

LA IDENTIDAD CULTURAL MEXICANA EN LA OBRA DE FRIDA KAHLO

Grado en Historia del Arte

Universidad de La Laguna 2015/2016

Trabajo realizado por: María N. González Castillo
Tutorizado por: Ana M^a Quesada Acosta

ÍNDICE

1. Introducción	
1.1. Justificación	3
1.2. Objetivos	3
1.3. Metodología.....	4
1.4. Fuentes bibliográficas.....	4
1.5. Proceso y estructura de trabajo.....	5
2. Contexto histórico, político y sociocultural	6
3. Breve biografía de Frida Kahlo.....	12
4. Análisis iconográfico	18
4.1. Paisajes y ambientes	18
4.2. Fauna y flora	26
4.3. Iconografía cristiana	33
4.3.1. La muerte niña	40
4.3.2. Retablos, exvotos y cuadros votivos	43
4.4. Vestidos, peinados y abalorios	48
4.5. Aspectos mitológicos	58
4.5.1. Dualidad noche-día	59
4.5.2. Dualidad muerte-vida	63
4.6. Naturalezas muertas.....	66
5. Conclusiones	73
6. Bibliografía/Webgrafía	75

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación

Hoy en día la imagen de Frida Kahlo es sin duda uno de los iconos más difundidos de México, su país natal. Su rostro y obras resultan excesivamente familiares, incluso en círculos ajenos al arte, gracias a la difusión que de ellos han realizado los medios de reproducción más habituales. Sin embargo, buena parte del significado de sus cuadros es realmente ignorado por la mayoría de la población. En ese caso me encontraba yo, cuando decidí afrontar este trabajo, ya que durante la carrera nos fue imposible abordar en profundidad su figura, si bien quedó esbozada en la asignatura Historia del Arte Iberoamericano. Desde entonces sentí la necesidad de ahondar en su producción y apasionante biografía, aspectos por otra parte, que resultan inseparables.

Sin embargo, mi interés no radicaba tanto en relatar su experiencia vital y analizar cronológicamente su catálogo, sino valorar la labor que ella como artista emprendió, en favor de dar a conocer la esencia cultural de México, una actitud, de la que en consecuencia, paradojas de la vida, como hemos dicho, la ha convertido en un símbolo más del mismo. En efecto, la artista nace en un momento en el que como explicaremos en el apartado del contexto histórico, los artistas e intelectuales mexicanos intentaban recuperar los signos de una identidad que consideraban perdida tras el dominio español. Imbuida de este sentimiento, su producción es toda una declaración de identidad, que evidencia su orgullo por la idiosincrasia del entorno en el que nació y residió la mayor parte de su vida. Para ello, recurrió a las fuentes que le aportaban la pintura popular y el propio contexto geográfico.

1.2. Objetivos

Partiendo de esa premisa, los objetivos que nos planteamos son los siguientes:

- Indagar en el panorama sociocultural que precedió y rodeó a Frida Kahlo, deteniéndonos particularmente, en aquellos aspectos que ratifican la aspiración

mexicana de crear a través del arte una imagen nacional, de fácil interpretación universal.

- Conocer su biografía y ponerla en relación con los motivos iconográficos más recurrentes de su producción.
- Analizar las fuentes en las se inspira para desarrollar su discurso identitario, particularmente las vinculadas a la pintura popular, por ser ésta, la más significativa.
- Clasificar las diferentes temáticas que asociamos con el objeto de estudio.

1.3. Metodología

Dado el interés nuestro por sumarnos a los estudios de ámbito culturalista, el tema se ha abordado siguiendo distintos métodos. La importancia que concedemos en este caso a la obra de arte como documento visual, nos llevó en gran medida a seguir una metodología formal descriptiva, para extraer los símbolos más recurrentes, lo que determinó asimismo, nuestra orientación hacia el modelo iconográfico, describiendo todos los elementos que la integraban y el contexto en el que se encontraban, que luego fueron analizados de forma más integradora, aplicando los objetivos de la iconología. No obstante, al resultar tan determinante la biografía de la artista para este trabajo, así como los acontecimientos y la cultura mexicana, los primeros apartados fueron abordados desde un planteamiento más positivista, puesto en relación con el sociológico.

1.4. Fuentes bibliográficas

Una vez seleccionado el tema de estudio, comenzamos la búsqueda del material que nos permitiese su concreción, recurriendo a la biblioteca de la Universidad de La Laguna, donde afortunadamente hemos podido encontrar diversos manuales de Historia del Arte en general, y otros más específicos de Arte Iberoamericano, que nos facilitaron la contextualización del momento histórico que vivió Frida Kahlo, así como el conocer las características de su producción, aspectos que hemos podido reforzar con el hallazgo en internet de distintas páginas webs. Como suele ocurrir, unas fuentes nos fueron llevando a otras, ampliando el número de recursos, no todos presentes en la BULL, lo

que nos obligó a recurrir al servicio de Préstamo Interbibliotecario y al Punto Q. Tras la lectura de estos manuales, iniciamos la búsqueda de fuentes bibliográficas más específicas, monografías sobre la artista que nos permitieron profundizar en cuestiones más personales, presentes en su catálogo plástico. Dado que este, como señalan todos los historiadores, supone una rotunda expresión de su trayectoria vital, nos fue de gran ayuda partir de la transcripción que del diario de esta creadora, hizo Carlos Fuentes, bajo el título *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, una visión que hemos podido enriquecer con estudios más críticos, libros, ensayos, artículos de revistas y aportaciones en catálogos de exposiciones. De ellos fuimos extrayendo los aspectos de interés para el enfoque elegido, ya que no contamos con ningún manual que abordara en exclusividad, el tema de la identidad mexicana en la obra de esta artista.

El estilo de citación bibliográfica que hemos seleccionado se corresponde con la normativa ISO 690, actualizada en 2013, ya que consideramos que permite una lectura más ágil.

1.5. Proceso de trabajo y estructura

Las fases del estudio propuesto se desprenden de los párrafos anteriores, pues nuestros primeros pasos se orientaron a la búsqueda y lectura de la bibliografía. Una vez conocido el contexto histórico y su trayectoria vital, fuimos ahondando en los manuales que abordaron su producción, deteniéndonos en el análisis e interpretación de los símbolos que a nuestro juicio reflejaban la preocupación de la artista por resaltar, como parte intrínseca a su personalidad, los iconos culturales de su país natal. Los datos obtenidos los íbamos almacenando en distintos archivos, a modo de ficheros, que fuimos clasificando en diferentes secciones, que han sido las que finalmente determinaron los epígrafes de los apartados relativos al análisis iconográfico e iconológico.

Ordenado el material y tras elaborar el esquema preceptivo, iniciamos la redacción del trabajo en respuesta a los objetivos planteados, siguiendo una estructura que comenzamos con la imprescindible introducción, seguida de un primer apartado que contextualiza el momento sociocultural que vivió Frida Kahlo y que nos permiten

aclarar de dónde surge su interés por el acervo cultural mexicano. Su trayectoria vital constituye el siguiente aspecto que estudiamos, incidiendo en aquellas cuestiones de su vida que determinaron su lenguaje, así como sus referentes pictóricos. Tras estos dos apartados nos centramos en uno tercero, que constituye el análisis de su producción, el cual hemos clasificado en los siguientes epígrafes: Paisajes y ambientes, seguido de Flora y fauna, que si bien podrían tener cabida en el anterior, consideramos que tiene una entidad propia que permite estudiarlos por separado. El tercer núcleo obedece a la iconografía cristiana, incluyendo los exvotos y cuadros votivos en un subepígrafe, ya que si la primera, obedece a una tradición que difunden los lienzos firmados por artistas españoles, los segundos son el resultado de una práctica más popular, en la que con frecuencia sus autores fueron los mismos beneficiarios de los milagros, desconociendo en la mayoría de los casos los preceptos del arte. En el cuarto apartado nos detenemos en los vestidos, peinados y collares, elementos con los que Frida dio forma a su propio personaje. La pasión que la artista sintió por la mitología mexicana es notoria en buena parte de su producción, lo que determina la necesidad de incluirla, analizando las dualidades. El último apartado lo dedicamos a las Naturalezas muertas, más abundantes en el periodo final de su vida, lo que nos permite cerrar el análisis iconográfico y vital de la artista.

2. CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO Y SOCIOCULTURAL

En 1910, mientras el pueblo mexicano se prepara para la celebración del centenario de la Independencia, un hecho sin precedente en la historia del mundo sacude al país, en el que casi nada había cambiado desde el derrocamiento de los reinos indios a manos de los colonizadores españoles. Siguiendo la llamada del insurrecto Francisco Madero (1873-1913), que pretende acabar con la dictadura del presidente Porfirio Díaz (1830-1915), el pueblo toma las armas y se rebela contra el poder establecido, sumiendo al país en una guerra breve, pero sangrienta. Esta será la primera revolución social, un movimiento espontáneo en el que los campesinos como Pancho Villa (1878-1923) o Emiliano Zapata (1879-1919), se convertirán en sus verdaderos protagonistas.

México sigue siendo una tierra usurpada, conquistada y vilipendiada, que ha perdido su identidad y no reconoce su historia. El dominio lo poseen los extranjeros, el arte sigue los cánones europeos, mientras que la cultura popular y las raíces indígenas son objeto de profundo desprecio. Los escritores e intelectuales de la talla de José Vasconcelos (1882-1959) y artistas del momento, como José Clemente Orozco (1883-1949) o David Alfaro Siqueiros (1886-1974), se refugiarán en la libertad que les ofrece Europa, huyendo del arte cortesano que hace tambalear los cimientos del panorama artístico y cultural mexicano. Al otro lado del Atlántico se produce una ruptura iconoclasta llevada a cabo por los movimientos de vanguardia. Los artistas que no se han exiliado al viejo continente se suman a la Revolución y contribuyen a ella, realizando diversas actividades, sentando las bases pictóricas para una idea actualizada de la nueva conciencia nacional.

