infancia. En este caso, el *habitus*, es un conjunto de principios morales en estado práctico, distinguibles según la clase social, género, generación, etnia, región. Se trata de patrones aprendidos que manifiestan la socialización de las costumbres presentes de manera automática en hombres y mujeres cuyos patrones frecuentemente atraviesan las clases sociales para construir conductas de género universales, como son las prácticas de subordinación femenina en diversos ámbitos de la vida social. El conocimiento que las personas tienen de la lógica cotidiana les ayuda a enfrentar actividades y situaciones y el *habitus de género* como esquema generativo de disposiciones, rutinas y costumbres, se inculca y se adquiere muchas veces imperceptiblemente y se reproduce de manera automática desde temprana edad y persiste a lo largo de la vida.⁸⁴

Se reconoce el *habitus* como conjunto de sistemas perdurables y transponibles de esquemas de percepción, apreciación y acción, resultantes de la institución de lo social en los cuerpos,⁸⁵ y al hacerlo se amplía el concepto de *habitus* hacia una subjetividad socializada, refiriéndose con él a un conjunto de relaciones históricas depositadas en los

⁸⁴ Bourdieu, P. (1979). *La distinción*, Madrid, Altea/Taurus/Alfaguara, pp.257-279

⁸⁵ Bourdieu, P. (1995). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, Madrid, Taurus, p.87

cuerpos individuales a manera de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción. La cultura, el lenguaje, la crianza, inculcan en las personas ciertas normas y valores profundamente tácitos, dados por naturales. El *habitus* reproduce estas disposiciones estructuradas de manera no consciente, regulando y armonizando acciones, convirtiéndose en un mecanismo de retransmisión por medio del cual se conforman las estructuras mentales y se encarnan en las prácticas sociales.⁸⁶

Al incorporar el *habitus*, Butler rompe con el discurso feminista, que durante los ochenta había centrado su investigación en las consecuencias del género, sus teorizaciones y postulados, ocupados casi exclusivamente por los procesos de socialización. Sostiene que al alejarse de la línea que privilegia lo social sin visualizar lo psíquico, el feminismo no logra evocar la complejidad de la adquisición del género en la materialidad de los cuerpos sexuados culturalmente. Le interesa saber cómo han sido inscritas, representadas y normadas la femineidad y la masculinidad, lo cual implica realizar un análisis de las prácticas simbólicas y los mecanismos culturales que reproducen el poder a partir del eje de la diferencia anatómica de los sexos. Esto requiere decodificar significados y metáforas estereotipadas, cuestionar el canon y las ficciones regulativas, criticar la tradición, las resignificaciones paródicas y las representaciones.

Observa por ejemplo, que las prácticas de género en comunidades lésbico gays tematizan lo natural en contextos teatrales que ponen el acento en la construcción paródica de un sexo, que en el caso del retrato de Marín, da forma a la representación hipostasiada-fusión de sí mismo y “del otro”, confiriendo un mensaje en clave hermética sobre transexualidad. La exageración que Soriano logra con la monumentalidad de la figura en el

⁸⁶ Lamas, M. (2002). *Cuerpo, diferencia sexual y género*, México, Taurus, pp. 49-84

retrato y con el segundo autorretrato, enfatiza lo que ya de por sí existe en la realidad y en la psique del artista, como fuerza centrífuga que disputa el ser y el deber ser.

Sexo-género-deseo

Butler acude a Foucault, que a su vez se apoya en Nietzsche para exponer las categorías de sexo-género-deseo como efectos de una formación específica de poder que requiere de un cuestionamiento crítico.⁸⁷ Designa como genealogía una tarea que consiste en buscar el centro y desmontar las instituciones que definen el falocentrismo y la heterosexualidad como obligatorias. Precisamente porque lo femenino y lo masculino no son nociones estables, su significado es tan problemático como “mujer” y “hombre” y porque ambos términos adquieren sus significados problemáticos cuando se les considera términos opuestos. Soriano aporta con este conjunto, nuevas lecturas de lo femenino y de lo masculino y nos enfrenta con sus demonios y con los nuestros, nuestros límites, nuestros marcos sociales de coherencia y rigidez en la interpretación y la vivencia del género.

No queda claro si aquí se debía responder a las preguntas sobre identidad primaria o si el manifiesto de sexualidad ambivalente -abierta- que muestra el conjunto analizado- es consecuencia de una crítica radical a las categorías de identidad femenina o masculina, y a los roles impuestos de ser hombre o mujer. El retrato nos muestra que las manos presan las flores- no las envuelven con ternura y cuidado, son materialidades en movimiento que un rato manotean, otro parecen quietas, así como su cuerpo, brazo y codo que en un instante se disponen a construir un nuevo poder.

⁸⁷ Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad*, México, S.XXI; Maíz, A.(1984).”Michel Foucault; historiador de la verdad, arqueólogo del saber”, Revista *El Buscón*,No.11,12, pp.135-142; Wakefiled,J. “La sexualización del yo, en *Op.cit.* pp.143-151; Nietzsche, F. “First Essay”, en *The Genealogy of Morals* (1969), New York, Vintage

No sólo es Lupe Marín la que reclama a Juan por haberla pintado como varón, sino algunos espectadores a quienes interpelaba su identidad sexual confusa en el momento de su primera exhibición al público, como es el caso de Alfredo Salazar del periódico

Novedades:

“...el de la señora Lupe Marín, con su cabeza chica y sus manos grandes tiene personalidad doble; la de la modelo y la del pintor, que parecen cantar a dúo alegre, exaltado, lleno de vitalidad vibrante.”⁸⁸

Es más bien siniestra la mimesis que aparece en el retrato o es que el conjunto analizado puede leerse como crítica a una genealogía de las categorías de género en varios dominios discursivos aplicables a la visualidad. Al jugar con los límites, el artista construye imágenes con nuevas categorías de sexo y género. No borra las fronteras de categorías reificadas de “mujer” y “hombre”, sino que toma elementos de ambos y otros más para transgredir modelos dominantes de femineidad y masculinidad en el arte y en la vida diaria.

Al encontrar la convergencia de la obligatoria heterosexualidad con el falocentrismo y la propuesta imaginaria de Soriano para ubicar dónde se encuentran sus rupturas, queda por definir cómo se produce una construcción ficticia del sexo que sostiene los diversos regímenes de poder: la monumentalidad ha sido una pista, el movimiento y el lenguaje del cuerpo y las manos, otras, lo mismo el rostro polisémico y ambiguo.

En un lenguaje visual de dominante heterosexualidad, ¿qué tipo de continuidades existen entre sexo, género y deseo? ¿Son acaso discretos esos términos y el artista los ha puesto en clave para que al paso del tiempo podamos descifrarlos? ¿Qué tanto rebasan la frontera de lo femenino, la forma, el color, el atuendo, los accesorios, y qué tanto la endosan? ¿Qué intencionalidad de género hay en los volúmenes en tonos grises y verdes

⁸⁸ *Novedades* #22, S/f, 1945

oscuros, montañas en descenso, que enmarcan el rostro de Soriano en su segundo autorretrato y qué simbología subyace al rojo ladrillo del primero? ¿Cuáles son los elementos que incitan al deseo por ir contra de aquellos convencionalmente femeninos en Lupe o aquellos que no son masculinos en Soriano?

