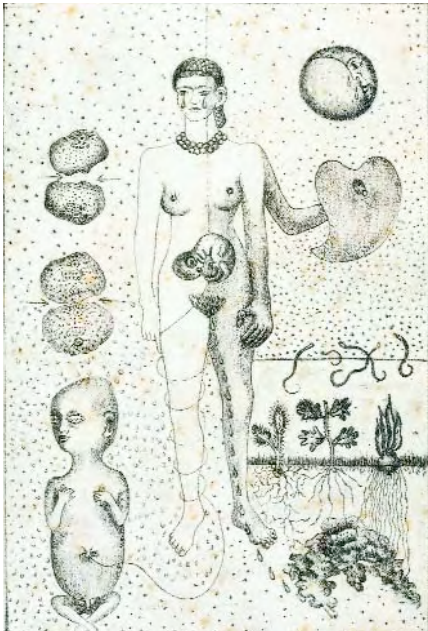


FRIDA KAHLO: LA FRENTE Y EL PERFIL

IRENE ZOE ALAMEDA

34

F
R
I
D
A
K
A
H
L
O



Frida Kahlo: El aborto, 1932. Litografía, 22,5 x 14,5 cm.

Son muchas las artistas que, a lo largo de la historia de la cultura en Occidente, han producido obras cuya conservación y recuerdo ha tenido lugar en los márgenes del corpus canónico, de patrimonio eminentemente masculino. Se puede citar una notable cantidad de pintoras, cuyos nombres no han pasado a formar parte del conjunto de los autores “básicos” de referencia, pese a que muchos de sus cuadros cuelgan de los museos más importantes del mundo.

Es llamativo el hecho de que, para entender la producción de las artistas, siempre sea necesario acompañar la reseña de sus obras de una amplia nota biográfica, la cual a menudo tiende a situar en un segundo plano la obra en sí. El resultado de esta tendencia es que son las artistas, y no sus obras, las que se convierten en producto de contemplación y “consumo”. En el caso de Frida Kahlo, incluso los libros estrictamente pictóricos se convierten en resúmenes de su vida,

explicada desde una dinámica de emociones extremas –dolor y amor; vida y muerte; voluntad y derrota– que poco aportan al análisis y valoración artística de su pintura. El motivo de esta falta de rigor en el estudio de sus obras se debe, sin lugar a dudas, a la dificultad para comprenderlas. El ojo del crítico está formado en una exégesis fuertemente masculina, cuyo aparato teórico y entrenamiento práctico se reduce a un universo masculino: a su visión como sujeto de producción y, posteriormente, como sujeto de contemplación.

La obra de Frida Kahlo no es una excepción, si bien su proximidad en el tiempo (vivió hasta hace apenas cincuenta y un años) le ha brindado la ventaja de no haber llegado a caer en el gueto de la pintura “femenina”. Con todo, hay una diferencia radical en el tratamiento de su obra con respecto al de la obra de Diego Rivera, su marido: al hablar de éste, sólo se le adscribe a un movi-

La Tate Modern presenta en Londres del 9 de junio al 9 de octubre del 2005 una retrospectiva de Frida Kahlo.

miento político y artístico; en cambio, al referirse a ella, el crítico se siente impelido a explicar las dramáticas circunstancias de su biografía, dejando en un terreno secundario el comentario de su obra.

La aprendiz y sus maestros

El primer enigma que asalta al estudioso del arte cuando se centra en la obra de Frida Kahlo no difiere del que surge acerca de muchas artistas que la precedieron: ¿cómo esta mujer (en su caso mexicana, en las primeras décadas del siglo XX) aprendió a pintar? La respuesta tampoco difiere de las de otras: aprendió de su padre (fotógrafo y pintor aficionado) y de su marido¹.

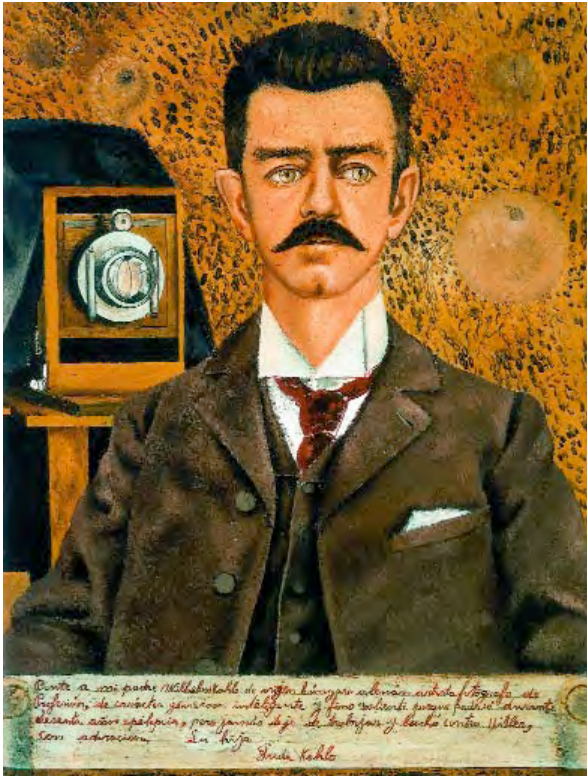
Ciertos hechos ocurridos en su etapa infantil produjeron en ella un sentimiento de diferencia con respecto a las demás niñas, incluidas sus propias hermanas. Hija de un matrimonio *mixto*, de mexicana y alemán, Frida fue la única en heredar un nombre extranjero (*Friede-paz*). Además, la poliomeilitis contraída a los seis años le dejó una secuela física que la marginó a ojos de los otros niños y que, a cambio, la puso bajo la protección y aliento paternos, mucho más voluntariosos y creativos que la esfera doméstica materna. La niña creció bajo la “confusión” de ser el *heredero* del legado del padre: “mis juguetes eran los de un muchacho: patinetes, bicicletas”², y no sorprende que en sus años de preparatoria su grupo de amigos estuviese compuesto sobre todo por chicos. Su tendencia a comportarse y buscar la apariencia de un “marimacho” la llevó en varias ocasiones a cortarse el pelo y lucir vestidos de hombre³.