La Revolución no solo afectó al ámbito de la política, ya que se impulsa una importante renovación pedagógica de las artes, repudiando el concepto académico de Bellas Artes, en favor del ideal del gremio, glorificando la artesanía y la habilidad manual, frente a la moderna producción mecanizada. La Academia de Bellas Artes de San Carlos, fundada en 1781, cerró sus puertas entre 1911 y 1913, en protesta por una enseñanza que sus estudiantes consideraban estancada y anquilosada en las viejas normas academicistas. Tras la reapertura de la institución docente, el pintor Alfredo Ramos Martínez, recién llegado de Europa, ocupa la dirección y pone en marcha la primera Escuela al Aire Libre, en el barrio de Santa Anita Ixtapalapa, introduciendo la pintura al aire libre en el ámbito académico. Esta nueva forma de enseñar estaba destinada a estudiantes de bellas artes para que estuvieran en contacto con la naturaleza, y aprendieran a valorar el paisaje de su propia tierra, pintando al natural y alejados de influencias externas. De la primera generación de artistas formados bajo los nuevos planteamientos estéticos, surgirán grandes figuras, como Orozco y Siqueiros.

La iniciativa de las Escuelas de Pintura al Aire Libre formaba parte de un programa educativo nacional, que al igual que los Talleres Libres de Expresión Artística, estaba destinada a fomentar una nueva conciencia estética, a crear un arte puramente nacional, que combinara elementos populares y modernos.

Inmediatamente después del fin de la guerra armada y con el nuevo orden establecido tras los actos revolucionarios, en este México que nace tras la batalla, escritores e intelectuales reflexionan sobre el nuevo hombre que debe surgir de la etapa de libertad que ha iniciado el país. La ciudad se ha convertido en un lugar efervescente, en el que se respiran aires de innovación, de creación, donde el olor a pólvora y sangre se mantiene en suspensión, las antiguas canciones populares vuelven a sonar, y los corridos rinden homenaje a los héroes de la Revolución. La figura del escritor José Vasconcelos, nombrado ministro de Educación Pública en 1921, se torna fundamental en el discurso identitario de México. Para él, la cultura debía ser parte esencial de la imagen del país; por ello emprenderá una cruzada intelectual y educativa encaminada a forjar el espíritu de un hombre nuevo. Creía en la redención del pueblo a través de la alfabetización y la construcción de escuelas, un proceso sociocultural que intentará llevar a cabo también a través del arte, dejando en manos de jóvenes artistas los muros de los edificios más importantes, con objeto de que desplegaran un discurso pictórico ágil, que fuese comprendido por una población caracterizada por un alto índice de analfabetismo.

Bajo su tutela nace la Escuela Mexicana de Pintura que, en su primera fase, verá el nacimiento de esa propuesta artística, que pasaría a conocerse como Muralismo, movimiento destinado, en teoría, *a crear conciencia de valores patrios entre las masas y las razas indígenas*. [...] *Durante las décadas que siguieron a su aparición, la pintura muralista mexicana conoció un prestigio, difusión e incidencia en otros países, que ningún otro movimiento artístico americano había alcanzado antes*¹.

¹ SULLIVAN, E. *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Madrid: Editorial Nerea, 1996, p. 22

El Muralismo aunaba el fresco renacentista con la pintura mural prehispánica que adornaba las paredes de las ruinas indígenas. Por tanto, esta propuesta artística encerraba la intención de recuperar un sistema de expresión típico de sus antepasados. Además, se convirtió en una manifestación de aquellos que no tenían voz, reflejando los creadores el conocimiento de una historia que reivindican continuamente. En estas pinturas encontramos un intenso proceso de reflexión y análisis de la realidad social de los pueblos nativos. No se trata, en ningún caso, *de una apuesta por el renacimiento indígena en su versión original: es más bien la voluntad por resaltar los valores sustantivos y engarzarlos en la modernidad que significa el siglo XX. Se integra con dignidad tras haber sido negado durante la conquista y la posterior ruptura con el pasado*². Al escoger los muros de los edificios públicos y la plástica como herramienta educativa, este mensaje podía llegar más fácilmente al público común. Era un arte políticamente comprometido, que intentaba vincular a las masas con la problemática de las sociedades indígenas.

El Muralismo, en palabras del pintor peruano José Sabogal fue:

*El más serio movimiento americano relativo al arte. Representa algo genuinamente nacional, genuinamente americano. Sus cultores tienen la habilidad de los primitivos nacionales, buscan sus fuentes dentro de sus propios elementos, pero aplicando a su arte más ideología propia, en armonía con su época, y con su temperamento [...] esos pintores han llegado al ideal de todo artista: imprimir sobre el motivo que pasa, sobre la firma que fuga, el sello de una psicología original [...] La pintura mural en el estricto significado que tiene, como material, como técnica, nos haría acentuar nuestro sentido estético y nuestras inquietudes sociales y es muy posible que podría definirnos un estilo dentro de las artes americanas*³.

² *Ibíd*em, p. 24

³ HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M. C. (com). *El Indigenismo en diálogo. Canarias-América. 1920-1950*. (Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canarias, 8-05-2001 al 1-07-2001). Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2001, p. 29.

De los artistas más representativos de este movimiento hay que destacar a José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera (1886-1957). Este último se encontraba becado en Europa durante los acontecimientos revolucionarios, pero hará su contribución a la nueva fisonomía del país y a la renovación del hombre, nada más regresar al país, a través de su mural “*La Creación*” (1922), recreado en las paredes del auditorio de La Escuela Nacional Preparatoria. En él hay una búsqueda de símbolos y alegorías de México, que serán clave para la formación del lenguaje nacionalista de la pintura mexicana.

Los artistas empiezan a conocer su país. Realizan viajes arqueológicos, captando la expresión y el colorido de las fiestas populares, y la enorme riqueza artesanal de México. Hay una reconciliación con el pasado, con los indígenas y la visión que se tenía de ellos. En consecuencia, las artes plásticas comienzan a representar temas de la vida cotidiana, la arquitectura de los antiguos pobladores, tradiciones, costumbres o actividades, además de los rostros propios de la vida indígena. *Estos se convierten en temas preferentes, enfrentados a la tradicional plástica academicista, inspirada en la realidad europea, ajena y distante*⁴.

En la búsqueda de una nueva identidad, los artistas emprendieron un camino sin precedentes, ahondando en sus raíces, exaltando el regreso a los orígenes, acudiendo a unas señas identitarias que la propia historia se había encargado de mutilar. Se revaloriza y defiende la cultura popular y autóctona de México, dejando de lados las pautas marcadas por occidente. La defensa del indigenismo se convirtió en el eje de debate y reflexión de los artistas mexicanos a lo largo del siglo XX, a impulsos de la necesidad de configurar un nuevo concepto de nación. En definitiva, los cimientos sobre los que edificarán este sentimiento nacionalista serán la tradición y la cultura india, que actuarán a su vez como elementos unificadores.

⁴ *Ibidem*, p. 75.

Este énfasis en lo autóctono, en lo propio, encontró su mejor exponente en las revistas y publicaciones culturales que nacieron después de la Revolución. Una de ellas es la *Mexican Folkways* (1925-1937) **Fig. 1.**, en la que colaboraba como editor el muralista Diego Rivera, con el que se casará, posteriormente, Frida Kahlo. En sus páginas pueden leerse diferentes análisis sobre el folklore mexicano, los indígenas y sus costumbres, o la cultura popular, dejando patente la renovación plástica emprendida por los artistas y los nuevos intereses que deseaban abarcar. Por aquellos

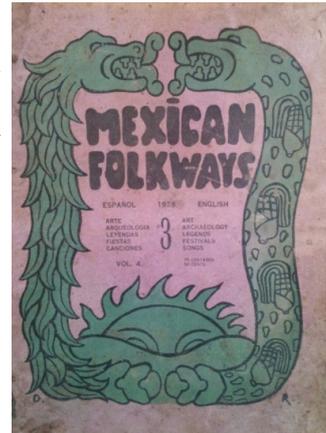


Fig. 1. Portada de la revista *Mexican Folkways* realizada por Diego Rivera en la que se muestra a dos serpientes emplumadas: Ouetzalcóatl y Tláloc.

años, esos mismos artistas llevan a cabo una serie de acciones encaminadas a romper los modelos académicos imperantes. En la mayoría de casos, esta labor fue emprendida de manera conjunta por escritores y artistas plásticos, que encontraron en revistas, como la expuesta anteriormente, el mejor soporte para la difusión de sus ideas. No obstante, algunos pintores se negaron a producir un arte de contenido político, estrechando vínculos con los conocidos como *Contemporáneos*, que se consideraban a sí mismos como *espíritus poseídos de divinidad*⁵. Estos artistas libertarios formaron un grupo independiente, integrado por diferentes personalidades e ideologías, que también fue de gran importancia en la vida cultural de México.

Desde 1920 a 1930, México se convertirá en el punto de encuentro para los intelectuales, en un lugar fértil para el arte y las ideas del siglo XX. Por primera vez en la historia de México, el país se vislumbra como centro y no como periferia. A partir de la década de los cuarenta, sería injusto reducir el panorama creativo del país, a las tendencias defendidas tanto por muralistas como por los denominados contemporáneos, ya que también tuvieron lugar otros acontecimientos artísticos que colocaron a México en la escena internacional. La visita de André Bretón (1896-1966) en 1938, provoca la irrupción de las ideas surrealistas, ratificadas por la proyección en el Palacio Nacional de Bellas Artes, de la película *La Edad de Oro* (1929) y del cortometraje *Un perro andaluz* (1930), ambos dirigidos por Luis Buñuel (1900-1983). La aceptación de este

⁵ SULLIVAN, E., *Op. Cit.*, p. 27.

lenguaje artístico, impuesto asimismo por artistas europeos que buscaron asilo político en México, queda corroborada por la celebración de la *Exposición Internacional del Surrealismo* (1940).

3. BREVE BIOGRAFÍA DE FRIDA KAHLO

Nací con una revolución. Que se sepan, con ese fuego nací, llevada por el ímpetu de la revuelta hasta el momento de ver el día. El día era ardiente. Me inflamó para el resto de mi vida. De niña, crepitaba. Adulta, fui pura llama. Soy la hija de una revolución, de eso no hay duda, y de un viejo dios del fuego, que adoraban mis ancestros. Nací en 1910. Era verano. Pronto, Emiliano Zapata, el Gran Insurrecto, iba a sublevar el Sur. Tuve esa suerte: 1910 es mi fecha⁶.

Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón nació, en realidad, el 6 de julio de 1907, fecha que obviamente no coincide con la que ella señala, pero que nos sirve para entender hasta que punto la artista necesitaba estar vinculada o identificada con los acontecimientos del país. Según las creencias populares mexicanas, nacer y morir en el mismo lugar es una bendición, y así ocurrió en su caso. La Casa Azul de Coyoacán, denominación hoy institucionalizada tras convertirse en museo, verá crecer a la artista, fruto del matrimonio entre la oaxaqueña Matilde Calderón y Wilhelm Kahlo, alemán

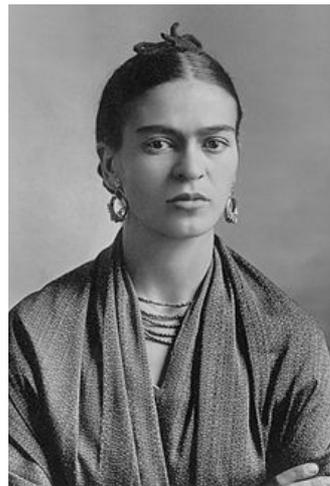


Fig. 2. Fotografía de Frida Kahlo, realizada en torno a 1932, por su padre Guillermo Kahlo.

de origen judío-húngaro, que castellanizó su nombre, pasando a ser conocido como Guillermo. Del primer matrimonio de su padre, Frida tiene dos hermanas mayores: María Luisa y Margarita. De la unión entre sus progenitores: Matilde, Adriana, y la pequeña Cristina, siendo Frida la tercera.

⁶ JAMIS, R. *Frida Kahlo*. Barcelona: CIRCE Ediciones, 2001, p. 32.

Desde niña sintió gran admiración por la figura paterna: *Mi padre, Guillermo Kahlo, era muy interesante, de bastante elegancia al moverse, al caminar. Tranquilo, laborioso, valiente*⁷. Sin embargo, la relación con su madre siempre fue más distante, por las fuertes creencias religiosas e indomable carácter de esta: *Era una mujer bajita, de ojos muy bonitos, muy fina boca, morena. Cuando iba al mercado ceñía con gracia su cinturón y cargaba coquetamente su canasta. Muy simpática, activa, inteligente. No sabía leer ni escribir: sólo sabía contar el dinero*⁸. La propia artista justifica también su desapego maternal al hecho de que con tan solo once meses, fuese confiada a una nodriza india, que la amamantó y cuidó, convirtiéndola en una niña independiente y segura de sí misma.

Su infancia se vio marcada, desde muy temprano, por el padecimiento físico y el sufrimiento. El nombre de *Frieda*, que significa paz en alemán, no hacía justicia al futuro que le esperaba. Contrajo poliomielitis en 1913, quedando postrada en una cama durante meses. Como secuela, su pierna derecha quedó mucho más delgada que la izquierda. La soledad será su compañera durante la niñez, hecho que representará en algunas de sus obras, llegando incluso a imaginar la compañía perenne de una amiga inexistente, de la que decía: *corría con mi secreto y mi alegría hasta el último rincón del patio de mi casa y siempre en el mismo, debajo de un árbol de cedrón, gritaba y reía, asombrada de estar sola con mi felicidad y el recuerdo tan vívido de la niña*⁹.

En 1922, Frida Kahlo entra a formar parte de la Escuela Nacional Preparatoria que había sufrido algunas modificaciones desde 1910 y estaba bajo la influencia del sentimiento patriótico mexicano. *La palabra clave de mi adolescencia fue: euforia. Una suerte: el contexto histórico en el que evolucionábamos nos concernía, daba un sentido a la energía de nuestra juventud. Había causas justas, por las que debíamos luchar, y que nos forjaban el carácter. Sentíamos absoluta curiosidad por todo*¹⁰, decía. En la preparatoria conoció a los *Cachuchas*¹¹, un grupo de jóvenes con inquietudes políticas e

⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁹ *Ibidem*, p. 43.

¹⁰ *Ibidem*, p. 71.

¹¹ Debemos recordar que los *Cachuchas* reciben su nombre por el tipo de gorra que llevaban. Era un grupo heterogéneo, más creativo y más abierto, más original, provocador, insolente, osado, creador de problemas... anarquista en el alma. Eran nueve componentes, de los cuales solo dos eran mujeres. Una de ellas era Frida Kahlo.

intelectuales, del que formaba parte Alejandro Gómez Arias, su amor de juventud, al que dedicó infinidad de cartas, poemas y su primera pintura. *El primer amor llegó sigilosamente. Ni le vi ni le oí llegar. Me invadió poco a poco, vivió en mí un momento antes de lanzar su flecha de Cupido en mi conciencia. Antes de que tuviese tiempo de darme cuenta de su presencia. [...] Me sentía idiota puesto que ya no existía por mi misma. Acompañada y desarmada al mismo tiempo*¹².

Con él vivió uno de los acontecimiento más desoladores de su vida: el accidente que sufrió con un tranvía, en 1925. En palabras de la artista: *evidentemente no me gusta mucho recordar el accidente. Quizá porque ha estado siempre tan presente desde entonces, que es como si manase un poco de su dolor cada día que pasa, hasta el infinito. Mi vida no deja de ser el calco traslúcido que se colocó sobre su imagen cruda. Recordar... Algunas palabras pierden su sentido, sí*¹³.

Tras una larga etapa en el hospital, postrada en una cama, Frida regresa a casa con un cuerpo roto, con el que no se identifica. Allí continuó su recuperación, bajo los atentos ojos de una familia entristecida por el suceso. *Mi cuerpo es un marasmo. No puedo escapar de él. Como un animal que siente su muerte, siento que la mía se instala en mi vida con tanta fuerza que me priva de cualquier posibilidad de lucha. Mi cuerpo me abandonará, a mí, que siempre fui su presa. Presa rebelde, pero presa*¹⁴. Con un futuro incierto, respecto a la continuación de sus estudios, y acosada por múltiples recaídas que le dejaron las secuelas del accidente, sus días van transcurriendo en una cama con baldaquino, dotada de un espejo en el techo, que su madre le había mandado hacer. *¡El espejo! Verdugo de mis días, de mis noches. Imagen tan traumatizante como mis propios traumas. La impresión constante de que te señalen con el dedo. Durante horas me sentía observada. Me veía. Frida dentro, Frida fuera, Frida en todas partes, Frida hasta el infinito*¹⁵. En él se reconocía, se analizaba y con tanto tiempo libre, comenzó a dibujarse, a retratarse. *Y sin prestarle realmente atención, empecé a pintar*¹⁶. Como bien explica Rauda Jamis: *la pintura le vino del interior. Manaba de sus aguas mentales, de su memoria, de su imaginaria interior, de las imágenes exteriores que su*

¹² JAMIS, R., *Op. Cit.*, p. 88.

¹³ *Ibidem*, p. 97.

¹⁴ *Ibidem*, p. 11.

¹⁵ *Ibidem*, p. 123.

¹⁶ *Ibidem*, p. 127.

*historia había integrado. Por sus llagas abiertas, la pintura desbordaba de su cuerpo, salía de Frida*¹⁷.

Frida Kahlo se salvaba a través de la pintura, y alrededor de 1928, tras mejorar su estado de salud, comenzó a frecuentar los ambientes artísticos mexicanos, donde sus protagonistas estaban comprometidos con las ideas comunistas. En alguna de aquellas reuniones conoció a Diego Rivera, al que había visto pintar, años atrás, el mural de *La Creación*, en el auditorio de la Escuela Nacional Preparatoria. Cuenta la artista: *me presenté con algunos de mis trabajos bajo el brazo. Me lo había encontrado aquí y allá en las veladas, pero no había entrado en contacto directo con él. Me dio un arrebato, me acerqué a él sin más preámbulos*¹⁸. Ambos se enamoraron locamente, *entró en la vida de Frida como un torbellino repleto de colores, lleno de sorpresas*¹⁹. En 1929, contrajeron matrimonio, a pesar de las reticencias de la madre de Frida, quien desconfía del pintor por su fama de mujeriego e ideas políticas, llegando a comentar que se trataba de *una boda entre un elefante y una paloma*²⁰.

La joven esposa, animada por Rivera, abandonó los trajes masculinos con los que le gustaba vestir, para emplear un atuendo más acorde a la indumentaria de las nativas mexicanas. Atrás dejó también México para seguirle a EE.UU., en 1930. Era el primer y tan ansiado viaje de Frida, durante el que recorrió San Francisco, Detroit, y Nueva York. Conoció al doctor Eloesser, gran amigo que le ayudaría a mitigar el dolor que las vicisitudes de la vida le iban presentando, entre ellas, los múltiples abortos y su deseo inconcluso de ser madre, hecho que atormentará no sólo su carácter, sino su obra, fiel reflejo de su sufrimiento. Los años allí se tornaron tediosos y ella, a diferencia de Diego, entusiasmado con el ambiente norteamericano y envuelto en continuos líos de faldas, comienza a sentir añoranza de los colores y olores de su tierra natal.

Durante este periodo pintaba poco, hasta que un nuevo embarazo la hizo ilusionarse y volcar todas sus preocupaciones en el lienzo. Luchaba contra todo pintando. Sobre la idea de tener hijos con Diego cuenta la artista: *la cuestión de tener hijos nunca fue sencilla entre Diego y yo. Yo hubiese dado cualquier cosa para tener un*

¹⁷ *Ibidem*, p. 139.

¹⁸ *Ibidem*, p. 158.

¹⁹ *Ibidem*, p. 166.

²⁰ *Ibidem*, p. 168.

*hijo y él, no. Su pintura siempre pasó por delante de cualquier otra cosa y es normal*²¹. Pero ese bebé nunca llegó a nacer y un nuevo aborto le causó un periodo de tristeza absoluta. A este acontecimiento hay que añadirle el fallecimiento de su madre, convirtiéndose 1932, en un año verdaderamente desolador para la artista.