Rangos

Las imágenes analizadas permiten realizar una lectura de rangos, que a su vez juegan con distintos términos estereotípicos dentro del duopolio femenino/masculino. Son contrapuntos entre detalles que matizan la oposición binaria con adverbios de modo y cantidad: inevitable el primer análisis sobre “poco” femeninos y “más” masculinos –en el caso de Lupe un bigote, unas manos, un lenguaje corporal “más masculino”, una mirada “más femenina” en el primer retrato y en el segundo unas ojeras “más masculinas” en el caso del segundo. Los labios soportan una cierta ambigüedad genérica, pues lo mismo hay labios sensuales masculinos que femeninos. De todas formas, subsisten interpretaciones de rangos “de menos a más”. Los labios son “más” femeninos y por ello “más” sensuales, las manos “más” huesudas y por ello menos sensuales- huesudas y angulosas como las manos de los campesinos y obreros –hombres- que no mujeres como partícipes del trabajo manual.

¿Acaso en el retrato, el motivo de las manos adelanta un mensaje cifrado como forma de representar una transformación paulatina, retrato de un “alien”- ser ajeno, alienado, extraño molusco en construcción que, a la manera del cineasta Ridley Scott ⁸⁹- anida en las entrañas de Lupe, pero que está próximo a salir y que ella califica como “cierta animalidad” en su novela? Muestran las manos de Lupe y del autorretrato segundo algunas características “ajenas” al cuerpo que las sostienen, como son la desproporción, cuyo

⁸⁹ Evoca imágenes del filme “Alien”(1979) de Ridley Scott, animal en forma de crustáceo que anida en las entrañas de un astronauta y que rompe su caja torácica para nacer, desarrollarse y cobrar proporciones monstruosas.

movimiento aletea para airear, ventilar y buscar la libertad sin molde, y así adquirir vida propia. Por ello tal vez la monumentalidad de la figura que no sólo es porque Lupe es alta y robusta de por sí, sino porque contiene literalmente la semilla de otras transformaciones monumentales y significativas que están en juego y que tienen que ver con el reposicionamiento de una sexualidad diferente, homosexual, lesbiana, gay, drag, queer, travesti, u otra que se declara abiertamente en pie de lucha frente a la binariedad que predomina.

Ciertamente, al volver al retrato, somos testigos de una transformación que tiene características andróginas y en esta transfiguración Lupe es ambos géneros a la vez y en eso ayuda su historia personal y el imaginario que en torno a ella fue constituyéndose.

De manera progresiva, en los autorretratos se manifiesta el engendro de lo que posteriormente se convertirá en un retrato de Lupe Marín y es que la palabra engendrar significa procrear, propagar la propia especie y su sustantivo “engendro” se atribuye a una criatura informe que nace sin la proporción debida. Alude –como en el caso del segundo autorretrato y el retrato de Lupe-, a la falta de armonía de las partes, la “anormalidad” en los elementos monumentales, monstruosos o teatrales-autoparódicos- en contraste con los pequeños, que no van con las proporciones ideales, aunque también reitera referencias al nuevo ser en gestación, más poderoso, resistente a las convenciones sociales de la época y que crecerá y multiplicará entre nosotros.

Soriano engendra a esta Lupe –similar y a la vez diferente a su modelo- para producir una identidad múltiple y al hacerlo, rompe con las normas de inteligibilidad

cultural del momento, asociadas con la homosexualidad y la desexualización del cuerpo femenino en el caso de las “mujeres abnegadas” la maternidad, y el lesbianismo.⁹⁰

La admiración filial por su musa madre exagera su parte sensual a juzgar por el rostro magnético y unos labios carnosos en forma de corazón. El código expresivo denota deseo del incesto y su posibilidad, ya que como hijo adoptivo, alumno, acompañante, imitador y cronista de sus dichos y ocurrencias, Lupe ya no es el cuerpo de la tierra fecunda de Rivera en Chapingo, sino fuerza sensual, misteriosa y ominosa en contubernio con el misterio de la tierra, su ambigüedad, su inmundicia. Por un instante, el hijo ha transformado su relación filial en deseo carnal e incestuoso.

Las obras que aquí se estudian, sugieren que la morfología en sí misma es consecuencia de un esquema conceptual hegemónico y por ello es necesaria la desintegración cultural de cuerpos y deseos.⁹¹ El retrato es pretexto estratégico convertido en manifiesto social y político- anárquico- que retoma cuestionamientos presentes en los autorretratos y que atraviesa categorías fijas –corporales, cuerpo, sexo, género, sexualidad, materia plástica- para resignificar y hacer proliferar categorías que superen el duopolio binario.

Las preguntas que plantea Butler vienen de la filosofía, aunque rara vez aparecen separadas de otros discursos; con ellas busca reafirmar su posición crítica en torno a fronteras disciplinarias y de género. El meollo de este estudio no está en permanecer marginal sino participar en las redes que se tejen desde otros centros disciplinarios para construir en conjunto el desplazamiento de autoridades en el arte, las imágenes y en el

⁹⁰ Julia Kristeva describe actos corporales subversivos a partir de una crítica de la construcción del cuerpo materno, en *Desire in Language, A Semiotic Approach to Literature and Art*, en Leon S. Roudiez, eds. Nueva York, Columbia U. Press., p.135, citada por Butler en “The Body Politics of Julia Kristeva”, en *Gender Trouble*, Op.cit. capítulo 3.

⁹¹ Wittig. M.(1981). “One is not Born a Woman”, en *Feminist Issues*, Vol.I, no. 2, invierno, p.53

género. Por ello, la complejidad del género y la manipulación de las oposiciones binarias que ejecuta Soriano en su primer y segundo autorretratos, así como en el retrato de Marín, permiten el cuestionamiento hacia figuras autoritarias en el arte, en el género y en todos los niveles de la vida cotidiana en donde aparezca de forma domesticada.

Política y representación

Como términos controvertidos, la representación sirve por un lado como término operativo al interior de un proceso político que busca entender la visibilidad y legitimidad de los sujetos. Por el otro, es la función normativa del lenguaje visual que revela o distorsiona, representa fielmente o amplía el rango de significación de aquello que se asume como una “política de la visión”, mandato hegemónico del imperativo “mujer” y “hombre”.⁹²

Esto ha sido importante considerando la persistente condición cultural en la cual las mujeres han sido representadas como modelos del ideal femenino y los hombres como ideal masculino. Existen otros retratos femeninos del artista, que obedecen más a la norma de la oposición binaria, como son los anteriormente citados– María Asúnsolo (1942), Dolores Álvarez Bravo (1945), Pita Amor (1948) y Elena Garro (1948) y otros con los cuales transgrede la norma como en el caso de retratos de varones: Rafael Solana (1938), Xavier Villaurrutia (1940)- y en especial, el que lleva desde el título una provocación: San Jerónimo (1942).

⁹² Kendall y Pollock (1992). *Dealing with Degas, Representations of Women and the Politics of Vision*, Northampton, Pandora Press.



San Jerónimo, 1942

Al observarlo, parece no ser propiamente un retrato y sin embargo, lo es en muchos sentidos, pues combina formas corporales, fina ironía- en el título-, así como las preferencias temáticas del artista: el erotismo, la religión y la muerte- temas del mexicano íntimo⁹³. Se trata del retrato voluptuoso de un joven desnudo, sentado reposadamente con el cuerpo “echado pa’trás” sobre un banco. Apoya su codo derecho – como el de Lupe Marín- en un par de libros y detrás de ellos un espejo enmarcado que refleja la figura de un esqueleto en idéntica posición que el modelo. La blasfemia reside en el título –San Jerónimo- y con ello convierte de súbito cualquier cuerpo desnudo de un varón, en el cuerpo desnudo de un santo. Cuestiona la autoridad de la religión católica que ha cercenado la sexualidad y el erotismo de los hombres por mandato divino a través del cuerpo sexuado, bello y varonil, de torso, cadera y piernas bien torneadas, atléticas, pubis expuesto y pene apenas oculto tras la pierna derecha, finas y delicadas manos y uñas delineadas en forma de media luna, mirada meditativa y melancólica. Al desplegar su cuerpo en pose reveladora,

⁹³ Martínez, JL (1941), *Letras de México*, año V, Vol. III, número 8, 15 de agosto de 1941, p.23.

regresa al santo a la vida y al mundo del erotismo, da cauce a su sexualidad inhibida y lo reconfigura como objeto de deseo homoerótico.⁹⁴ La presencia enmarcada de un esqueleto sosteniendo un reloj de arena, le recuerda no sólo el paso del tiempo, sino lo efímero del atractivo físico: “memento mori”.