Consta que su padre le decía: “Frida, *lieber Frieda*”, donde la “r” de *lieber* indica género masculino⁴. Guillermo Kahlo a menudo comentaba que Frida era la más inteligente de sus hijas y la que más se parecía a él. En el pasaje que se cita a continuación, destaca el curioso sentimiento de fraternidad con que se refiere a su padre: “Como tenía que pasar tanto tiempo en la cama (a consecuencia de la polio), aproveché la ocasión para pedírsela (la caja de pinturas) a mi padre. Como un niño, a quien se le quita un juguete para dárselo a un hermano enfermo, me la *prestó*”⁵.

Este error en la comprensión de su condición verdadera de mujer le causarían en la edad adulta serios problemas de adaptación ante su familia y ante la sociedad. Hayden Herrera habla de



Frida Kahlo: Autorretrato con pelo cortado, 1940. Óleo sobre lienzo, 40 x 28 cm.



Frida Kahlo: Retrato de mi padre, 1951. Óleo sobre masonite, 60,5 x 46,5 cm.

profundamente son sentidas por ella, pues la sensibilidad de su organismo no se ha embotado por un esfuerzo excesivo en áreas que desintegrarían esas facultades innatas”⁸.

Carente de entrenamiento en la pintura clásica, procediendo de un país en el que el sustrato cultural estaba muy alejado de la influencia del canon pictórico europeo, y sin una explícita formación teórica (“Nunca he seguido una escuela ni la influencia de alguien”⁹), su aproximación a la realidad tiene lugar desde la misma necesidad psicológica que la obligó a pintar. Las obras de Frida Kahlo destacan no tanto por su pericia técnica ni por su adscripción a una corriente pictórica, sino por su fuerte originalidad; en palabras de Diego Rivera: “poseían una sinceridad plástica fundamental y una personalidad artística propia”¹⁰.

En 1938, la artista escribió: “He sido capaz de hallar una forma personal de expresarme en la pintura, sin que me empujara prejuicio alguno”¹¹. Consecuencia inevitable de su arrinconamiento doméstico, los motivos de sus pinturas son extraordinariamente limitados: se reducen sobre todo a ella, a su yo. A diferencia de la experiencia pictórica a la que invita la obra de otros artistas, la de Frida Kahlo parece redirigir la mirada del espectador no de regreso a la realidad de referencia, sobre la cual establecer una dialéctica comparativa, sino que obliga al espectador a fijar su atención sobre la artista misma.

que en Frida se aprecia una “conciencia exacerbada de la discrepancia entre el mundo interior, el del ensueño, y el exterior, del intercambio social”⁶. Con este comentario, Herrera alude a la división tradicional entre el ámbito privado de la casa, netamente femenino, y el resto del mundo, social y masculino.

La suerte que tuvo Frida como artista fue que sus “profesores” no actuaron como maestros a los que imitar, sino como guías a los que emular en sentido general, pero no en lo concreto. Diego Rivera se abstuvo de enseñarla –“Tu voluntad tiene que llevarte a tu propia expresión”⁷–, puesto que en la pintura de ella creía ver una mirada que no había llegado a ser corrompida por la cultura: “Todas las experiencias

La quimera

Recoge Plinio el Viejo en su *Historia Natural* que la pintura fue una invención femenina: la joven hija del alfarero Butades Sicyonius dibujó sobre un muro el contorno de la sombra del rostro de su amado cuando éste se alejaba. A su manera, Frida inventó su pintura para acompañar su soledad de niña enferma y coja:

Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria de una niña de mi misma edad más o menos. En la vidriera del que entonces era mi cuarto y que daba a la calle de Allende. Sobre uno de los primeros cristales de la ventana echaba vaho y con el dedo dibujaba una “puerta”. (Aquí Frida dibujó la ventana)

Por esa “puerta”, salía en la imaginación con gran alegría y urgencia (...) Cuando ya regresaba a la ventana, entraba por la misma puerta dibujada en el cristal (...) Desdibujaba la “puerta” con la mano y “desaparecía”¹².

He aquí la expresión de la quimera (aquello que la imaginación propone, pero que es imposible por pertenecer al pasado o por divergir de la trayectoria de la realidad), en dramática coexistencia con el universo incontrovertible de los hechos. Más adelante, el accidente de 1925 truncó definitivamente el árbol de sus posibilidades, dando origen al estímulo fundamental de su pintura: “de la misma manera que el accidente cambió mi rumbo y muchas cosas me impidieron satisfacer los deseos considerados como normales por todo el mundo, a mí nada me pareció más natural que *pintar lo que no se había realizado*”¹³.

Frida representa una visión personal de la realidad, en la que su pincel es capaz de armonizar las realidades contrarias. No obstante, el suyo no suele ser un arte onírico ni caprichosamente asociativo (aunque sí lo son algunos de sus cuadros, como *Lo que me dio el agua*), ni mucho menos supedita el conocimiento científico a los presupuestos del psicoanálisis. Cuadros aparentemente surrealistas, como el *Retrato de Luther Burbank* o *El venado herido*, contienen figu-



Frida Kahlo: *Lo que vi en el agua o Lo que me dio el agua*, 1938. Óleo sobre lienzo, 91 x 70,5 cm.



Nickolas Muray: *Frida y Diego, Coyoacán, 1938.*

ras híbridas pero son imposibles de entender sólo desde los presupuestos de esa corriente estética¹⁴.

Para André Breton, Frida Kahlo había encontrado “en el extremo de la tierra esa misma interrogación, surgida espontáneamente: ¿A qué leyes irracionales obedecemos (...)?”¹⁵. En cierto sentido, este artista tenía razón cuando veía en las obras de la mexicana cierto aliento surreal, y era justo al percibir lo genuino del origen de su pintura. Pero lo que para los pintores surrealistas son motivos oníricos, para ella son elementos netamente reales, cotidianos incluso. En *El suicidio de Dorothy Hale* la banda inferior

—herencia de la pintura colonial, tan común en muchos de sus cuadros— aclara que la rotunda imagen ensangrentada de Dorothy es real, y que la aparente escisión de la imagen de la mujer, en su vuelo de tres fases no expresa un sujeto onírico, sino una caída fatal hacia la muerte. Además, todos los personajes que protagonizan los cuadros de Frida miran insistentemente al espectador, tendiendo un puente de comunicación directa con él, a diferencia de las figuras que pueblan las imágenes surrealistas, las cuales permanecen ensimismadas dentro de su mundo interior, a menudo incomunicable.