Su relación con Diego se enfriaba, las críticas que el muralista recibe por su ideología comunista no hacían más que empeorar su carácter, determinando su regreso a México en 1934. El matrimonio pasa a residir en una vivienda construida según sus indicaciones en el barrio de San Ángel. Sin embargo, la felicidad de Frida se ve truncada cuando descubre la relación sexual que sostenía el pintor con Cristina, su hermana pequeña, de modo que tan sólo un año después marcha sola a Nueva York, huyendo del dolor que le causaba la situación. En la gran ciudad se enamoró de Isamu Noguchi (1904-1988), un famoso escultor de origen japonés. Entretanto su salud empeoraba, las operaciones le iban arrancando las ganas de vivir y su matrimonio pendía de un fino hilo. Alrededor de 1937 dijo: *sigo mal, y seguiré peor, pero voy aprendiendo a estar sola y eso ya es una ventaja y un pequeño triunfo*²². Durante esta época no pintaba con regularidad, ya que en esos momentos el arte no acaparaba su principal atención.

Ese mismo año, intentó olvidar las desavenencias con Rivera, acogiendo ambos, en la Casa Azul de Coyoacán, a León y Natalia Trotski, ya que el líder revolucionario estaba amenazado de muerte por los seguidores de Stalin. León Davidovitch (1879-1940) y Frida Kahlo comenzaron un juego amoroso en una época de inestabilidad política y tensión, en el que ambos actuaban como salvoconducto del otro. A México arribó en esa misma fecha, Andre Bretón, el líder teórico del movimiento surrealista, y su mujer, la pintora Jacqueline Lamba. Bretón aseguró que Frida era como *la cinta que envuelve una bomba*²³ y que su pintura era surrealista, a lo que ella siempre respondía: *yo no pinto sueños, pinto mi propia realidad*²⁴. En este ambiente de personajes ilustres la artista se desenvolvía con gracia y sarcasmo, mostrando un encanto que atraía a todo el mundo.

²¹ *Ibidem*, p. 197.

²² *Ibidem*, p. 219.

²³ HERRERA, H. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Editorial Planeta, 2006, p. 275.

²⁴ *Ídem*.

Al retomar con fuerza la pintura, su obra alcanza prestigio y reconocimiento, desplazándose hasta Nueva York o París, ciudades en las que celebró diversas exposiciones. La producción artística en este momento era ya cuantiosa, convirtiéndose en sus propias palabras en, *la más compleja biografía que podría jamás hacerse sobre mí misma*²⁵. Durante su estancia en Nueva York mantiene una relación con Nickolas Muray (1892-1965), un prestigioso fotógrafo de origen húngaro que dejó como legado numerosas fotografías en las que captó fielmente la esencia de Frida. En 1939, ella le abandona para exponer con los surrealistas en París, por lo que terminó sintiendo un gran desprecio, fruto de ciertas desavenencias económicas que sostiene con André Bretón. Su desconcierto fue tal que llegó a denominar al colectivo de artistas como *esa banda de hijos de puta lunáticos que son los surrealistas*²⁶.

Allí, mientras se relaciona con los artistas más importantes del momento como Marcel Duchamp o Pablo Picasso, intenta recuperar su relación con el fotógrafo, al que escribió con cierto desespero: *Te quiero Nick. Soy tan feliz al pensar que te quiero, que me esperas, que me quieres (...) Mi amante, el más guapo, mi Nick, mi vida, mi niño, te adoro...*²⁷. A su vuelta, le espera una nueva decepción, recibiendo la noticia de que Muray se va a casar, y entre lágrimas, regresa a México. *Como nos vaciamos de nuestra sangre, me estoy vaciando de mis lágrimas... Lágrimas, el cliché negativo de la sangre. En el fondo, lo mismo. Arroyada, fluidificación de las palabras, del cuerpo. Licuación de las heridas que no cicatrizan. Si uno no se endurece, en el fondo...*²⁸

A finales de 1939, el matrimonio entre Diego y Frida estaba disuelto. El dolor la invadía y la creación se convierte en su único refugio: *la pintura ha llenado mi vida. He perdido tres hijos y otra serie de cosas que hubiesen podido llenar mi horrible vida. La pintura ha sustituido todo. Creo que no hay nada mejor que el trabajo*²⁹. Fue durante esta época cuando comenzó a escribir su diario. En él se recogen dibujos, reflexiones, cartas y poemas que retratan a la perfección, la personalidad de la artista. Era una vía de escape a su sufrimiento: *amurallar el propio sufrimiento es arriesgarte a que te devore*

²⁵ JAMIS, R., *Op. Cit.*, p. 241.

²⁶ *Ibidem*, p. 250.

²⁷ *Ibidem*, p. 252.

²⁸ *Ibidem*, p. 265.

²⁹ *Ibidem*, p. 271.

*desde dentro*³⁰. Su salud iba empeorando, los dolores se hacían insoportables y las recaídas eran constantes. Lo único que la mantenía ilusionada en esta etapa marcada por la enfermedad fue su posible reconciliación con Diego. Esto finalmente sucede en 1940, donde ambos deciden contraer segundas nupcias. Tres años después, empezaría a dar clases de pintura en la prestigiosa Escuela de La Esmeralda, hasta que su salud no le permitió seguir, trasladando sus enseñanzas a un grupo reducido de alumnos -*Los Fridos*- en la Casa Azul de Coyoacán.

Al final de su vida, los corsés y las sillas de ruedas se convirtieron en sus mayores aliados. En 1953, le apuntaron parte de la pierna derecha, a lo que ella reaccionó escribiendo en su diario: *pies para que los quiero, si tengo alas para volar*³¹. Las ideas de suicidio eran constantes, su adicción al alcohol era cada vez más grave, pero su valentía resurgía con fuerza en el momento más inesperado. Al año siguiente, tras asistir a una manifestación, su estado de salud empeoró, falleciendo el 13 de julio, dejando una reflexión sucinta sobre su propia existencia: *De esa agonía sin fin que ha sido mi vida, diré: fui como un pájaro que hubiese querido volar y no pudo*³².

4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

4.1. Paisajes y ambientes

³⁰ FUENTES, C. *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Madrid: Editorial Debate, 1995, p. 68.

³¹ *Ibidem*, p. 274.

³² JAMIS, R., *Op. Cit.*, p. 37.

Uno de los temas que los artistas mexicanos reivindicarán más en su producción, como símbolo de identidad, fue el paisaje, destacando la singularidad del mismo, determinada por su vegetación, amplios valles, áridos páramos y volcanes. Este género comenzó a desligarse de los parámetros europeos en la segunda mitad del siglo XIX, cuando José María Velasco (1840-1912), pintor oriundo de México, entraba a formar parte de la nómina de profesores de la Academia, inculcando a los alumnos su interés por las vistas del valle de México, cargadas siempre de precisión y pureza. Sus enseñanzas calaron pronto en los estudiantes, particularmente en Gerardo Murillo Cornado (1875-1964), más conocido como Dr. Atl, sobrenombre que en náhuatl, la lengua de los aztecas, significa agua³³. Fue este uno de los jóvenes creadores que tras su regreso a México (1910), después de estudiar los frescos italianos y de conocer el devenir del arte europeo, propone el desarrollo de una pintura nacional que ambientase las paredes de los edificios públicos, aunque ello como hemos dicho no ocurrirá hasta que estalla la Revolución. Su logro inicial reside en la influencia que ejerció en sus contemporáneos, en relación con el tema que nos atañe, en particular en Frida Kahlo. Se suele decir que ambos tenían un carácter tempestuoso, lo que les llevó a reinterpretar los paisajes volcánicos, convirtiendo las lávicas rocas en las verdaderas protagonistas de sus lienzos.

Los débitos de la artista hacia este gran precursor de la renovación plástica mexicana se aprecian en *Paisaje* (1946-47) **Fig. 3.**, donde representa de manera significativa las mismas rocas volcánicas que el Dr. Atl describía en sus obras. La diferencia entre ambos artistas reside en que Frida utilizaba estos ambientes carentes de vida, con una atmósfera desoladora, para mostrar de forma paradigmática su dolor, su sufrimiento, la razón principal por la cual pintaba y en torno a la que se desarrolló su discurso pictórico. El inmenso paisaje yermo, que en otras composiciones, como veremos más adelante, constituyen el fondo de los cuadros, es aquí el motivo central. En medio de la composición se detecta un hueco que desdibujado alude a un cuerpo. Las escarpadas grietas simbolizan las heridas físicas y psicológicas de la artista. Este ambiente devastado y desértico aparece en otras obras como *La columna rota* (1944),

³³ LUCIE-SMITH, E. *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994, p. 26.

Sin esperanza (1945) o *Árbol de la esperanza mantente firme* (1946), realizadas en un periodo en el que su salud se veía mermada.



Fig. 3. Paisaje (1946-47).

Sin embargo, no todos sus paisajes poseen este halo de pesimismo, y en algunas de sus lienzos más tempranos podemos vislumbrar ciertas influencias del arte europeo, del que nunca fue totalmente ajena. Dicho influjo lo encontramos en *Raíces* (1943) **Fig. 4.** En este caso, son innegables las similitudes con la pintura *naïf* de Henri Rosseau (1844-1910), sobre todo con la obra *La gitana dormida* (1897). Frida se autorretrata con el codo apoyado sobre una almohada, mientras sueña que su cuerpo se amarra a través de raíces, símbolo de vida, al terreno desértico. Esta presencia solitaria resulta tan misteriosa y ensoñadora como la mujer que pinta Rosseau. El pecho de Frida simula una ventana que nos permite ver el paisaje estéril, desierto y rocoso, impregnado de una resquebrajada soledad, que se extiende más allá de su figura. Se retrata con el cabello suelto y sus características facciones; se muestra femenina y nuevamente aparece, como en muchas de sus obras, el sueño de la fertilidad. La cama de lava sobre la que descansa la artista está rodeada de capilares que alimentan a la tierra seca. Con ello, alude a sus raíces mexicanas y a la participación optimista de la mujer en los ciclos vitales. Frida desvela su creciente deseo de hundirse en la naturaleza, ligando el propio cuerpo a la cadena de la vida. Al respecto, la biógrafa Hayden Herrera recoge del diario de la artista: *Mientras Frida se arraigaba en la tierra, el templo de Diego, con las entrañas de piedra volcánica, creció como un enorme cactus, abrazando la vida y la muerte, así como el suelo mexicano, en forma de una planta viva y duradera*³⁴.