Soriano vuelve a utilizar el espejo para imitar a dios y al diablo, pues el reflejo es un clásico atributo de la virgen, “espejo sin mácula”, símbolo de orgullo, diabólico atributo de vanidad por excelencia - se contempla en el espejo y ve su deterioro paulatino y el devenir entre la vida y la muerte.

El modelo de Soriano para este retrato parece haber sido su entonces pareja sentimental, Diego de Mesa: es un retrato melancólico, sensual, cuya delicadeza se asemeja a los otros retratos de los varones pero contrasta con la mujer echada pa'lante en el retrato de Lupe Marín. Sin embargo, en conjunto con sus autorretratos, forma parte de una agenda con la cual condensa la búsqueda del libre albedrío y la expresión de la sexualidad que rompe con una normalidad de artificio impuesta por diversas instituciones de encierro, como la iglesia, la escuela, el matrimonio, la prisión, la milicia.⁹⁵

En realidad, el cuerpo no es sexuado de manera significativa antes de su determinación dentro de un discurso que lo ha investido con la idea de sexo esencial y natural. El cuerpo de San Jerónimo adquiere significados dentro del discurso visual a partir del contexto de las relaciones de poder que reproducen asimetrías y exclusiones y en este caso medidas disciplinarias rotas y un orden religioso trastocado. Esto prueba que la sexualidad es una entidad históricamente organizada de poder, así como los códigos de su

⁹⁴ Sullivan encuentra parecido en las obras de Soriano con la pintura de Paul Cadmus, como es el caso de “El baño” (1943) y “Punto de vista” (1945). Ambos estaban interesados en la técnica de los viejos maestros aplicada a la representación de temas homoeróticos. En Sullivan, E.J.(2007). *Fragile Demon, Juan Soriano in México, 1935-1950*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.

⁹⁵ Foucault, M.(1977). *Vigilar y castigar. Nacimiento de una prisión*. México, S.XXI; ver Lagarde, M.(1990). *Cautiverios de mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM

prohibición y permiso, resultantes ambos de un concepto artificial de “sexo” que eficazmente extiende y disfraza las relaciones de poder. En el caso de San Jerónimo y su celibato, es la privación la que lo hace santo y superior a los humanos, pero en esta interpretación-mezcla de humor y erotismo- el artista lo humaniza y lo vuelve mortal, ambivalente y polifónico.

La construcción que subyace a la palabra “sexo”, producido al servicio de la regulación social y el control de la sexualidad, esconde y unifica artificialmente una variedad de funciones dispares sin relación alguna y posturas dentro del discurso como causa de una esencia interior que interpreta, inteligibiliza, reduce toda forma de sensación, placer y deseo como específicamente relativa al sexo. En realidad, los placeres corporales no son reducibles sólo causalmente al sexo, sino interpretados como manifestaciones de lo que es válido y lo que no lo es.

En oposición a esta falsa construcción de “sexo”, Foucault lo aborda más como efecto que como origen, en lugar de sexo como causa original y continua de la significación de los placeres corporales. Sugiere “sexualidad”, como un sistema abierto y complejo de discurso y poder que produce “sexo”, como estrategia que esconde y por ende perpetúa las relaciones de poder. Soriano libera la sexualidad en sus autorretratos, en el retrato de Marín y en el retrato de San Jerónimo: propone sexualidad y no sexo, diversidad, polifonía y no norma, estereotipo, arquetipo.

Una manera en la cual el poder se perpetúa y se esconde es a través del establecimiento de una relación arbitraria entre poder, concebido como represión, dominio y sexo concebido como energía valiente pero frustrada, que espera su liberación a manera de manifestación de autoexpresión. El análisis de la sexualidad se colapsa y se minimiza en

el análisis sobre el sexo, que debe recontextualizarse en los términos más amplios de la sexualidad tal y como propone Soriano, creando una visualidad abierta del deseo, como categoría dinámica – manos y cuerpo en movimiento- deseo de ser- representada en el arte de su tiempo.

Soriano expone a Lupe Marín

A decir del historiador británico Pope Henessy, la pintura del retrato es empírica y gran parte de la fascinación que ejerce el retrato de Lupe Marín es que resulta de una interacción de dos fuerzas- el artista y el retratado- y no de la acción de uno solo. Representa el diálogo entre el pintor, su época y la modelo retratada y por ello revela mucho, no sólo del sujeto representado, sino del creador de las imágenes. Es cierto que en el retrato ha encontrado Soriano la clave para sondear el alma de sus retratados, a los que en su mayoría conoce, quiere o admira. Al concentrarse tanto en el retrato- pues hubo épocas como ésta en que sólo hizo retratos-, forja lazos entre él mismo y una de las formas más antiguas de la expresión humana de la tradición occidental. Desarrolla así su capacidad de observación de los retratos clásicos que son a veces crueles pero siempre fieles representaciones del rostro y de la mente de los sujetos que encarna, y ese tipo de diversidad- a veces mezclada con brutalidad o con efectismo- es la que también caracteriza a los mejores retratos de Soriano.

El retrato de Lupe Marín, expuesto en la Galería de Arte Mexicano, mereció algunas reseñas, como la de Jorge Crespo de la Serna:

“Esta misma agridumbre se desprende del retrato de Lupe Marín; por lo demás bastante aproximado al carácter espiritual del interesantísimo modelo, pero no muy afortunado como plena realización”.⁹⁶

⁹⁶ “Juan Soriano, seráfico, picaresco”, en *Excelsior*, 06/04/1945

Ferrán De Pol señala:

“El retrato en Soriano, alcanza un modo muy personal y logrado.” “Sus retratos de Carmen Barrera, Lola Álvarez Bravo, Lupe Marín, tienen una unidad en su tratamiento y a la vez dejan margen a que la personalidad de las mujeres aparezca fuerte y acusada. Equilibrio no fácil de lograr y escollo que sólo los dotados salvan.”⁹⁷

Como tantos otros, Ferrán de Pol lo llama niño prodigio, que ha superado la peligrosa etapa de la promesa y figura entre los mejores pintores jóvenes de la época, con un “estilo y sello propios y una calidad inconfundibles:”

“formado en la dura disciplina de copiar cuadros coloniales y realizar retablos, algo quedó en su manera de la poética ingenuidad del retablo, pero Soriano pone en su arte mucha malicia, a veces incluso, cierta perversidad, que proyecta su obra planos muy distintos a los del retablo.”⁹⁸

Por su parte, Aníbal Ramírez alaba los retratos de Carmen Barreda y de Lupe Marín; este último le llama fuertemente la atención por retratar los rasgos más acentuados de la modelo, especialmente las manos. Reconoce el esfuerzo que tuvo que hacer el artista para no recordar otro, “desde luego magistral, que Diego Rivera pintara de la misma persona”⁹⁹