Esta atención al sentido conceptual del cuadro, y al verismo psicológico alejan mucho la obra del Frida Kahlo del surrealismo, con el que más se ha emparentado su obra por motivos cronológicos y por su amistad con algunos de sus representantes (especialmente con André Breton). Ella misma se refería a la influencia del quehacer fotográfico de su padre sobre su modo de pintar. Mientras Guillermo Kahlo renunciaba a menudo a tomar imágenes de personas, “porque no deseaba mejorar lo que Dios había hecho feo” con efectos “engañosos ni ofuscación romántica”¹⁶, la hija centró su intención en el estado de ánimo del sujeto representado —a menudo ella misma— y al momento concreto de la biografía que recoge ese cuadro.

Por ejemplo, la crítica achaca a una ingenua imitación del *Art Nouveau* la “graciosa” postura de la mano de Frida en su primer *Autorretrato* (1926). No obstante, esta supuesta influencia queda reducida al tener en cuenta que la artista pintó el cuadro frente a su imagen en un espejo, durante su recuperación del accidente automovilístico. Entre sus lesiones figuraba la rotura



Frida Kahlo: *Mi nacimiento*, 1932. Óleo sobre metal, 30,5 x 35 cm.

logía poética pero de significados inteligibles. Causa su obra la sorpresa y fascinación de la “belleza convulsiva” del surrealismo, pero al analizarla siempre comprendemos que su mensaje no es hermético, sorpresivo, alucinante, ilógico, sino la sublimación de experiencias muy concretas, generalmente vividas pero transformadas en metáforas poéticas¹⁷.

El cuadro *Mi nacimiento* es una magnífica muestra de la idiosincrasia de su pintura. En él, un cuerpo femenino con el rostro cubierto por un pañuelo blanco da a luz un bebé, del que sólo asoma la cabeza. Sobre la pared, encima de la oculta cabeza cuelga un cuadro con la cara de la Virgen de los Dolores. La idea del rostro tapado con una sábana podría recordar a los amantes de Magritte, pero aquí el motivo es de naturaleza bien distinta. La expresión sufriente de la Virgen eleva el sufrimiento particular por el parto de la pintora, al universal de todo el género femenino. Sin embargo, si se pone este cuadro en relación con sus autorretratos, se detecta una coherencia sistemática que apunta al desarrollo de un código expresivo que alentaría sus obras de madurez

artística: de la pintora sólo asoma la cabeza, mientras que de la madre sólo se muestra el cuerpo dolorido, que sujeta dentro, sin dejarlo salir en libertad, el de la propia Frida.

La frente y el perfil

Es posible que el prestigio de la obra de Frida Kahlo deba mucho a la extraordinaria labor de “marketing” con la que ella se representó a sí misma, como producto moderno del nuevo arte mexicano. En cualquier caso, su unión con Diego Rivera le proporcionó un espacio vacío en el que fraguar su obra, por oposición a la del otro, de modo que la pareja pareció distribuirse el mundo en parcelas físicas y aproximaciones psicológicas plenamente *sexualizadas*. La circunstancia sociopolítica en la que ambos artistas coincidieron brindó a



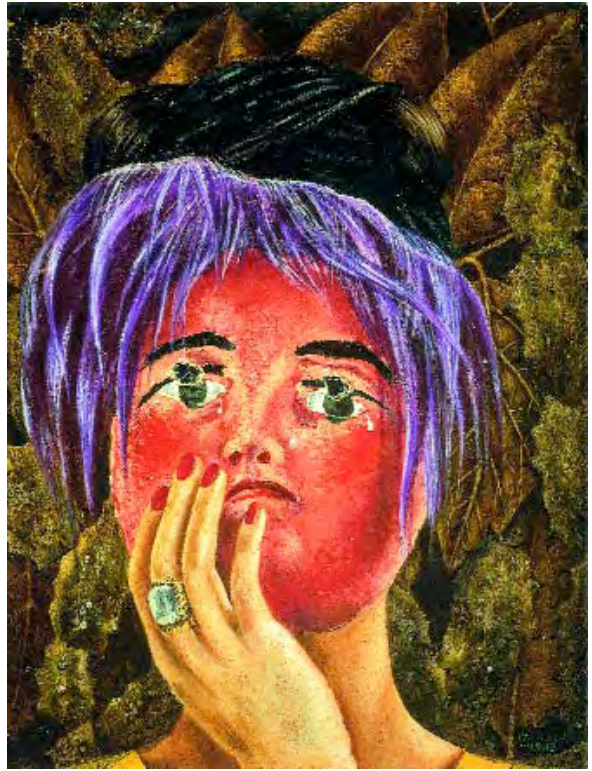
Nickolas Muray: *Frida*, Nueva York, 1946.

Frida un *lugar* desde el que re-crearse y producir sentido: “Frida es la única pintora que se dio luz a sí misma”¹⁸. El nacionalismo mexicano y la atención a la cultura india de los años veinte y treinta les sentó como un guante a cada uno de los cónyuges por diferentes razones. Así, frente al punto de vista abstracto, de panorámica social, desde el que Diego Rivera pinta sus murales, y Guillermo Kahlo fotografiaba los edificios del patrimonio histórico, la artista fija su atención en los detalles que delatan una vida individual (femenina y doméstica) inconfundible: ropa, rostros, flores, animales... interiores de frutas y órganos ocultos a la mirada, sentimientos. Es la de Frida una mirada integral e idealista de la realidad, puesto que ella se incluye a sí misma, en vez de excluirse, en la realidad que representa, y a la cual no accedería sin el valioso vehículo de su propio yo: “He hecho retratos, composiciones con figuras así como motivos en los que el paisaje y la naturaleza muerta adquieren gran importancia”¹⁹.

El resultado de tal aproximación a la realidad inmediata es que los motivos adquieren un valor más fuerte que el meramente simbólico. De ahí que todo, absolutamente todo lo que aparece en los cuadros de Frida *signifique* algo muy concreto, e invite a ser descifrado. Sus primeros cuadros introducen esa invitación como un juego sin mayores consecuencias, y así su segundo autorretra-

to es una ingenua respuesta a la pintura futurista, con matices simbolistas y mirada consciente a la pintura indígena. El cuadro invita a un acertijo: en él, el reloj que flanquea a la modelo y el avión que surca el cielo dan título al cuadro: *El tiempo vuela* (1929).