³⁴ HERRERA, H., *Op. Cit.*, p. 400.

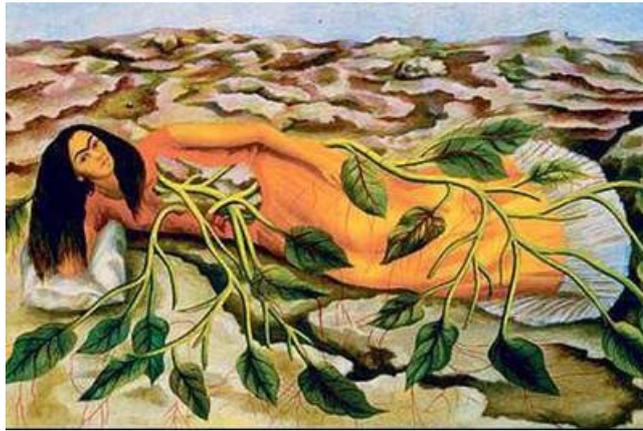


Fig. 4. *Raíces* (1943).

La sexualidad ambivalente de Frida fue utilizada como motivo en diferentes cuadros, que tienen el paisaje como escenario. Ilustrativo es el caso de *Dos desnudos en un bosque* o *La tierra misma* o *Mi nana y yo* (1939) **Fig. 5**. En él se representa a dos mujeres totalmente desnudas, una morena y otra blanca. La artista nunca intentó esconder su bisexualidad, teniendo relaciones amorosas con muchos personajes femeninos del panorama cultural mexicano, como Chavela Vargas, Jaqueline Lamba o Dolores del Río, a quien regaló esta pintura. Su fuerte apetito sexual se pone de manifiesto a través de un aura inconfundible que prácticamente irradia de la superficie de todos sus cuadros. Probablemente se represente a sí misma con alguna de las mujeres a las que amó, o simplemente declare su actitud abierta ante las relaciones sexuales. En esta ocasión, ambas parecen estar fuera de cualquier espacio, tiempo y convención, totalmente liberadas de prejuicios. El paisaje que las rodea se divide en dos: por un lado, una exuberante selva desde donde las observa un mono araña, símbolo de la lujuria. Las mujeres están colocadas sobre un montículo de tierra del que sobresalen raíces. Una consuela a la otra; la de tez morena -que probablemente represente a Frida, mucho más fuerte y no tan vulnerable- lleva un rebozo rojo como si fuera una madonna indígena, del que gotea sangre a la agrietada tierra mexicana. Otra de las interpretaciones que contiene este cuadro es la posible dualidad dentro de la personalidad de la artista: la Frida europea y la Frida mexicana, indicando su doble herencia, circunstancia que representa también en el lienzo *Las dos Fridas* (1939).

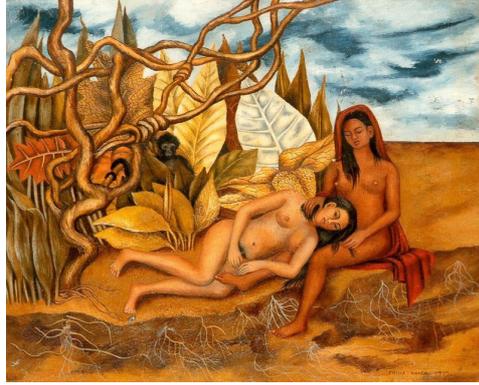


Fig. 5. *Dos desnudos en un bosque o La tierra misma o Mi nana y yo* (1939).

La naturaleza no fue el único paisaje que acompañó a la artista en su soledad. Los escenarios amplios y las frías habitaciones vacías atestiguan el estado anímico y emocional de Frida. *Henry Ford Hospital* o *La cama volando* (1932) **Fig. 6.** es un lienzo que nace tras un acontecimiento devastador para ella: su primer aborto involuntario. Esto ocurre durante su estancia en Detroit, paisaje que la artista representará con fábricas, chimeneas humeantes y los símbolos de la industrialización, como podemos observar en el fondo de la composición. Llegó a afirmar: *La parte industrial de Detroit es realmente lo más interesante, el resto es, como en todo Estados Unidos, espantoso y tonto*³⁵. El ambiente en esta pintura es hostil, desolado, mientras el cuerpo tullido de la artista reposa sobre una cama de hospital, que flota en un espacio triste.

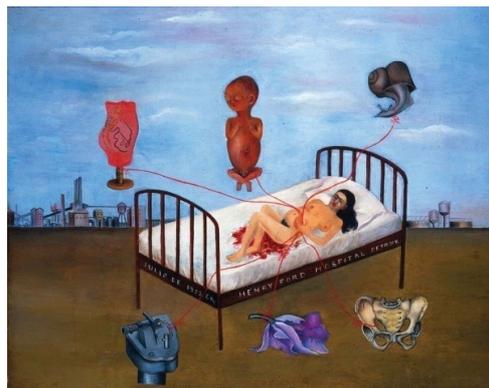


Fig. 6. *Henry Ford Hospital o La cama volando* (1932).

³⁵ JAMIS, R., *Op. Cit.*, p. 191.

Según ella, pintó el suelo del color de la tierra porque estaba tratando de expresar su soledad y aislamiento, agregando que: *La tierra para mí equivale a México, a tener gente alrededor de uno y todo; por eso, cuando no tenía nada, me sirvió rodearme de tierra*³⁶. La sábana blanca esta ensangrentada y una lágrima cae del ojo izquierdo de su rostro. A su alrededor, recrea una serie de símbolos ligados por filamentos de color rojo que ella sujeta a su vientre, como si fueran cordones umbilicales. Uno de ellos es un feto, que coloca justo encima del charco de sangre y al que le pone los órganos genitales masculinos del pequeño Diego. *Tenía yo tanta ilusión de tener a un Dieguito chiquito que lloré mucho, pero ya que pasó no hay más remedio que aguantarme... En fin, hay miles de cosas que siempre andan en el misterio más completo. De todos modos tengo suerte de gato, pues no me muero tan fácilmente, ¡y eso siempre es algo!*³⁷, escribía al Dr. Eloesser, su ya citado médico de confianza. A la derecha del feto hay un caracol que Frida pintó en alusión a la lentitud del aborto, que según ella era igual que el animal: *blando, cubierto y descubierto al mismo tiempo*³⁸.

Todos los elementos están íntimamente ligados al cuerpo femenino y en este caso, al fracaso maternal. Así, aparece una máquina que perfectamente podría representar las caderas de Frida, que debido al accidente que sufrió de joven, interpreta como un mecanismo estropeado y defectuoso que jamás le permitió tener hijos. Esta parte mecánica se contrapone a la naturalidad de su pelvis fragmentada. Una flor, concretamente una orquídea color lavanda, reposa sus pétalos marchitos en el suelo y recuerda a un útero. *Diego me la regaló en el hospital*, contó Frida. *Cuando la pinté, mezclé la impresión sexual con el sentimentalismo*³⁹. Finalmente, un torso femenino de yeso explica, en palabras de ella, como funciona *el interior de una mujer*⁴⁰. Esta obra pone de manifiesto un estilo y fantasía ingenuos basados en el arte popular mexicano.

³⁶ HERRERA, H., *Op. Cit.*, p. 190.

³⁷ *Ibidem*, p. 188.

³⁸ *Ibidem*, p. 190.

³⁹ *Ídem*.

⁴⁰ *Ídem*.

Diego Rivera se dio cuenta de la transformación en el léxico pictórico de su mujer tras el aborto y explicó: *Frida empezó a trabajar en una serie de obras maestras que no tienen precedente en la historia del arte, cuadros que exaltan las cualidades femeninas de la verdad, la realidad, la crueldad y el sufrimiento. Ninguna mujer jamás plasmó en un lienzo la misma poesía agónica que Frida creó durante ese periodo en Detroit*⁴¹.

Esta época no fue fácil para la artista. *Me gustan mucho las cosas, la vida, la gente. No quiero que la gente muera. No tengo miedo de la muerte, pero quiero vivir. El dolor no, eso no lo soporto*⁴², comentaba en una carta. De México llegaban malas noticias, su madre estaba enferma. Frida viajó inmediatamente y pudo despedirse de ella, pero la tristeza la invadió de nuevo. De vuelta a los Estados Unidos, la artista pintó *Mi nacimiento* (1932) **Fig. 7**. El espectador observa la escena desde el punto de vista del médico que atiende el parto. De las piernas abiertas de la madre surge una gran cabeza con las cejas bien densas que identifican a la artista. La cabeza parece inerte, sin vida y cubierta de sangre.



Fig. 7. *Mi nacimiento* (1932).

⁴¹ Ibidem, p. 189.

⁴² JAMIS, R., *Op. Cit.*, p. 203.

Posiblemente, esta obra no solo haga referencia a su nacimiento, sino al aborto que sufrió meses atrás. Se pregunta Rauda Jamis en su biografía de la artista: *¿Nacimiento, parto o muerte de Frida? ¿Nacimiento o muerte de su hijo? ¿O Renacimiento?*⁴³. La mujer que da a luz tiene la cara y el pecho tapados con una manta, como si hubiese fallecido durante el alumbramiento. Esta mujer, probablemente, es Matilde, su madre. El ambiente de la habitación es sencillo, más bien austero y desolado a la vez, donde únicamente destaca un cuadro que cuelga sobre la cama con la representación de otra madre afligida: la virgen de los Dolores, que apuñalada dos veces en el cuello, sangra y llora devastada por el sufrimiento. Esta imagen alude a la fe católica que profesaba su madre y a la devoción que sentía por esta advocación mariana, incluyéndola en la obra como *parte de sus recuerdos, y no por ninguna razón simbólica*⁴⁴. La cama representada es la misma en la que la artista y su hermana Cristina habían nacido. La figura recuerda a la escultura en piedra de la diosa Tlazolteotl, que colocada de cuclillas da a luz a un hombre adulto, mientras su cara refleja el dolor. En la cultura azteca un parto era símbolo del nacimiento de una nueva época. *Mi nacimiento* forma parte de una serie de obras que la artista, motivada por Rivera, pintó para representar los ciclos vitales y de las que afirmó: *quise producir una serie de cuadros que abarcan cada año de mi vida*⁴⁵.