Colofón

Reconocido en México por su pintura, escultura y su papel fundamental en el grupo “Poesía en voz alta” como motor del proyecto y como escenógrafo, la obra de Juan Soriano ha sido poco difundida en el resto del mundo. Esto se debe probablemente, a que no tuvo una buena promoción, ni era constante su exhibición en galerías. Además y en contraste con muchos de sus contemporáneos, que ejercían una difusión agresiva de su

⁹⁷ “Expone Soriano, en *El Nacional*, 01/04/1945, p.3

⁹⁸ “Juan Soriano en la Galería de Arte Mexicano”, en *El Nacional*, México, D.F. 1ero de abril de 1945, Primera sección, p. 2

⁹⁹ Ramírez, Aníbal, “Notas de arte”, No.229, México, DF. 13/03/1945

obra, Soriano nunca fue un promotor de la suya y no recibió, ni buscó una comisión que se le otorgara sobre la base de su filiación política.¹⁰⁰

Perteneció a la generación de jóvenes artistas que se alejaron del muralismo para concentrarse en el perfeccionismo a pequeña escala de una atmósfera íntima de sofisticación social, como protesta tácita frente a la grandilocuencia y propaganda de la generación de los muralistas mexicanos.¹⁰¹

Justino Fernández lo ubica como miembro de las generaciones que en cierto modo sufrieron la ruptura con la Escuela Mexicana y se tuvieron que inventar “todo de nuevo”, lo cual los aleja de las recetas, pero también los priva de la disciplina y los conocimientos básicos que acortan el camino. A pesar de ello, el artista fue refinando su técnica hasta lograr una expresión propia, emocionante, sugerente, y en el caso de sus retratos, abandonó la rutina para buscar elementos originales.¹⁰²

El camino recorrido por Soriano desde sus primeros autorretratos hasta el retrato de Lupe Marín no fue fácil, ya que paulatinamente logró una propuesta visual con la que desmontó diversos estereotipos anclados en su propio *habitus* y en las prácticas dominantes de la matriz heterosexual, con vigencia entonces y ahora.

La obra estudiada deja la tarea de seguir descifrando las claves para la comprensión de identidades visuales diferenciadas, ambiguas y alternas, cuyos términos definen al tiempo que excluyen múltiples significaciones; porque el género, como categoría dinámica, se cruza con la clase, la generación, la etnia, la sexualidad, así como con las modalidades

¹⁰⁰ Sullivan,E.J.(2008). *Fragile Demon, Juan Soriano in México*, Pensilvania, Phildalephia Museum of Art, pp.7,8

¹⁰¹ Kirstein, L(1945) Arts from Mexico” en la Revista *Town and Country*, E.U., 01/11/1945

¹⁰² Fernández,J.(1994). “Arte moderno y contemporáneo en México”. *El arte del siglo XX*. México, UNAM/IIIE, p.114

regionales de identidades discursivamente construidas y la cualidad preformativa que le imprime el artista al sujeto representado.

La articulación entre la teoría de género y la metodología de la *ecfrasis* desembocaron en lo que se conoce en antropología como “descripción densa” y que aquí se aplica al estudio de las imágenes en la identificación de formas “femeninas” y “masculinas” y sus respectivos rangos para desmontar oposiciones binarias, mismas que hicieron posible la comparación entre los autorretratos y el retrato.¹⁰³

A su vez, las claves de género descubrieron intersecciones de poder en las cuales se produce la visualidad y mantiene su vigencia en la anamorfosis como concepto visual, que fomenta una lectura antitética al tiempo que da cuenta de su función equívoca. Por ello amplía el género y su práctica convencional, y pone en su lugar una calidad preformativa, dinámica, activa, cuyo resultante es el desmonte y la expansión de la norma del género restringido.

El retrato y los autorretratos, así como las imágenes de encuadre, sirvieron de pretexto y pre- texto para reflexionar sobre las estructuras hegemónicas del poder y la capacidad del artista para subvertirlas en el lienzo, desmontando la matriz heterosexual y su supuesta universalidad, que como dice Soriano, es ficticia y por ello, impide el libre flujo de posibilidades multiformes.

¹⁰³ Geertz, Clifford (1973) “Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture”, en R.M.Emerson, comp. *Contemporary Field Research*, Boston, Little Brown.

Bibliografía

- Bartra, Eli, coord. (1998). *Debates en torno a una metodología feminista*, México, UAM Xochimilco
- Bartra, Roger (1992). *The Cage of Melancholy. Identity and Metamorphosis of the Mexican Character*, New Jersey, Rutgers
- Baxandall, Michael (2000). *Modelos de intención*, Madrid, Blume
- Borzello, Frances (1998). *Seeing Ourselves: Women's Self Portraits*, London, Thames and Hudson
- Bourdieu, Pierre (1979). "El sentido de la distinción", en *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, pp. 257-279
- Bradú, Fabienne (1994). *Damas de corazón, México*, FCE
- Briuolo di Stefano, Diana (1997). *Juan Soriano, pintor de antiguos y nuevos dilemas*, México, CONACULTA
- ____ (2003). "Margarita Nelken en tiempos de rupturas", ponencia presentada durante el Seminario "La crítica de arte latinoamericana y chicana desde los 1940s: Entre modernidad y globalización, Rockefeller Foundation, Bellagio, Italia, noviembre, mimeo
- Buck Morss, Susan (1985). *The Dialectics of Seeing: W. Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge Mass, The MIT Press, Temporal origins, pp.8-25
- Burke, Peter (2001). *Visto y no visto*, Madrid, Crítica
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble*, New York, Routledge, Chapman and Hall
- ____ (2001). *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península
- Cashdan, Sheldon (2000). "Vanidad, espejo, espejo" en *La bruja debe morir: de qué modo los cuantos de hadas influyen en los niños*, Madrid, Debate, pp.53-74
- Calabrese, Omar (2003). *Artist's Self Portraits*, New York, Abbeville Press
- Calinescu, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos
- Cherem, Silvia (2004). *Trazos y revelaciones. Entrevistas a 10 artistas mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, pp.305-320
- Cirlot, Juan Eduardo (1969). *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor
- Clark, Timothy J. (2006). *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven, Yale University Press
- Crespo de la Serna, Juan Jorge. "Paganidad auténtica", en Fuentes, C. Y T. Del Conde, comp. (1984). *Juan Soriano y su obra*, INBA/SEP/ Cultura, p. 138
- Davidoff, Ruth (2007). *Volaron las Palomas*, México, El Tucán de Virginia
- Debroise, Olivier (1991). *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)*, México, Munal
- Del Conde, Teresa (1984). "Juan Soriano en perspectiva", en *Juan Soriano y su obra*, INBA/SEP/Cultura,
- De Mesa, Diego (1976). Texto sin título, México, UNAM
- Dijkstra, Bram (1986). *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate
- Eder, Rita (1992). *Disidencias y vanguardias en el siglo XX*, México, Colección Pictórica Banamex
- ____ coord. (2001). *El arte en México, autores, temas, problemas*, México, Biblioteca Mexicana/Conaculta
- ____ (2003). "Presentación", en Roque, Georges, comp. (2003) *El color en el arte mexicano*, México, IIE/UNAM
- Escalante Gonzalbo, Pablo, P. (2005). "Manos y pies en Mesoamérica", en *Arqueología mexicana*, Vol. XII, núm. 71, enero-febrero
- Estés, Clarisa P. (1992). *Mujeres que corren con los lobos. Mitos y arquetipos de la mujer salvaje*, Barcelona, Ediciones "B"
- Fernández, Justino y Diego de Mesa (1976). *Juan Soriano*. México, UNAM, Dirección General de Publicaciones
- Fernández, Justino, ed. (1998). *Arte moderno y contemporáneo*, Tomo I, México, IIE/UNAM.
- Frascina, Francis, et.al. (1993). *La modernidad y lo moderno. La pintura moderna en el siglo XIX*, Madrid, Akal
- Foucault, Michel (1977). *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI
- ____ (1989). *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI
- Fuentes, Carlos y Teresa del Conde (1984). *Juan Soriano y su obra*, México, INBA