Con el afianzamiento de su técnica y el desarrollo de su estilo propio, caracterizado por el primitivismo y la luminosidad de la pintura indígena, la condensación expresiva de su pintura convirtió a cada uno de sus cuadros en objetos conceptuales. Hasta los colores, en un principio elección estética motivada por su activismo social, adquirieron un carácter simbólico:



Frida Kahlo: La máscara, 1945. Óleo sobre lienzo, 40 x 30,5 cm.

VERDE – luz tibia y buena.

SOLFERINO – Azteca. Tlapali (palabra azteca que significa “color”

usado en la pintura y el dibujo). Vieja sangre de tuna, el más vivo y antiguo.

CAFÉ – color de mole, de hoja que se va; tierra.

AMARILLO – locura, enfermedad, miedo. Parte del sol y de la alegría. Azul.

COBALTO – electricidad y pureza. Amor.

NEGRO – nada es negro, realmente nada.

VERDE HOJA – hojas, tristeza, ciencia. Alemania entera es de este color.

AMARILLO VERDOSO – más locura y misterio. Todos los fantasmas usan trajes de este color... cuando menos, ropa interior.

VERDE OSCURO – color de anuncios malos y de buenos negocios.

AZUL MARINO – distancia. La ternura también puede ser de este azul.

MAGENTA – ¿Sangre? Pues, ¡quién sabe!²⁰

En este pasaje del diario de Frida se puede apreciar ese rasgo tan característico de su pintura, el cual consiste en el manejo de las realidades material y psicológica desde un mismo plano plástico. Así, la “ternura” es de color azul, como la “distancia”, tal y como la “tierra” es de color café, o “Alemania entera”, las “hojas” y la “tristeza” son de color verde hoja.



Frida Kahlo: El accidente, 1926. Lápiz sobre papel, 20 x 27 cm.

ras? ¿Hasta qué punto transmiten la vivencia íntima de su autora?

Pese a que se perciben ligeras variaciones en la contracción de los músculos de la cara y en la fortaleza de sus pupilas, todos los autorretratos de Frida exhiben el mismo gesto y la misma expresión. Es muy llamativa la constante de su rostro en muchos de sus cuadros, donde lo único que varían son el fondo y la postura y vestimenta del cuerpo. En ningún autorretrato la artista mira de frente al espectador, puesto que su cuello introduce una torsión que esquiva su mirada. Esa frontalidad ausente de sus autorretratos, y sí presente en los retratos que les pintó a otras personas (y en el cuadro *La máscara*) constituye un elemento esencial en la concepción de sus pinturas. Acerca de su espectacular *disfraz* de tehuana, con el que ella salía a la calle como si se tratase de una vestimenta normal, escribió en su diario que equivalía al retrato en ausencia de una sola persona: ella misma.

Yo ya lo sé todo, sin leer ni escribir. Hace poco, tal vez unos cuantos días, era una niña que andaba en un mundo de colores, de formas precisas y tangibles. Todo era misterioso y algo se ocultaba; la adivinación de su naturaleza constituía un juego para mí. ¡Si supieras lo terrible que es alcanzar el conocimiento de repente, como si un rayo dilucidara la Tierra! Ahora habito un planeta doloroso, transparente como el hielo. Es como si hubiera aprendido todo al mismo tiempo, en cosa de segundos. Mis amigas y mis compañeras se convirtieron lentamente en mujeres. Yo envejecí en unos instantes, y ahora todo es insípido y raso. Sé que no hay nada detrás; si lo hubiera, lo vería...²¹

Con estas palabras, Frida describe el lugar de ausencia desde el que crea como un lugar de conocimiento despegado de la sucesión temporal de eventos que componen su biografía. Esa



Frida Kahlo: El venado herido o Soy un pobre venadito, 1946. Óleo sobre fibra dura, 22,4 x 30 cm.

distancia es la que separa, a nivel visual, la cabeza de su cuerpo en sus autorretratos. En su dibujo *Accidente*, pintado en 1926 con sólo diecinueve años, la joven artista divide la composición en dos planos temporales, espaciales y psicológicos: por encima de la escena, una cabeza impasible e impotente contempla el desastre y su propio cuerpo malherido.

En ausencia de sí misma, tras la pérdida de la visión curiosa que buscaba correspondencias secretas en la naturaleza, en la mirada ensimismada de Frida queda anulada la frontalidad: de frente, todo es “insípido” y “doloroso, transparente como el hielo”. Y cualquier posibilidad de comunicación implica un giro de la mirada, un *truco* que a la desnuda imagen del espejo le añade un nuevo misterio, y reanuda el juego. Esa aportación será el yo creador de Frida; frente al espejo, la mujer que pinta; de reojo, su perfil.

Piénsese en dos cabezas, una junto a la otra. Una está de frente, la otra de perfil. ¿Cuál de las dos habla? ¿Cuál escucha? La respuesta es sencilla: la que comunica es el perfil, y la que recibe el mensaje es la que está frente. Del mismo modo, para crear su mensaje y producir su voz, Frida se ve obligada a robar su frente al espejo para compartirla con el lienzo. A partir de ese momento, tanto el espejo como el lienzo sólo registrarán su escorzo o su perfil.

Si se observa con detenimiento el cuadro *El venado herido* (1946), una primera aproximación muestra una serie de manidos motivos simbólicos, como el venado y las flechas. El martirio