En la mayoría de autorretratos que la artista realizó, Frida está sola, en medio de un vacío sin límites. En sus retratos de medio cuerpo, el espacio que está inmediatamente detrás de ella suele contener un muro de vegetación muy densa, que la resguardan y protegen. En otras ocasiones, su cuerpo se ubica en medio de la nada, diminuta y vulnerable con respecto al resto de objetos que la acompañan. Frida estaba decidida a pintar su universo, real o simbólico, sin que ninguna sujeción moral o estética la estorbase. En su dolor, Frida era libre, y empleó la tierra mexicana para desarrollar su poética del sufrimiento.

⁴³ *Ibidem*, p. 209.

⁴⁴ HERRERA, H., *Op. Cit.*, p. 206.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 207.

4.2. Fauna y flora

En relación con el apartado anterior se encuentran estos aspectos, si bien dada la entidad que cobran en su producción, consideramos que merecen analizarlos de manera independiente. En efecto, Frida Kahlo reivindicó también su nacionalidad, trasladando la flora y la fauna autóctonas de México a sus lienzos. Pintaba cactus y plantas selváticas, así como monos, perros itzcuintin, ciervos, periquitos... Estos animales formaban parte del tropel que tenía en la Casa Azul y que en sus obras aparecen como compañeros de su soledad. Sus pinturas están repletas de símbolos que aluden a su angustia existencial, a sus temores, a su sufrimiento, valiéndose de animales y plantas para personificar lo que sentía. Así, la imposibilidad de tener hijos provoca en la artista la necesidad de crear una familia y para ello se acompaña de sus mascotas.

Gran parte de esta producción la recrea en el jardín de su casa, perteneciendo a los momentos más críticos de su enfermedad, cuando ya la salud no le permitía más que moverse unos pocos metros ayudada de una silla de ruedas. Por lo tanto, existe un vínculo especial y una estrecha relación de su vida con el jardín. Aunque en esta etapa, la inclusión de la naturaleza en su obra es una constante, esta temática se detecta a lo largo de toda su carrera. Así, en 1931, encontramos un claro ejemplo protagonizado por el *Retrato de Luther Burbank* (1931) **Fig. 8.** en el que Frida comienza a alejarse progresivamente de la representación literal de la realidad. Burbank fue un famoso horticultor conocido por sus poco usuales cruces de verduras y frutas. La pintora lo representa mitad hombre, mitad árbol, influenciada por la cultura mexicana en la que la metamorfosis del ser humano en plantas o animales es un tema recurrente en el arte. En este retrato, el hombre sostiene una planta en sus manos, a la que probablemente va a aparear, pero en vez de plantarla, son sus piernas las que se han convertido en el tronco de un árbol cuyas raíces se alimentan de un cadáver, tocando uno de los temas favoritos de la artista: el nacimiento de una vida nueva a través de la muerte. Esta obra es un indicativo de que Frida Kahlo se convertiría en pintora de fantasías en lugar de retratos sencillos y relativamente realistas.

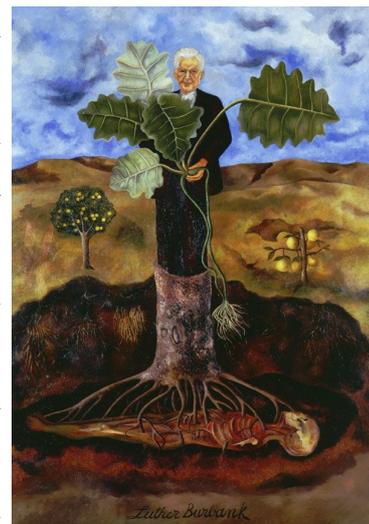


Fig. 8. *Retrato de Luther Burbank* (1931).

Tras su segundo matrimonio con Diego Rivera, la vida de Frida se volvió más tranquila. Emmy Lou Packard, una asistente del muralista que vivió varios años con ellos en la Casa Azul, recuerda: *Eran las cosas sencillas de la vida -animales, niños, flores, el paisaje- lo que más interesaba a Frida*⁴⁶. Por lo tanto, en la década de los cuarenta encontramos una gran cantidad de ejemplos donde algunos de sus animales -papagayos, monos, perros itzcuintin (plural de itzcuintli),- la acompañan en los autorretratos. La obra *Yo y mi pericos* (1941) **Fig. 9.** fue pintada mientras mantenía su relación amorosa con el ya citado Nickolas Muray. A pesar de que había vuelto con Diego, mantenían vidas separadas, lo que permitía a Frida tener otros amantes. Los cuatro papagayos que aparecen en la composición pertenecen al mundo pictórico hindú, representan al dios del amor, Kamadeva (que significa dios del deseo sexual). Por consiguiente, estas aves símbolo de erotismo, aluden a su *affair* con Muray.

Otro de los animales que suele aparecer representado en las obras de Frida es el mono. Concretamente, el chango, asociado tradicionalmente a la promiscuidad, era la especie que mejor encajaba con la figura de la artista, acaparando el cariño filial que nunca pudo compartir. Le proporcionó siempre compañía y consuelo ante un escenario de soledad. Uno de sus monos favoritos y con el que se retrató en varias ocasiones fue Fulang Chang. En *Autorretrato con monos* (1943) **Fig. 10.** nos encontramos con una Frida mucho más academicista que de costumbre, probablemente porque esta época, una de las más prolíferas para la artista, coincide con su nombramiento como profesora en la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda, poco antes de que su salud empeorase y se viese obligada a dar clases en la Casa Azul, al colectivo *Los Fridos*. Al que solía decir: *Pinten lo que quieran, lo que vean [...] Muchachos, no podemos hacer nada encerrados en esta escuela. Salgamos a la calle. Vayamos a pintar la vida callejera*⁴⁷.

⁴⁶ KETTENMANN, A. *Frida Kahlo. Dolor y pasión*. Köln: TASCHEN, 2009, p. 61.

⁴⁷ HERRERA, H., *Op. Cit.*, p. 421.

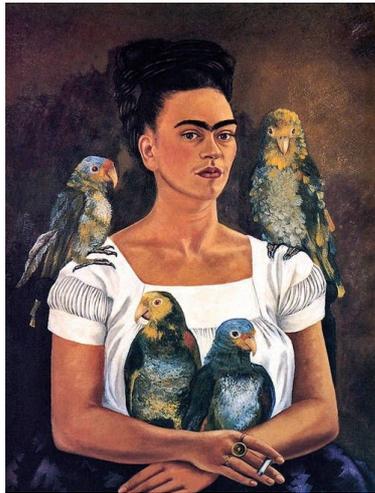


Fig. 9. *Yo y mi pericos* (1941).



Fig. 10. *Autorretrato con monos* (1943).

Ahora bien, cada mono podría representar a cada uno de estos jóvenes artistas. En el fondo de la composición apreciamos flores exóticas, las llamadas aves del Paraíso o Estrelicias. Su colorido, es compartido con las grandes hojas ocre y verdes que acompañan a Frida y parecen entronizarla, resaltando el amor que la artista sentía por la naturaleza y la flora nativa de México.

Frida descubre, con humor, ciertas similitudes entre las facciones simiescas y la suyas. En el *Autorretrato con collar de espinas y colibrí* (1940) **Fig. 11.** se hace acompañar de uno de los monos que Diego le regaló -llamado Caimito de Guayabal- y un gato negro. El primero de ellos mira a la artista con compasión, mientras que el otro supone una amenaza, simbolizando la muerte y la mala suerte. Un collar de espinas, que recuerda a la corona de Cristo, la hace parecer una mártir cristiana, sugiriendo su constante sufrimiento. Un colibrí muerto cuelga de él, cuyas alas extendidas imitan las cejas de la pintora. Según la tradición popular mexicana esta pequeña ave daba buena suerte en cuestiones de amor. Alrededor de su pelo trenzado, revolotean mariposas que aluden a la resurrección, a la metamorfosis, al renacimiento, mientras un muro de vegetación tropical flanquea la composición.

Una de las obras que representó a México en la exposición organizada por los surrealistas en París fue *Autorretrato- El Marco* (1939) **Fig. 12.** donde la artista parece experimentar con diversas técnicas y se acerca a las vanguardias europeas. El uso de colores atrevidos, a los que ella atribuía un significado especial, nos recuerdan al fauvismo. Escribía en su diario alrededor de 1947:

Probaré los lápices tajados al punto infinito que mira siempre adelante:

El verde: luz tibia y buena.

Solferino: azteca. Tlapali, vieja sangre 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: electricidad, pureza, amor.

Negro: nada es negro, realmente nada.

Verdad: hojas, tristezas, ciencia, Alemania entera es de este color.

Amarillo: más locura y misterio, todos los fantasmas usas trajes de este color o, cuando menos, su ropa interior.

Azul verdoso: color de anuncios malos y de buenos negocios.

Azul marino: distancia. También la ternura puede ser de este azul.

Rojo: ¿sangre? Pues, ¡quién sabe!⁴⁸

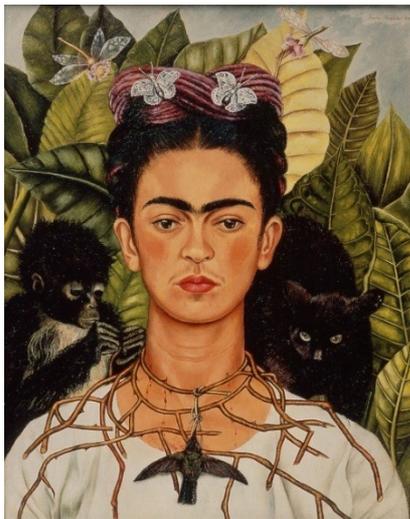


Fig. 11. *Autoretrato con collar de espinas y colibrí (1940).*

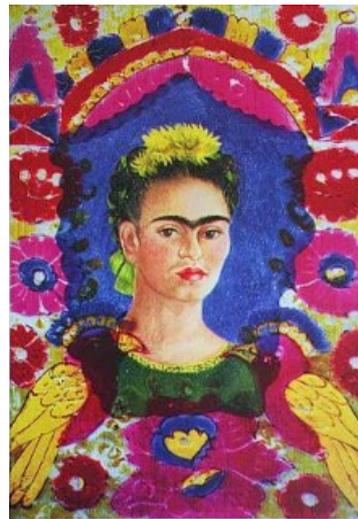


Fig. 12. *Autoretrato- El Marco (1939).*

El fondo azul está realizado sobre metal, mientras las aves –que parecen loros o papagayos- y flores exóticas se superponen pintadas sobre vidrio, enmarcando a una Frida que sujeta su pelo con una cinta amarilla y un tocado de girasoles. Esta pintura fue la primera obra de un artista mexicano del siglo XX adquirida por el Museo del Louvre.