- Fuentes, Carlos (1984). "Juan Soriano: la elemental figuración de la autora", *Juan Soriano y su obra*, México, INBA/SEP
- Fuentes, Carlos (1984), "La elemental figuración de la aurora", en *Juan Soriano, Retrospectiva, 1937-1997*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Garb, Tamar (1993). "Género y representación", en F. Frascina, et.al. *La modernidad y lo moderno, La pintura francesa en el siglo XIX*, Madrid, Akal
- Geertz, Clifford (1973). "Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture", en R.M.Emerson, comp.. *Contemporary Field Research*, Boston, Little Borwn
- Gell, Alfred (1998). *Art and Agency, an Anthropological Theory*, Oxford, Claredon Press
- Gombrich, Ernst H.(1979).*Arte e ilusión*, Barcelona,Gustavo Gili
- González Mello, Renato (2004-2006), "Diego Rivera's Portraits", en *Retratos, 2000 años de Retratos latinoamericanos*, San Antonio Museum of Art, et.al., New Haven and London, Yale U. Press
- Greer, Germaine (1979).*The Obstacle Race*, Londres, Secker and Warburg,
- Irigaray, Luce "The Sex which is not One", en C. Reeder, et.al. eds (1986). *New French Feminism*, Brighton, Harvester Press
- Jung, Carl G. (1939). *Das Geheimnis der goldenen Blüte*, citado por Cirlot(1969). *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor
- _____ (1972). *Collected Works of C.G. Jung*, Princeton, Princeton University Press
- _____ (1997). *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós,
- Kendall, Richard y Griselda Pollock (1992). *Dealing with Degas, Representations of Women and the Politics of Vision*, Northampton, Pandora Press
- Krieger, Peter (2006). "El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción de su libro Schlangenritual. Ein Reisebericht", en español, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM*, No.88, pp.239-250
- Lamas, Martha (2002). *Cuerpo, diferencia sexual y género*, México. Taurus
- Lavín, Mónica (1991), "Poesía en voz alta. Rebeldía contra la falta de imaginación", en *Juan Soriano el poeta pintor. Pintura teatro y escultura*, México, Conaculta, pp.209-300
- Lavin, Maude (1993).*Cut with the Kitchen Knife, the Weimar Photomontages of Hannah Höch*, New Haven y Londres, Yale U. Press
- Leddick, David (2000). *Intimate companions; a Triography of George Platt Lines, Paul Cadmus, Lincoln Kirsten and their Circle*, Nueva York, St. Martin's Press
- Magaloni, Diana, "Teotihuacán, el lenguaje del color", en G. Roque, comp. (2003). *El color en el arte mexicano*, México, IIE, UNAM; p.165
- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde (1987). *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*, México, UNAM, p.91-92
- _____ (1976). "El proceso de las artes" (1910-1970, en *Historia General de México*. Tomo IV, México, El Colegio de México
- _____ (1976). "El proceso de las artes", 1910-1970; *Historia General de México*. Tomo IV, México, El Colegio de México
- Marín, Guadalupe (1938). *La única*, México, Editorial Jalisco.
- Márquez, María Teresa, (1987). *Autorretratos de Juan Soriano* , México Banamex
- Mitchell, W.J.T.(1994). *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press
- Monsiváis, Carlos (1997). "Mínima Crónica", en *Juan Soriano, Retrospectiva: 1937-1997*; Madrid, Ministerio de Educación y cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Newhall, N. ed. (1973). *The Daybooks of Edward. Weston*, N.Y. Aperture Book, p. 26 y 42;
- Nochlin, Linda (1989). *Women, Art and Power*, Nueva York, Harper and Row
- Panofsky, Erwin (1972). *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza
- Payno, Manuel (1967). *La fisiología del matrimonio*. México, Conaculta
- Paz, Octavio (1987). "Los privilegios de la vista" en *México en la obra de Octavio Paz*, México, FCE, p.389
- _____ (1987). "Juan Soriano, retratos y visiones", México, Grupasa
- _____ (1993). "Una exposición de Juan Soriano", en *Obras completas, Los Privilegios de la vista II*, Círculo de lectores, Barcelona
- Pitol, Sergio (1993). *Juan Soriano, el perpetuo rebelde*, México, Conaculta
- Pollock, Griselda (1992). "The Gaze and the Look: Women with Binoculars- a Question of Difference", en R. Kendall y G. Pollock eds. *Dealing with Degas*, Londres, Pandora Press,
- Poniatowska, Elena (1985). *¡Ay vida no me mereces!* México, J. Mortiz

- Poniatowska, Elena (1998). *Juan Soriano, niño de mil años*, México, Plaza y Janés
- Prieto, Guillermo (1976). *El placer conyugal y otros textos similares*, México, Premiá
- Rivera Garza, C. (2007). “La inquietante semana de las mujeres barbudas, origen y desarrollo de un trastocamiento de género”, en *Miradas disidentes; género y sexo en la historia del arte*, XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE/UNAM, pp.399-422
- Rivera Marín, Guadalupe (1887). *Un río y dos riveras*, México
- Rodríguez Prampolini, Ida (1997). *La crítica del arte en México*, México, IIE,UNAM, Tomo 1
- Rose, Judith (1986). *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso
- Roque, Georges, comp. (2003), *El color en el arte mexicano*, México, IIE/UNAM
- Roscher, W.L. (1888). “Apolides Apuleinesu Madaura und die antike Zauberin”, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1886-90
- Scott, Joan W.(1988). *Gender and the Politics of History*, Nueva York, Columbia University Press
- Scherer García, Julio (2005). *Siqueiros,, la piel y la entraña*, México, FCE
- Siracusano, Gabriela, et.al.(s/f) “Una cantera de figuras más ísimas”, conferencia dictada durante el *III Simposio Internacional Interdisciplinario de Estudios Coloniales en las Américas*
- _____(s/f). “Preguntarle a la materia, avances sobre una investigación interdisciplinaria”, en *VII Jornadas de Estudios e investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del arte “Julio E. Payró”, FFL/Universidad de Buenos Aires
- Soriano, Juan(1984). *Juan Soriano, retratos y esculturas*, México, Grupo Azabache
- Sullivan, Edward (1991). “La esencia expresiva: retratos y esculturas de Juan Soriano”, en *Juan Soriano, retratos y esculturas*, México, Grupo Azabache.
- _____(2007). *Fragile Demon, Juan Soriano in México(1935-1950)*, Pennsylvania, Philadelphia Museum of Art
- Tapia, Antonio (1994). *De la retórica de la imagen*, México, UAM Xochimilco,
- Tibol, Raquel (1969). *Historia general del arte mexicano, Época moderna y contemporánea, T.II*, México, Hermes
- Unger, Ron (1999). *Poesía en voz alta in the Theater of Mexico*, Mississippi, University of Missouri Press
- Varios,(2004). *2000 años de retratos latinoamericanos*, New Haven, Yale U. Press
- Varios (2005). “Manos y pies” en *Arqueología Mexicana*, No.71, enero-febrero
- Zambrano, María (1997): “La aurora de la pintura en Juan Soriano” (1954), “El arte en Juan Soriano” (1956), “Prosecución de la aurora en la obra de Juan Soriano” (1982), en *Juan Soriano, Retrospectiva: 1937-1997* ; además de las cartas que Zambrano escribe a Juan Soriano; Madrid, Ministerio de Educación y cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp.37-53
- _____(1997). “Carta a Juan Soriano”, Roma, 20 de noviembre de 1958, en *Juan Soriano, Retrospectiva, 1937-1997*; Ministerio de Educación y cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Zamorano N.B(2002). *Manuel Rodríguez Lozano o la revelación ideal de Narciso*, México,INBA/Conaculta