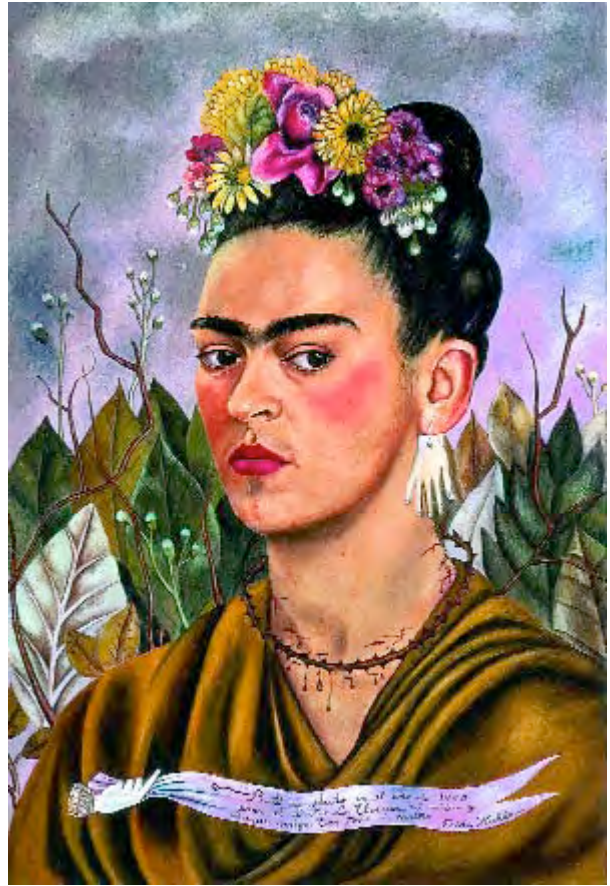
cristiano sugerido aquí, y hábilmente transportado de una figura masculina (San Sebastián) a ella misma, remite inmediatamente a la sábana que oculta el rostro martirizado de su madre en *Mi nacimiento*, la cual recoge en clave feminista los ecos de la Sábana Santa de Cristo. Sin restar importancia a este simbolismo universal del cuadro, lo que realmente interesa son otros elementos propios de la pintura de Frida.

Pese a estar representando una figura híbrida de filiación medieval –mezcla de animal y persona– la artista no renuncia al autorretrato. Como en los demás, el recorte de la cabeza incluye la totalidad del cuello, justo hasta el engarce con el tronco. Igualmente, como en todos sus autorretratos, la expresión del gesto y la mirada son pulcros, recios, impolutos. Si en *Mi nacimiento* las cabezas de madre e hija quedaban intercambiadas (la pre-

sencia de una parece excluir la de la otra), y el cuerpo de la madre se convertía en objeto anónimo de la naturaleza, aquí es la cabeza de Frida lo único personal y artificioso dentro de un entorno fértil, a la espera de la absorción del cuerpo agonizante.

No es casual que del martirio del venado, o de Frida, sólo se salve la cabeza, si bien su pertenencia a un organismo herido indica un inminente final. La amenaza que acecha a su poderosa cabeza es patente en el collar de espinas que araña la base de su cuello en el *Autoretrato dedicado al Dr. Eleosser* (1940). De nuevo, Frida invierte un motivo cristiano, el de la corona de espinas, adaptándolo a su propia necesidad expresiva. Las espinas parecen pertenecer a la rosa que adorna su pelo, albergando la síntesis de regeneración –a corto plazo– y muerte –irrevocable–, también implícita en el fondo vegetal del cuadro²².

La artista se concebía a sí misma como un ser escindido en dualidades de diversa índole. Con una frase aparentemente trivial como “Tengo los ojos de mi padre y el cuerpo de mi madre”²³, las implicaciones que despierta son numerosas, ya que los ojos de la pintora son el órgano de



Frida Kahlo: Autorretrato dedicado al Dr. Eleosser, 1940. Óleo sobre masonite, 59,5 x 40 cm.



Frida Kahlo: La columna rota, 1944. Óleo sobre lienzo, 40 x 30,7 cm.

percepción del mundo y también el centro del rostro retratado, mientras que el cuerpo es el elemento biológico que da lugar a la vida, pero que lleva inscrita la extinción.

Uno de sus cuadros más conocidos, *La columna rota*, muestra todos esos elementos duales del código expresivo que la artista desarrolló en su obra. El cuerpo que dos años más tarde convertiría de forma contundente en el cuerpo animal del venado aquí es todavía humano, y su desintegración sólo se hace evidente mediante la penetración *científica* de los rayos X, que muestran la degeneración latente de su eje estructural, su *columna*. Asimismo, los clavos de este cuadro fueron transformados en flechas (que simbolizan el rayo solar tanto en Grecia como en la América

precolombina) en el cuadro posterior, lo cual revela una toma de conciencia estética capaz de abarcar y explicar el mundo a partir de muy pocos elementos representativos de la totalidad.

La visión integrada: αλαζων

Poco a poco Frida se valió de los elementos del espiritualismo indígena y de la pintura europea para producir su versión personal de la naturaleza, expresada mediante pares opuestos y complementarios. Su surrealismo queda desmentido por la contingencia que subyace a todas sus imágenes, y su *simbolismo* no remite a un código histórico, sino propio: “Ya que mis temas siempre han sido sensaciones, estados de ánimo y profundas reacciones producidas en mí por la vida, con frecuencia les he dado objetividad y expresión por medio de retratos de mí misma”²⁴. El motivo por el que la obra de Frida Kahlo no puede ser encuadrada bajo ninguna de las etiquetas artísticas de su época es que parte inicialmente de un impulso espontáneo de los sentimientos, en vez de haber llegado a él tras un viaje formativo previo por el realismo.

Sus años de práctica y simultánea formación le proporcionaron contactos con las escuelas plásticas del momento, de las que ella podría haber acogido cualquiera de los presupuestos teóricos. Por el contrario, eliminó “todo lo que no surgiera de las causas líricas internas que me incitaron a

pintar”²⁵. Esas “causas internas” fueron, en primer término, consecuencia del accidente que destruyó su cuerpo infligiendo sufrimiento extremo e inmovilidad para el resto de su vida. Pero sobre todo, fue la búsqueda irreductible de una sinceridad artística y su rechazo estricto de la imposición lo que determinó que su estética no discurrese por caminos pictóricos ya establecidos. Diego la definió así: “Es una persona cuyos pensamientos y sentimientos están libres de cualquier restricción impuesta (...) desprecia los mecanismos, por lo cual siempre dispone de la fuerza moral con la que un organismo primitivo hace frente a las experiencias más intensas y siempre variadas que le presenta la vida a su alrededor”²⁶.