⁴⁸ FUENTES, C., *Op. Cit.*, p. 232

Su relación con el grupo dirigido por André Bretón, nunca fue buena, mostrándolo en sus cartas, si bien no siempre tuvo esa actitud, pues años atrás había afirmado: *El surrealismo es la sorpresa mágica al encontrar un león en un ropero, cuando uno estaba seguro de hallar camisas. Añadiendo, utilizo el surrealismo como una manera de burlarme de los demás sin que se den cuenta, y de trabar amistad con los que sí se percatan de ello*⁴⁹. Para ella, la ambigüedad era un juego y no tenía un significado más allá de la expresión de sí misma. Aunque hay algo de onírico en la obra de Frida, todo se reduce a una serie de alegorías de su propio dolor, a una reflexión sobre la extraordinaria belleza de la verdad.

En el lienzo *Autorretrato con changuito* (1945) **Fig. 13.** nos muestra, de nuevo, un mono araña y otro de los animales recurrentes dentro de su discurso pictórico: el perro itzcuintli. Esta raza prehispánica, de la época azteca, es representativa del orgullo que la pintora sentía por el pasado indígena. Estos perros se caracterizaban por no tener pelo y su nombre proviene de la lengua náhuatl, en la que significa *perro raro*⁵⁰. Los perros itzcuintli mantuvieron un estatus muy elevado dentro del Imperio Azteca. Los contextos a los que se le asocia son los siguientes: actividades funerarias, ritos y y celebraciones religiosas o incluso utilizados como alimento. Durante la época precolombina se creía que el itzcuintli acompañaba a su dueño en el tránsito entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

En esta obra, una cinta rodea al chango, a su perro -al que ella llamaba Señor Xólotl- y a Frida, junto a un ídolo precolombino, para finalmente formar un lazo alrededor de un clavo que flota en el cielo, evocando al martirio del dolor físico. Los autorretratos de esta época eran copias fijas e inmutables de su imagen en el espejo, y constituyen una especie de llanto silencioso frente al dolor.

⁴⁹ HERRERA, H., *Op. Cit.*, p. 332.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 109.

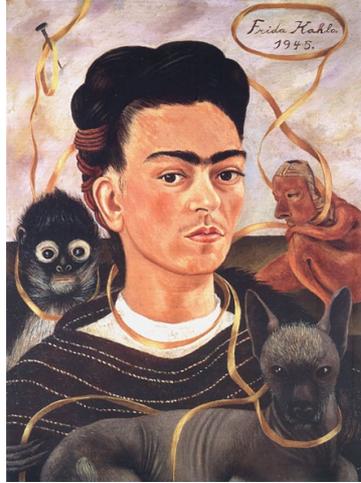


Fig. 13. *Autorretrato con changuito* (1945).

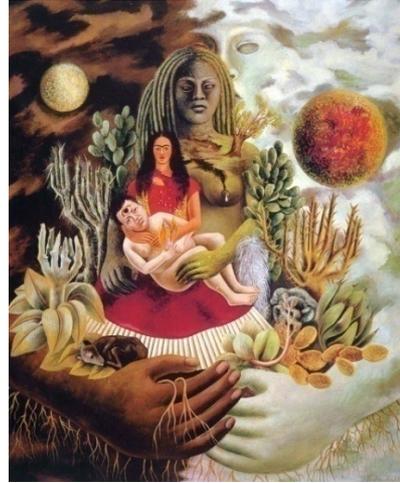


Fig. 14. *El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xólotl* (1949).

El nombre de Xólotl procede, también, de la mitología azteca, donde esta deidad con forma de perro protege el mundo subterráneo, representando así al Señor del Inframundo, aquel que guía a los muertos en su viaje al Mictlán -nombre que reciben los nueve pisos en los que está dividido el inframundo, el lugar al que iban los muertos comunes, aquellos que no morían en sacrificios o guerras⁵¹.

El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xólotl (1949) **Fig. 14.** aúna todos los elementos naturales por los que Frida sentía admiración. A menudo, se atribuía el papel de madre con respecto a Diego, no sólo porque jamás pudo tener hijos sino porque para ella, él significaba mucho más. Diego Rivera adquiere la importancia de ser el símbolo de la creación, un todo genésico, una naturaleza siempre viva. En algunas páginas de su diario dedica estas palabras a su esposo:

*«Diego. Principio
Diego. Constructor
Diego. Mi niño
Diego. Mi novio
Diego. Pintor
Diego. Mi amante
Diego. Mi esposo*

⁵¹ Ídem.

Diego. Mi amigo

Diego. Mi padre

Diego. Mi madre

Diego. Mi hijo

Diego. Yo

Diego. Universo

Diversidad en la unidad

¿Por qué lo llamo Mi Diego? Nunca fue ni será mío. Es de él mismo⁵².

En este lienzo observamos como la Madre Tierra azteca hecha de barro y piedra -que simboliza a México y es conocida por el nombre de Cihuacóalt- envuelve en sus brazos a una Frida vestida de india, que como una madonna con lágrimas en los ojos sostiene a Diego en sus brazos. Una grieta se puede apreciar en el pecho de Cihuacóalt, de la que se desprende, como si de una fuente se tratase, la leche con la que alimentará y dará vida. A su vez, los brazos del universo lo envuelven todo, mientras el guardián del inframundo, el dios Xólotl, descansa. Suculentos cactus, nopales, vegetación de la selva, plantas de acanto, la flor del Maguey y unas raíces frondosas, nos muestran la naturaleza mexicana en formas inusuales y simbólicas. La pintora, como a lo largo de toda su obra, presenta ese dualismo: la noche y el día en los que se divide el cielo, a través de la luna y el sol; la vida y la muerte: hombre y mujer. Y es que, para ella, la vida y la muerte toman parte por igual en la armónica imagen que tenía del mundo. Como bien explica Hayden Herrera: *La fe de Frida constituía una visión completa del universo como maraña de hilos conductores, armonía de forma y color en la que todo se mueve según una sola ley: la ley de la vida. Nadie lucha por sí mismo. Todo es todo y uno. La angustia y el dolor, el placer y la muerte no son más que un proceso con el fin de existir⁵³.*

⁵² FUENTES, C., *Op. Cit.*, p. 235.

⁵³ HERRERA, H., *Op. Cit.*, p. 416.

Al final de su vida, realizó una obra que ocultó, poco después de terminarla, porque según ella mostraba una vitalidad que no tenía. *Autorretrato en una flor de sol* (1954) **Fig. 15.** es una pintura muy poco conocida de la artista mexicana. Este retrato muestra a Frida sentada, mientras su cara está envuelta por los pétalos de un girasol que se marchita. Esta planta de origen mexicano, fue empleada como símbolo para representar al dios del Sol dentro de la mitología azteca. Cuenta Hayden Herrera en la biografía de la artista: *Durante esa época, Frida hablaba poco. Se acostaba o sentaba cerca de la gran ventana de su recámara, contemplando el movimiento de las palmas, las ramas y la fuente del jardín*



Fig. 15. *Autorretrato en una flor de sol* (1954).

4.3. Iconografía cristiana

Con la colonización y la conquista de los territorios de Mesoamérica, las antiguas creencias indígenas se entrelazaron con la religión católica. Durante la época colonial se llevó a cabo un largo y complejo proceso en el que se pretendía reestructurar todos los ámbitos de la vida de los indígenas. Este sincretismo cultural afectó a los iconos y deidades venerados hasta entonces, además de a los ritos, mitos y leyendas. La riqueza de la conciliación y simbiosis entre ambas doctrinas, dio lugar al nacimiento de una identidad religiosa única, que se manifiesta en la imaginería religiosa resultante de la libre interpretación que los artesanos indígenas y mestizos hicieron de los símbolos cristianos. Así, gran parte del santoral católico fue utilizado por los indios para mantener vivas sus creencias politeístas,

extrapolándolo a su repertorio de dioses, e identificándolos con distintas figuras, signos y símbolos, desarrollando formas alternativas para preservar su herencia.

La fuerte influencia que ejerció en Frida Kahlo la cultura popular y los iconos cristianos tan comunes en todas las iglesias de México y en muchos altares caseros, donde se podían apreciar las figuras de cristos, santos y mártires, se refleja en su catálogo artístico. Frida era anticlerical y antirreligiosa, pero supo emplear el lenguaje que las representaciones religiosas le ofrecían, ya que estas eran mera expresión de la creencia del pueblo. La pintora se convirtió a sí misma en mártir a través de los símbolos católicos. En sus autorretratos hay flechas, clavos o espinas que penetran su carne. Hay corazones que se desangran y heridas abiertas. La iconografía cristiana contiene los elementos indispensables para la exteriorización del dolor y sufrimiento que Frida buscaba. La pintura y la escultura sacra le conmovían y le inspiraban a partes iguales. En su representación tiene en cuenta los orígenes de la cultura de México y se caracteriza a sí misma como mestiza, como auténtica mexicana proveniente de la mezcla de sangre india y española.

Frida convivía en la Casa Azul con los célebres «judas», figuras realizadas en *papier-maché*, típicas de la cultura popular, que aludían a Judas Iscariote y que eran quemadas el sábado de Gloria. Estas compartían espacio con vírgenes dolorosas o estampas de santos. Asimismo, le encantaba celebrar las tradiciones coloniales como el Día de los Muertos. Así, las alusiones a las figuras de la religión católica están presentes en su pintura pues ellas personifican el dolor, la incertidumbre, el sufrimiento, que la artista no era capaz de expresar sino a través del pincel. En *Mi nacimiento* (1932) (ver Fig. 7.) colocó como ya se ha comentado, un cuadro de la virgen de los Dolores, y en *El difuntito Dimas* (1937) (ver Fig. 21.), una de sus pinturas relacionadas con la temática de la muerte niña, tan presente en la práctica artística popular mexicana, añadió la piadosa y difundida representación del Cristo de la Columna.