Hemerografía

- Almagre, Juan, “Con la brocha al aire”, *El Nacional*, Segunda Sección, México, diario, 1 de noviembre de 1947; pp.1 y 4
- Appendini, Guadalupe (1971). Entrevista a Lupe Marín, *Excelsior*, México, diario, 24 de noviembre
- Armenta, C.G., “Arte”, “Juan Soriano, Pintor Tapatío” en *Revista Hoy*, México, año1948, p.126-127 enviado de la Revista “Guadalajara”
- Barreda, Octavio, Juan Soriano, Revista *El hijo pródigo*, México, semanal, núm. 25, abril de 1946, año III, Vol.VIII, p.26
- Basurto, Luis G. “Exposición de pintura presentada en Puebla por la G.A.M.A”, *El Nacional*, México, diario, 24 de agosto de 1941
- Blanco Moheno, Roberto, “Jalisco se reivindica”, *Revista Mañana*, México, 13 de mayo de 1944, no.37, p.11,25,82
- Cardozo y Aragón, Luis; “Plástica Mexicana, visión panorámica”, *El Nacional*, México, diario, 1ero de octubre de 1944, pp.6 y 7
- Castro, Rosa, “¿Quién es el mejor pintor mexicano de este siglo? *Revista Hoy* , México, semanal, DF. 27 de mayo de 1950, pp.30-33
- Castro, Rosa, Juan Soriano: un poema es más importante que la bomba atómica” en “Galería del Mundo”, *El Día*, México, diario, 21 de abril de 1963

- Coates, Robert M. "The Art Galleries. A Hundred Paintings in a Year", Revista *The New Yorker*, New York, EEUU, 17 de abril de 1943
- Coates, Robert M. "The Art Galleries. Water Colors in Brooklyn", Revista *The New Yorker*, New York, 14 de mayo de 1949
- Crespo de la Serna, Jorge, "Juan Soriano, seráfico y picaresco", *Excélsior*, México, diario, 6 de abril de 1945
- _____ (1947). Soriano, decorador teatral. El ejemplo del gran Leonardo, *Excélsior*, México, diario, 3 de abril
- _____ (1947). "Mundo pagano y demoníaco de Juan Soriano", *Excélsior*, México, diario, 6 de noviembre
- _____ (1947) "Artes plásticas". "Mundo pagano y demoníaco de Juan Soriano", *Excélsior*, Segunda Sección, México, diario, 6 de noviembre de 1947
- _____ (1941) "Las ideas y las formas" *Excélsior*, México, diario, 8 de marzo de 1951
- _____ (s/f) "Artes plásticas. Pinturas de Feliciano Peña", *Excélsior*, México, diario
- _____ (1953) "Por Museos y Galerías de Arte", *Jueves de Excélsior*, México, semanal, 26 de marzo de 1953
- Del Conde, Teresa (1979). "Juan Soriano, grata frescura", *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, 7 de enero
- _____ (1979). Entre la melancolía y la sonrisa, *La Jornada*, México, diario, 16 de septiembre
- De Pol, Ferrán , "El pintor Juan Soriano", *El Nacional*, México, diario, 21 de octubre de 1945
- _____ (1945). "Exposición de pintura mexicana en Boston", *El Nacional*, México, diario, 18 de noviembre de 1945, p.3
- _____ (1945). "Juan Soriano en la Galería de Arte Mexicano", *El Nacional*, México, diario, 1ero de abril de 1945, Primera sección, p. 2
- Exposición "El niño en la plástica mexicana", *El Nacional*, México, diario, 9 de febrero de 1944
- Engel, Lya, "Teatro", *Impacto*, México, 12 de agosto de 1959, p. 75
- G.G.M.; "¿Crisis en la pintura mexicana?", Revista *Arte y plata*", México, D.F. , octubre de 1945, p.37-38
- García Ponce, Juan, "Artes plásticas: Juan Soriano", *Revista de la Universidad de México*, México, semanal, volumen XIV no. 2, 1959, pp.21-23
- _____ (1962). "Lupe Marín por Juan Soriano", *Revista de la Universidad de México*, México, septiembre
- García Ponce, J.. (1988), "Uno de los caminos del arte", Revista *Vuelta*, México, Retrospectiva: 1937-1997; Madrid, Ministerio de Educación y cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Gaya, Ramón, "Un siglo de retrato en México", *Letras de México*, México, semanal, 15 de febrero de 1942, no. 2 p. 5, precio: 40 centavos
- Goldsmith, M.(1986) "Debates antropológicos en torno a los estudios de la mujer", en *Estudios sobre la mujer, problemas teóricos*, México, Nueva Antropología, Vol.VIII, Núm.30, México, Conacyt/UAM Iztapalapa, noviembre, pp.147-172;
- González de Mendoza, J.M. "Siqueiros, pintor audaz y fuerte", *Jueves de Excélsior*, México D.F., 13 de noviembre de 1947, p.26
- Gual, Enrique F. "María Asúnsolo, por Juan Soriano", en Galería de Retratos de *Excélsior*, México, diario, domingo 14 de agosto de 1941, p.7
- Gual, Enrique F. "Revista de arte", *Excélsior*, México, diario, sábado 8 de noviembre de 1947
- Lara Pardo, Luis, "Exposiciones", *Revista de Revistas*, México, semanal, 22 de marzo de 1953
- Leroux, A, "Exposición del retrato: Anguiano y Soriano", en *Prensa gráfica*, México, diario, 26 de abril de 1950, s/p
- León, Carlos-alias "Carlosleón- "Arte", "La pintura de Juan Soriano", *El Nacional*, México, diario, s/p
- Mac Masters, Mary (1991). "Juan Soriano, el último gran retratista", *El Nacional*, México, diario, 27 de febrero
- Manrique, Jorge Alberto, "Juan Soriano: La madre", *Novedades*, sección "Artes plásticas", México, diario, 31 de agosto de 1955, pp.6,7
- _____ (1991). "Juan Soriano", *La Jornada*, México, diario, 16 de junio,
- Martínez, José Luis, "La pintura de Juan Soriano", en *Letras de México*, México D.F. año V, Vol. III, número 8, 15 de agosto, 1941
- Mérida, Carlos, "Who and What in Mexican Art", *Think*, #12, diciembre de 1945, p.27-28
- Nelken, Margarita, "Arte", "Exposición de 7 pintores modernos" *Revista Hoy*, México, semanal, febrero de 1950, pp.124 B-127B
- _____ (1959) "Exposición de Anguiano y Juan Soriano", *Revista Hoy*, Número 690, México, semanal, 13 de mayo de 1950