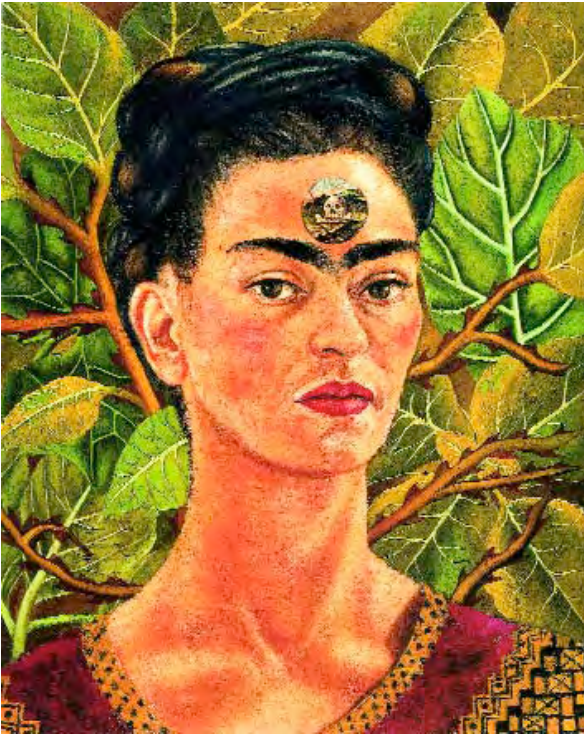
De forma progresiva, Frida fue alienando el cuerpo de su rostro en sus autorretratos. Esa alteridad del cuerpo y la mente pasaba por una concepción intelectual del ser muy platónica, consecuencia, sin duda, de la frustración de la experiencia sensual de la naturaleza. En este estadio de división del propio cuerpo en áreas físicas irreconciliables, la cabeza permanecía en un estático primer plano psicológico del que en absoluto participa el resto de la composición.

La escisión del *yo*, primero biográfica y más tarde física, sugirió a Frida un método de comprensión del mundo que subyacería desde entonces en la técnica de toda su obra. Si la historia biográfica se separa en quimera y realidad, y como resultado el cuerpo se divide en cabeza –pensamiento, recuerdo, creación– y cuerpo –degeneración hasta la muerte–, la aproximación al universo natural también quedará marcada por esa dinámica de pares contrarios, en cuyas partes se desarrollará una serie de motivos pictóricos correspondientes.

Tómese el cuadro *Recuerdo o El corazón*. Según la crítica, el cuadro representaría el dolor causado por la aventura entre su esposo y su hermana Cristina. “El vacío sentido queda reflejado en el hueco atravesado por una vara a la altura del pecho. El corazón partido yace a sus pies, y su gran tamaño hace referencia al intenso dolor sufrido. La carencia de manos indica a su vez impotencia y desesperación”²⁷. Sin embargo, bajo la luz de su obra pictórica en conjunto, el cua-



Frida Kahlo: *Recuerdo o El corazón*, 1937. Óleo sobre metal, 40 x 28 cm.



Frida Kahlo: Pensando en la muerte, 1943. Óleo sobre lienzo sobre masonite, 41,5 x 36,3 cm.

dro invita a un análisis mucho más amplio. Del mismo modo que la lectura desde los movimientos estéticos aporta un resultado muy pobre, el análisis biográfico no puede explicar por sí solo su pintura.

El fondo de sus cuadros, como señaló en varias ocasiones, es determinante y existe en consonancia con la figura central; en este autorretrato, Frida se encuentra escindida, situada entre dos elementos materiales —el agua y la tierra / el mar y la arena— y psicológicos —la realidad y el recuerdo. Los trajes de los que sobresalen los brazos desnudos que se tienden hacia las mangas de su chaqueta representan las dos máscaras, la de su existencia pasada —en la lejanía, como idílica quimera, el traje de sus años de escuela secundaria y convivencia fraterna, previos al acci-

dente²⁸—, y la de su presente más cercano —el traje de tehuana, que tanto complace a Diego. Es determinante el hecho de que el brazo que agarra a la pintora surge del vestido adoptado como símbolo de su mexicanidad y de su nueva identidad artística; este vestido aparece situado en su mismo plano espacial y por ende coexiste con ella. La verdadera Frida *no está* en ninguno de los dos trajes, aunque éstos funcionen como sustitución de la persona, a modo de fetiche.

Esa mano derecha (desde el punto de vista del cuadro) que se engancha a su manga es la artífice de su pintura, y paradójicamente arrastra a Frida hacia el mar, tanto que uno de sus pies está convertido en velero. El mar, como proyección de un futuro creativo, queda así enfrentado a la esterilidad del pasado y la quimera, sobre cuya arena queda abandonado un desmesurado corazón²⁹. El hueco de ese corazón, en la verdadera Frida es tan pequeño que el mensaje de dolor advertido por la crítica queda desmentido, o al menos muy reducido, por la resolución que muestra el rostro autorretratado. La artista pinta desde una distancia temporal que hace que los detalles anecdóticos de su vida queden suspendidos en la contingencia biográfica, que precisamente los hace soportables.

Como se ve, un cuadro como *Recuerdo*, cuyos motivos son aparentemente surrealistas, no responde a la exégesis psicoanalítica, puesto que el universo conceptual de Frida había sido

adaptado a su propia visión, a falta de referentes culturales a los que adherirse. Su surrealismo resulta incompleto por el simple hecho de que Frida no es un hombre, y su andadura biográfica no la llevó al travestismo cultural en el que sí han caído otras artistas. La ineptitud de las corrientes estéticas de las primeras décadas del siglo XX para abarcar su pintura se debe a que su herramienta teórica fundamental, el psicoanálisis, no contempla el efecto formativo que el descubrimiento de la función biológica femenina tuvo en la niña. Dado el momento histórico en el que nació, la autora se vio obligada a adaptar el método pictórico de Diego³⁰, y más delante de sus compañeros



Kati Horna: Cama en el cuarto de huéspedes del Museo Frida Kahlo. Colección de mariposas, 1964.

de generación, si bien su personalidad le hizo imposible la imitación de esos modelos, por considerarla una impostura: “He pintado poco, sin el menor deseo de gloria ni ambición, con la convicción de, ante todo, darme gusto... tratar hasta donde pueda de ser siempre yo misma”³¹.

Ante la inexistencia de referentes, y la necesidad creativa de inventar un lugar artístico desde el que observar y en el que plasmar su visión, Frida trazó un mundo cuyo origen remitía a su concepción y nacimiento, y cuyos predecesores no eran artistas, sino su propia familia³². Una y otra vez, Frida reivindica su origen biológico para encubrir su desubicación como sujeto productor de sentido y, por consiguiente, su orfandad artística. La proliferación de motivos *femeninos* en su obra nada tiene que ver con el estereotipo sentimental de mujer según el imaginario masculino, sino con una nueva forma de aproximación a la realidad, aportada esta vez por una artista mujer. Así lo reconoció Diego Rivera:

Es la primera vez en la historia del arte que una mujer ha expresado con franqueza absoluta, descarnada y, podríamos decir, tranquilamente feroz, aquellos hechos generales y particulares que conciernen exclusivamente a la mujer. Su sinceridad, que quizá llamaremos a la par tiernísima y cruel, la ha llevado a dar de ciertos hechos el testimonio más indiscutible y cier-



Frida Kahlo: Las dos Fridas, 1939. Óleo sobre lienzo, 173,5 x 173 cm.

to; por eso ha pintado su propio nacimiento, su amamantamiento, su crecimiento en la familia y sus terribles sufrimientos de todo orden, sin llegar jamás a la más ligera exageración o discrepancia de los hechos precisos, conservándose realista... hasta en los casos en que generaliza los hechos y sentimientos³³.

En su depuración de los elementos pictóricos seleccionados, Frida clasifica el mundo a su manera, y lo divide en dos espacios físicos y psicológicos, unificados bajo la función armonizadora de su visión. El cuadro *El abrazo de amor del universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl* es un ejemplo de esa visión integral del cosmos, constituido por pares opuestos y complementarios, la tierra y el agua, la esterilidad y la fertilidad, lo masculino y lo femenino... Diego y Frida.

Hay otros cuadros paradigmáticos de la concepción dualista del mundo que desarrolló la artista. En *Las dos Fridas*, una de ellas, fuerte y esperanzada y ataviada con un sencillo traje tradicional transfiere su sangre a la otra, vestida de novia, y cuya arteria gotea indefectiblemente.

Árbol de la esperanza mantente firme representa, por un lado, un paisaje yermo y asolado³⁴ que alberga una camilla sobre la que reposa Frida, envuelta en una sábana blanca, o en un sudario. Su cuerpo, vuelto de espaldas, arroja el resultado terapéutico de los vanos intentos de la ciencia –mundo empírico y masculino– por regenerar sus llagas. En la otra mitad del paisaje, verde e iluminado por la luna, una Frida adornada con un vestido rojo, y con espermatozoides adheridos al torso, esgrime el cartel cuya frase da título al cuadro.



Frida Kahlo: *Árbol de la esperanza mantente firme*, 1946. Óleo sobre fibra dura, 55,9 x 40,6 cm.

Si se recuerda la imagen de *El venado herido*, y se pone en relación con otra aparentemente muy distinta, la de *Unos cuantos piquetitos*, las flechas adquieren una connotación fálica innegable no sólo por su forma, sino también por su tradicional simbolización de la luz del Sol, lo que añade un sentido sexual y genérico a la obra, en la que el cuerpo femenino de la autora es presa de innumerables ataques “masculinos”.

Cada vez de forma más intencionada, los cuadros de Frida hacen patente la escisión que operó no sólo sobre los espacios mentales de su biografía y los físicos de su cuerpo, sino también sobre los ciclos naturales del día y de la noche y a sus astros correspondientes³⁵. A esta repartición del universo le añadió su particular versión de los dos modos de interpretación de la naturaleza: el masculino, racional y estéril, capaz sólo de ver un cuerpo que está muriendo; y el femenino, esperanzado y creador, idealista e integrador del deseo del sujeto junto con la materia básica de la realidad.

Este procedimiento connotativo sexual del universo material recuerda a la forma en la que la escritora Virginia Woolf (contemporánea de Kahlo y perteneciente a un ambiente estético muy distinto) construye la psicología de los personajes masculinos y femeninos:

Raising her eyebrows at the discrepancy –that was what she was thinking, this was what she was doing– ladling out soup, she felt, more and more strongly, outside that eddy; or as if a shade had fallen, and, robbed of colour, she saw things truly. The room (she looked round it) was very shabby. There was no beauty anywhere (...) Nothing seemed to have merged. They all sat separate. And the whole of the effort of merging and flowing and creating rested on her. Again she felt, as a fact without hostility, the sterility of men, for if she did not do it nobody would do it, and so, giving herself the little shake that one gives a watch that has stopped, the old familiar pulse began beating...³⁶

El hecho de que la “masculinización” de la mirada permita ver las cosas “tal y como son”, al tiempo que elimine la posibilidad del color, y arroje un mundo blanco, sin matices, remite a esos pares antitéticos en los que la Frida enferma emerge de parajes desiertos martirizada y envuelta en un sábana. La contemplación frontal de la imagen reflejada en un espejo, a la altura de los ojos, sólo capta una escasa porción de objetos incomprensibles; sobre el cuerpo de Frida, una prótesis blanca-una máscara. Y en el parpadeo, como un latido, el rostro vira hacia el perfil, hacia la superficie en blanco; en ella se engendra una promesa de regeneración y futuro en una imagen nueva y llena de color, creada a partir de secretas correspondencias.

La contribución de Frida Kahlo al arte contemporáneo consiste, pues, en la superación de la expresión extrínseca de la realidad, representada desde un falso sujeto objetivo y central, y en su propuesta integradora y armónica de sujeto y objeto. En el mundo griego, los dos extremos de visión del mundo eran encarnados por los arquetípicos *eirón* (εἰρων) –modo satírico o literal que ve menos de lo que realmente hay– y *alazon* (ἀλαζων) –modo idealista e integrador del deseo del sujeto, que ve las cosas *mejor* de lo que son. La obra de Frida confronta lo que para ella es el modelo masculino heredado de la historia del arte, con su concepción particular. El *eirón* masculino estiliza, desprecia la diferencia y simplifica la naturaleza para poder reproducirla; por el contrario, el *alazon* femenino desarrolla detalla, amplifica y correlaciona objetos de diversa índole desde una búsqueda íntima de la armonía.