- _____ (1953). "Exposiciones", "La de Juan Soriano", *Excélsior*, México, diario, 15 de marzo de 1953
- _____ (1995). "Soriano, o el color como inspiración", *Excélsior*, México, diario, 13 de marzo de 1995
- _____ (1955). "La de Juan Soriano", *Excélsior*, México, diario, 2 de junio 1955
- Ontañón, Mada; "Dos retratos de Margo" en "Arte", *Revista Hoy*, 1940, página 52, s/f
- _____ (1942) "Revista de pintura mexicana, sección "Arte", *Revista Hoy*, México, 17 de octubre de 1942
- _____ (1942) "Pintura Mexicana en Estado Unidos", *Revista Hoy*, México, 26 de diciembre de 1942, p.61
- _____ (1943) "Los pintores en su estudio, Juan Soriano entre ángeles" en *Revista Todo*, 5 de agosto de 1943
- Pitol, Sergio (1976). "Nuevas imágenes de Juan Soriano", *El Sol de México*, México, diario, 19 de septiembre
- Poniatowska, Elena; "Trece tías vestidas de negro. Trece vidas al margen del tiempo", *Excélsior*, México, diario, jueves s/f de 1952
- _____ (1978). "Un problema constante es la vida para Juan Soriano", *Novedades*, México, diario, 12 de marzo
- _____ (1978). "La imaginación nos daña, afirmó el pintor Juan Soriano al regresar", *Novedades*, México, diario, 13 de marzo
- _____ (1978). "La Revolución Mexicana fue sólo una espantosa matanza", *Novedades*, México, diario, 15 de marzo de 1978
- _____ (1978). "La imaginación nos daña, afirmó el pintor Juan Soriano al regresar", *Novedades*, México, diario, 13 de marzo
- Radar, "En la exposición de Soriano", *Etcétera*, s/f, 1955
- Ramírez, Aníbal, "Notas de arte", #229, s/f, México, DF. 13 de marzo de 1945
- _____ (s/f). "Siete pintores modernos", *Revista Hoy*, México, semanal, pp. 69-70
- Salazar, Adolfo, "Artes y letras", *Novedades* #22, México, diario, 1945
- S/A: Pintura y pintores, "Sólo tres notables artistas mexicanos viven de su arte", *Estampas*, México, 20 enero de 1942
- S/A; "Arte", *La República*, México, 20 de febrero de 1943
- S/A: "Art", *The Philadelphia Inquirer*, 1943,
- S/A; "Miss Amor's Mexicans", *Newsweek*, Nueva York, USA, 12 de noviembre de 1945, p.114-115
- S/A: "El Nuevo romanticismo de Juan Soriano", *Revista Hoy*, México, diario, 1945, pp. 27-31
- S/A; "Modern Mexican Art, a Brilliant New Generation of Painters invades U.S. Galleries", *Life*, EEUU, 3 de junio de 1946 s/n
- S/A. Soriano, decorador teatral", *Excélsior*, México, diario, 3 de abril de 1947
- S/A; "Arte", "Pintores de Jalisco", *Tiempo*, México, semanal, 19 de mayo de 1950
- S/A; "Dos exposiciones" en *Arte, cine y sociedad*, México, semanal, 19 de mayo de 1950, p. 8
- S/A. Sin título, *Etcétera*, México, 19 de mayo de 1950
- S/A; "Contemporary Mexican Art: Exhibition by Anguiano and Soriano at calle Puebla 154"; en *Mexico City Herald*, Mexico, diario, 13 de mayo de 1950
- Sánchez Barbudo, Antonio, "El arte en México", México, s/ref, aprox.14 enero, 1953
- Solana, Rafael, "La pintura mexicana y la pintura casera", en *Hoy*, México, semanal, 10 de enero de 1953, No. 829
- Soriano, Juan (1979). "El salón de otoño. Desde 1903 contra el arte convencional", México, en *Excélsior*, diario, 26 de agosto
- _____ (1959). "La pintura abstracta", México, *Revista de la Universidad de México*, mensual, junio
- _____ (1976). "Juan Soriano sobre el ballet", Texto de Maurice Béjart y Juan Soriano, dibujos de Juan Soriano, México, periódico *Excélsior*,
- _____ (1992). "Devoción por las imágenes", *Revista de Cultura Babel*, no. 6, Morelia, marzo
- _____ (1993). Testimonio de una amistad, México, *La Jornada*, diario, 10 de agosto
- Stoup, Jon, "Art from Mexico", en *Revista Town and Country*, EEUU, noviembre de 1945
- Suplemento "México en la Cultura", del periódico *Novedades*, diario, No.402, p.6
- Suplemento "México en la cultura" del periódico *Novedades*, varios No. 407, p.12
- Tejeda, Luis, XXV años de pintura de Juan Soriano, en *Tiempo*, México D.F. 5 octubre de 1959, pp.56,57
- Tibol, Raquel, (1969) "Entrevista a Soriano", s/ref
- Urueta, Chano, "La trascendental exposición de la LEAR", *Revista Hoy*, 19 de mayo de 1936
- Varela, Lorenzo, "Galería de Arte de la librería de Cristal, Exposición hispano Mexicana", en *la Romance*, México, agosto 15, 1940, página 16.
- Velázquez, Angélica (1998). "Castas o marchitas", en *Anales del IIE/UNAM*, no. 73, pp.125-160

Villaurrutia, Xavier, "Retratistas mexicanos", *Hoy*, Letras de México, México, 1942, Año VI Vol. 21 ,30 de enero de 1942, pp..44,46-49
Zambrano, María, "La aurora en la pintura de Juan Soriano", en *Novedades*, 13 de marzo de 1955

Obras Retrospectivas

Barros Valero, J. (1986). *Diego Rivera, retrospectiva*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, Founders Society Detroit Institute, INBA, SEP,SRE, Catálogo
Fundación Amparo (2005). *Celebración a Juan Soriano*, Puebla, Fundación Amparo
Juan Soriano, Retrospectiva: 1937-1997 (1997), México Telmex
Juan Soriano, la rebelión de la libertad (2006) Museo Amparo, 26 nov-27 febrero
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1997).*Retrospectiva de Juan Soriano: 1937-1997* . Madrid, Conaculta
Museo Soumaya (2006).*Juan Soriano, santo y seña*, México, Museo Soumaya

Entrevistas

Entrevista con Guadalupe Rivera Marín

Video

Las dos Fridas(2003), video documental , DVD, CONACULTA, XEIPN, Canal 11

Páginas en red

<http://www.juansoriano.com.mx/biografía>

<http://www.juansoriano.net>

Imágenes

Conjunto 1: Obra de Juan Soriano citada en el texto

Juan Soriano
Autorretrato, 1934
Óleo sobre cartón
60 x 40 cms
Col. Ricardo Ovalle
Fuente: Fundación Juan Soriano- Marek Keller , A.C.

Juan Soriano
Autorretrato, 1937
Óleo sobre madera
38.5 x 30 cms
Col. Eugenia R. de Olazábal
Fuente: Fundación Juan Soriano- Marek Keller , A.C.

Juan Soriano
Retrato de Rafael Solana, 1938
Óleo sobre masonite
76 x 31 cms
Col. Marek Keller
Fuente: Fundación Juan Soriano- Marek Keller ,A.C.

Juan Soriano

Retrato de Xavier Villaurrutia, 1940

Óleo sobre tela

69 x 51 cms

Col. Museo Nacional de Arte, INBA

Fuente: Juan Soriano, Retrospectiva: 1937-1997, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Telmex, p.105

Juan Soriano

Retrato de Diego de Mesa, 1941

Óleo sobre tela

70 x 45 cms

Col. Marek Keller

Fuente: Sergio Pitó (1993). *Juan Soriano. El perpetuo Rebelde*, México, CONACULTA/ Era, p.9

Juan Soriano

Retrato de Diego de Mesa con flores, 1941

Óleo sobre tela

70 x 45 cms

Col. Marek Keller

Fuente: Fundación Juan Soriano-Marek Keller, A.C.

Juan Soriano

San Jerónimo, 1942

Óleo sobre tela

79 x 59 cms

Col. Marek Keller

Fuente: Juan Soriano, Retrospectiva: 1937-1997 (1997), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Telmex, p.111

Juan Soriano

Retrato de María Asúnsolo, 1942

Óleo sobre tela

168 x 97 cms

Col. Museo Nacional de Arte, INBA

Fuente: Fundación Juan Soriano- Marek Keller, A.C.