Probablemente su aportación del yo a una visión comprensiva del mundo sea la causa de que la entidad de Frida Kahlo como artista vaya en aumento. No es casualidad que sea precisamente ahora, cuando se asiste a una disolución de la idea férrea y clasificadora de la historia del arte, cuando su obra es rescatada, y sus cuadros analizados no sólo desde la corriente pictórica de su época, sino también desde el universo biográfico y artístico de la propia artista. En la estética de la postmodernidad, al fin y al cabo, tanto como la obra interesa su autoría: “Me parezco a mucha gente y a muchas cosas (...) he estado obsesionada (...) por pintar las cosas tal como las veía con mis propios ojos, nada más”³⁷ ■

¹Del mismo modo lo hicieron Lavinia Fontana, Sofonisba Anguissola, Luisa Roldán, Marietta Robusti, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur (de su padre), Artemisia Gentileschi (de su padre y de su esposo), Judith Leyster, Elisabeth

Louise Vigée-Lebrun (de su esposo)... de las cuales, por cierto, destacan también sus autorretratos.

²Citado por H. Herrera: *Frida*, Booket, Barcelona, 2004, p. 33.

³Véase el cuadro Autorretrato con pelo cortado, donde la pintura y transcripción de una canción popular expresan su relación contradictoria con su condición de mujer.

⁴Varios estudiosos han interpretado esto como un error de transcripción, pero podría no ser el caso...

⁵Citado por Herrera: *op. cit.*, p. 90. Asimismo, Frida firmaba las cartas a su novio Alejandro como “Tu hermana”, y se refería a sus amigos como sus “cuates”.

⁶Herrera: *op. cit.*, p. 32.

⁷D. Rivera y G. March: *My Art, My Life: An Autobiography*, Citadel, Nueva York, 1960, p. 149.

⁸D. Rivera: “Frida Kahlo y el arte mexicano”, *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, núm. 2, Secretaría de Educación Pública, México D.F., octubre de 1943, p. 90.

⁹F. Kahlo y M. Zamora: *The Letters of Frida Kahlo*, San Francisco, 1995, p. 267.

¹⁰Rivera y March: *op. cit.*, p. 149.

¹¹Citado por Herrera: *op. cit.*, p. 367.

¹²F. Kahlo: *Diario*, en Herrera: *op. cit.*, p. 33.

¹³F. Kahlo: *Diario*, en Herrera: *op. cit.*, p. 103.

¹⁴Luther Burbank fue un botánico estadounidense creador de injertos de diversas variedades de plantas. La pintora lo retrató como un híbrido de árbol y persona.

¹⁵A. Breton: *Surrealism and Painting*, traducción de Simon Watson Taylor, Harper & Row, Nueva York, 1972, p. 92.

¹⁶Herrera: *op. cit.*, pp. 24 y 23.

¹⁷I. Rodríguez Prampolini: *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*, 1969.

¹⁸L. Álvarez Bravo, en Herrera: *op. cit.*, p. 103.

¹⁹Kahlo y Zamora: *op. cit.*, p. 267.

²⁰Kahlo: *Diario*, en Herrera: *op. cit.*, p. 362.

²¹Kahlo y Zamora: *op. cit.*, p. 26.

²²La extraña mano muerta, a modo de “veredicto” pendiente de su oreja, y que parece soltar el doloroso collar, no es un capricho surrealista, ni necesariamente una indicación simbólica, sino un regalo de su amigo Picasso.

²³Herrera: *op. cit.*, p. 25.

²⁴Herrera: *op. cit.*, p. 367.

²⁵Herrera: *op. cit.*, p. 367.

²⁶Rivera y March: *op. cit.*, p. 152.

²⁷L. García Sánchez: *Frida Kahlo*, Colección Genios del Arte, Susaeta, México D.F., 2004, p. 42.

²⁸En una ocasión Kahlo declaró: “Mi niñez fue maravillosa”.

²⁹No es casual que, en el retrato de familia *Mis abuelos, mis padres y yo*, la tierra simbolice a los abuelos mexicanos, y el mar a los alemanes.

³⁰Al desarrollar su arte, desaparecería la influencia de Rivera, pero otras lecciones perduraron: “Diego me mostró el sentido revolucionario de la vida y el verdadero significado del color” (Herrera: *op. cit.*, p. 129).

³¹F. Kahlo, en García Sánchez: *op. cit.*, p. 7.

³²En el árbol genealógico *Mis abuelos, mis padres y yo*, Frida de niña (sin sus hermanas) se representa en el centro de su casa, de Coyoacán y del mundo.

³³D. Rivera en Herrera, *op. cit.*, p.7.

³⁴El sol es un ente masculino en la pintura de Frida. Es probable que parte de esa asimilación de luminosidad, dolor y muerte sea consecuencia de un detalle acaecido en el momento del accidente de 1925. Su novio de entonces lo narra así: “Algo extraño pasó. Frida estaba completamente desnuda, El choque desató su ropa. Alguien del camión, probablemente un pintor, llevaba un paquete de oro en polvo que se rompió, cubriendo el cuerpo ensangrentado de Frida. En cuanto la vio la gente, gritó: ‘¡La bailarina, la bailarina!’ Por el oro sobre su cuerpo rojo y sangriento, pensaba que era una bailarina” (A. Gómez Arias, en Herrera, *op. cit.*, p. 73).

³⁵La lectura de su correspondencia con su primer novio, Alejandro Gómez Arias, aporta el dato de que Frida llamaba F. Luna a su menstruación.

³⁶Al levantar las cejas, ante la contradicción –una cosa era lo que pensaba; otra, lo que hacía–, al sacar el cazo de la sopa, advirtió, cada vez con más intensidad, que estaba fuera del remolino; como si hubiera descendido una sombra, y, al quitar el color a todo, viera ahora las cosas como eran. La habitación (la recorrió con la mirada) era una habitación destartalada. No había nada que fuera hermoso. Se abstuvo de mirar a Mr. Tansley. Nada parecía armonizar. Todos estaban separados. Todo el esfuerzo de unir, de hacer armonizar todo, de crear descansaba en ella. De nuevo constató, sin hostilidad, era un hecho, la esterilidad de los hombres; lo que no hiciera ella no lo haría nadie; de suerte que, si se diera a sí misma una pequeña sacudida, como la que se da a un reloj de pulsera que hubiera dejado de funcionar, el viejo pulso de siempre comenzaría a latir de nuevo”. V. Woolf: *To the Lighthouse*, Harcourt, Londres, 1981, p. 83. Traducción de Dámaso López.

³⁷Citado por Herrera: *op. cit.*, p. 103.