Juan Soriano

La playa, 1941

Óleo y temple sobre masonite

152 x 122

Col. Enrique Guerrero y Sra.

Fuente: Fundación Juan Soriano- Marek Keller, A.C.

Juan Soriano

Retrato de Lola Álvarez Bravo, 1945

Óleo sobre tela

83 x 63 cms

Col. Lola Álvarez Bravo

Fuente: Juan Soriano, Retrospectiva: 1937-1997 (1997), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Telmex, p.121

Juan Soriano

Retrato de Lupe Marín, 1945

Óleo sobre tela
90.5 x 75.5 cms
Col. Desconocida
Fuente: Juan Soriano, Retrospectiva: 1937-1997 (1997), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Telmex, p.123

Juan Soriano
Retrato de Pita Amor, 1948
Óleo sobre tela
75 x 60 cms
Col. Alvaro Quintana
Fuente: Sergio Pitol (1993). *Juan Soriano.El perpetuo Rebelde*, México , CONACULTA/ Era , p.42

Juan Soriano
Retrato de Elena Garro, 1948
Óleo sobre tela
123 x 69 cms
Fuente: Fundación Juan Soriano- Marek Keller, A.C.

Juan Soriano
Retrato de María Asúnsolo recostada, 1949
Óleo sobre tela
98.5 x 168 cms
Col- Museo Nacional de Arte, INBA
Fuente: Sergio Pitol (1993). *Juan Soriano.El perpetuo Rebelde*, México , CONACULTA/ Era , p.43

Juan Soriano
Autorretrato, 1952
Óleo sobre tela
80 x 60 cms
Col. Marek Keller
Fuente: Fundación Juan Soriano- Marek Keller, A.C.

Conjunto 2: Posibles antecedentes o influencias

Francesco Mazzola, "Parmigianino" (1503-1540)
Autorretrato, 1523
Óleo sobre madera, 24.4 cms diámetro
Viena, Kunsthistorisches Museum
Fuente: Omar Calabrese (2006). *Artists' Self Portraits*, Nueva York, Londres, Abbeville Press Publishers, p.176

Frans Floris de Vriendt (1515-1570)
San Lucas pintando a la virgen, 1556
Óleo sobre madera, 214 x 197 cms
Amberes, Koninklijk
Museum voor Schone Kunsten
Fuente: Omar Calabrese (2006). *Artists' Self Portraits*, Nueva York, Londres, Abbeville Press Publishers, p.250

Pieter Bruegel, el viejo (1525-1569)
El Connoisseur y el artista, 1565

Crayón y tinta
25.5 x 21.5 cms

Viena, Museo Albertina

Fuente: Omar Calabrese (2006). *Artists' Self Portraits*, Nueva York, Londres, Abbeville Press Publishers, p.251

Hannah Höch

Corte con el cuchillo de la cocina dadá a través de la última época cultural dela panza de cerveza en Alemania, 1919-20

fotomontaje, 114 x 90 cms.

Galería Estatal Nacional, Museos del acervo de cultura prusiana, Berlín

Fuente: Maude Lavin (1993). *Cut with the kitchen knife. The Weimar Photomontages of Hannah Höch*. New Haven, Yale U. Press

Marcel Duchamp

Mona Lisa con bigote, 1919

Lápiz sobre reproducción, 7 ¾ x 4 7/8 in

Cortesía: Arturo Schwarz

Fuente: Amelia Jones (1994). *Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp*. Boston, Cambridge U. Press, pp.96-97

Marcel Duchamp y Man Ray

Marchel Duchamp como Rose Selavy, c.1920

Plata sobre gelatina

Col. Museo Paul Getty, Malibu, California

Fuente: Amelia Jones (1994). *Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp*. Boston, Cambridge U. Press, pp.148-149

Egon Schiele

Autorretrato con vasija de barro negro y los dedos extendidos,1911

Óleo sobre tabla, 27.5 x 34 cms

Viena, Historisches Museum del Stadt Wien

Fuente: Fischer, Wolfgang Georg (1995). *Egon Schiele, 1890-1918*, Colonia, Benedikt Taschen, p. 160

Egon Schiele

Autorretrato con la mano en la mejilla,1910

Aguada, acuarela y carboncillo. 44.3 x 30.5

Viena, Graphische Sammlung Albertina

Fuente: Fischer, Wolfgang Georg (1995). *Egon Schiele, 1890-1918*, Colonia, Benedikt Taschen, p. 160

Egon Schiele (1890-1918)

Autorretrato con cabeza inclinada,1919

Óleo sobre tabla de 42.2 x 33.7 cms

Leopold Museum, Viena

Fuente: www.thyssenbornemisaj.com

Manuel Rodríguez Lozano

Retrato de Salvador Novo,1924

Óleo sobre cartón, 121 x 191 cms

INBA, acervo MUNAL

Fuente: Del Conde Teresa, et.al.(1998).*Manuel Rodríguez Lozano, una revisión finisecular*, México, INBA,CONACULTA, Museo de Arte Moderno, p.25

Manuel Rodríguez Lozano

Retrato de Abraham Ángel,1924

Óleo sobre cartón, 60.5 x 42.5

Col. INBA, acervo MAM

Fuente: Del Conde Teresa, et.al.(1998).*Manuel Rodríguez Lozano, una revisión finisecular*, México, INBA,CONACULTA, Museo de Arte Moderno, p.31

Manuel Rodríguez Lozano

La diosa del amor,1936

Óleo sobre tela, 201 x 110 cms

Col. Salvador López Negrete

Fuente: Del Conde Teresa, et.al.(1998).*Manuel Rodríguez Lozano, una revisión finisecular*, México, INBA,CONACULTA, Museo de Arte Moderno, p.53

Manuel Rodríguez Lozano

El verdaccio, 1935

Óleo sobre tela, 161 x 141 cms.

Col. Salvador López Negrete

Fuente: Del Conde Teresa, et.al.(1998).*Manuel Rodríguez Lozano, una revisión finisecular*, México, INBA,CONACULTA, Museo de Arte Moderno, p.56

Manuel Rodríguez Lozano

El coloso,1936

Óleo sobre tela, 200 x 109.5 cms

Col. INBA Acervo MAM

Fuente: Del Conde Teresa, et.al.(1998).*Manuel Rodríguez Lozano, una revisión finisecular*, México, INBA,CONACULTA, Museo de Arte Moderno, p.59

Conjunto 3 : Obra de artistas que representaron a Lupe Marín, antes que lo hiciera Juan Soriano, que aparece citada en el texto

Edward Weston

Guadalupe Marín, 1923

Plata sobre gelatina

Col. Throckmorton

Bellas Artes, Inc

Fuente: Juan Soriano, Retrospectiva: 1937-1997 (1997), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Telmex, p.122

Diego Rivera

Guadalupe Marín, 1924

Óleo sobre tela

Colección del Gobierno del Estado de Veracruz, México

Fuente: González Mello, R.(2004-2006), “Diego Rivera`s Portraits”, *Retratos, 2000 años de Retratos latinoamericanos*, San Antonio Museum of Art, etl.al, New Haven and London, Yale University Press , p.213

Diego Rivera

Guadalupe Marín,1938

Óleo sobre tela

Museo de Arte Moderno

CONACULTA/INBA, México, D.F.

Fuente: González Mello, R.(2004-2006), “Diego Rivera`s Portraits”, *Retratos, 2000 años de Retratos latinoamericanos*, San Antonio Museum of Art, et.al, New Haven and London, Yale University Press, p.213