La artista mexicana transfiguró los pasajes de la Pasión de Cristo y los convirtió en propios. *Unos cuantos piquetitos* (1935) Fig. 16. es el reflejo del dolor que sintió al enterarse de la infidelidad de su esposo Diego, con su hermana pequeña, Cristina. Sobre este suceso escribía a su amigo el Dr. Eloesser:

He sufrido tanto en estos meses que va a ser difícil que en poco tiempo me sienta enteramente bien, pero he puesto todo lo que está de mi parte para ya olvidar lo que pasó entre Diego y yo y vivir de nuevo como antes. No creo que lo logre yo completamente, hay cosas que son más fuertes que la voluntad de uno, pero ya no podía seguir en el estado de tristeza tan grande como estaba porque iba yo a grandes pasos a una neurastenia de esas tan chocantes con las que las mujeres se vuelven idiotas y antipáticas, y estoy siquiera contenta de ver que pude controlar ese estado de semidiotez en el que estaba ya⁵⁴.

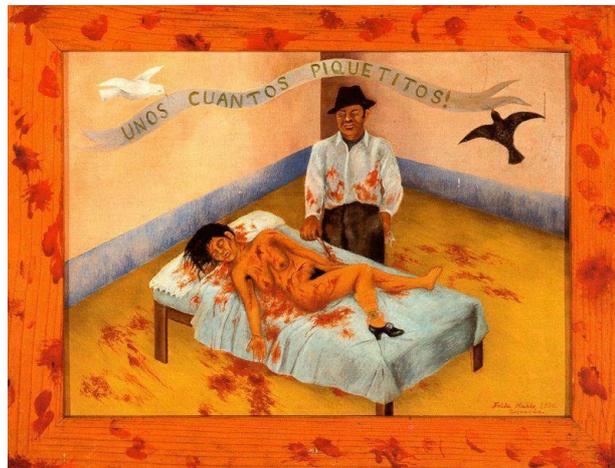


Fig. 16. *Unos cuantos piquetitos* (1935).

Su dolor era tan profundo que Frida no fue capaz de pintarlo en primera persona y utilizó la noticia de un periódico para dar voz a sus sentimientos. La mujer había sido asesinada por celos recibiendo varias puñaladas y, frente a un juez, el culpable se defendía diciendo: *solo fueron unos cuantos piquetitos*. Frida encontraba semejanzas con la víctima: se sentía *asesinada por la vida*⁵⁵. Al igual que en muchas representaciones de Jesucristo, tras ser descolgado de la cruz, la mano de la víctima cuelga sin vida.

⁵⁴ Ibidem, p. 238.

⁵⁵ Ibidem, p. 237.

La sangre y el corazón ensangrentado característicos de la teatralidad religiosa también los podemos encontrar en su obra. *Recuerdo o El corazón* (1937) **Fig. 17.** presenta el agudo dolor que el amor le ha causado. Es probable que este lienzo haya nacido del recuerdo que Frida guarda de la infidelidad de Diego. Es el recordatorio de que su corazón herido no ha superado el dolor, y este último se ha convertido en algo físico. La artista se retrató con el pelo corto y vestida con ropa que no es la habitual. Detrás de ella, su personalidad dual: la niña, la mujer, la mexicana, la europea, todas unidas por las venas de un corazón que ya no está en el sitio que le corresponde. Este se encuentra en el suelo, mientras un asta atraviesa el hueco que ha dejado. El enorme tamaño del órgano vital está en relación con el desmesurado dolor que siente y nos remite a los antiguos sacrificios aztecas en los que se arrancaba el corazón a la víctima, mientras los ríos de sangre se desplegaban por las escalinatas del templo. Una de las piernas de Frida tiene forma de barco y sustituye su pie que ha sido recientemente operado, aunque también puede hacer alusión al sufrimiento, *a un mar de lágrimas*⁵⁶. La artista ilustra sus sentimientos de impotencia y desesperación a través de su falta de manos. El mismo corazón, que nos recuerda al Sagrado Corazón de Jesús, será representado con posterioridad en *Las dos Fridas* (1939).

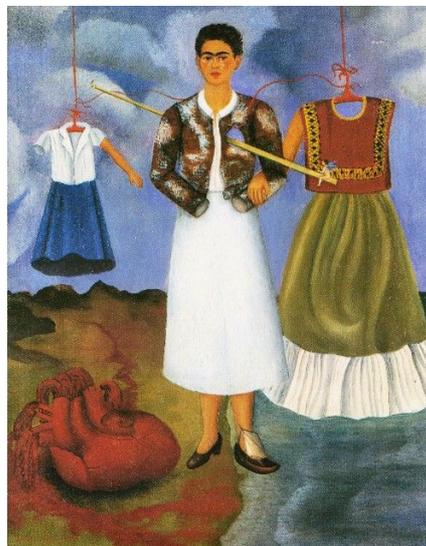


Fig. 17. *Recuerdo o El corazón* (1937)

⁵⁶ *Ibidem*, p. 245.

A partir de 1939, tras su separación de Diego, se establece una constante: Frida empieza a retratarse con símbolos como cintas, venas, sarmientos, ramas espinosas, patas de mono o mechones de cabello alrededor del cuello. De esta época afirmó: *mis cuadros están bien pintados, no con ligereza, sino con paciencia. Mi pintura lleva en sí el mensaje del dolor. Creo que por lo menos interesa a algunas personas*⁵⁷. En *Autorretrato con collar de espinas y colibrí* (1940) (ver Fig. 11.) o en el *Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser* (1940) Fig. 18. la corona de espinas de Cristo se ha transformado en un collar de pinchos que se clavan en el cuello de la artista, creando pequeñas heridas de las que gotea sangre. Su vida es su propio martirio. En *Autorretrato* (1948) está vestida de tehuana. La ropa parece asfixiarla y como si de una virgen dolorosa se tratase, brotan lágrimas de sus ojos. El llanto hecho dolor, que antes era representado con sangre, pero que en ambos caso viene a reflejar lo mismo: su sufrimiento.

La sangre, mucha, sí.

Sangre-vida.

Sangre-mujer.

Sangre-dolor.

Sangre-pasión.

Sangre corazón.

Sangre-sacrificio azteca, ofrenda a Chac, el dios reclamando su tributo de sangre para que la tierra, el sol el universo sigan existiendo.

Hay sangre en mi pintura, está la muerte, estoy yo.

¿Mujer herida? Sí.

*Casi siempre está mi firma rojo sangre, cintas carmín, ¿cordelitos en mi peinado como venas púrpuras? Sí*⁵⁸.

⁵⁷ JAMIS, R., *Op. Cit.*, p. 275.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 301.

Las obras más inquietantes de Frida Kahlo tienen como referente muchos de los pasajes contados en la Biblia y difundidos por la religión católica. Es el caso de *La columna rota* (1944) **Fig. 19**, que fue pintado tras una operación. La artista crea una tensión casi insoportable, recreando la sensación de parálisis que sentía. Su cuerpo desnudo está perforado por clavos, que recuerdan al calvario de Cristo en la cruz. Su cuerpo está dividido en dos y es una columna jónica resquebrajada la que lo sujeta, ayudado por un corsé ortopédico de acero. El capitel de dos volutas se apoya en el mentón, mientras el interior de su cuerpo sangrante queda visiblemente expuesto. De su diario se ha recogido un fragmento en el que dice: *la esperanza, conteniendo la angustia; la columna rota y la visión inmensa, sin caminar, por la extensa senda... moviendo mi vida, hecha de acero*⁵⁹. Las tiras del corsé acentúan la delicadeza de los senos de Frida, mientras una sábana -que recuerda a la misma que tapaba las intimidades de Cristo- cubre sus caderas, exhibiendo sus heridas como una mártir cristiana. Frida se inspiró sin duda en la figura de san Sebastián, utilizando el dolor físico, la desnudez, para comunicar el mensaje de su sufrimiento. Esta vez, la artista está sola con su dolor, ya no hay animales o frondosas plantas, sino un paisaje desquebrajado, sin vida.

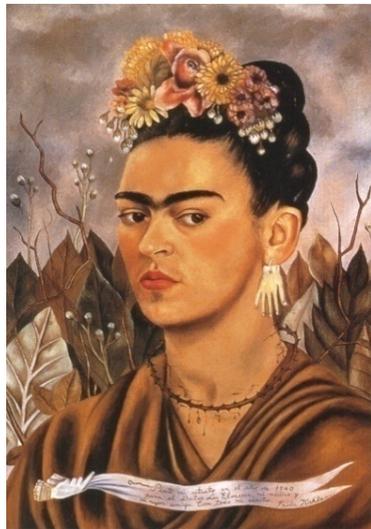


Fig. 18. *Autoretrato dedicado al Dr. Eloesser* (1940).

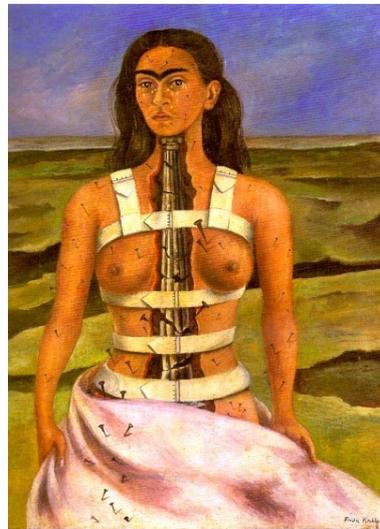


Fig. 19. *La columna rota* (1944)

⁵⁹ HERRERA, H., *Op. Cit.*, p. 106.

Sin embargo, en palabras de Hayden Herrera:

Frida no era ninguna santa. Valora su situación con agresivo materialismo y en lugar de implorar consuelo al cielo, dirige la mirada fijamente hacia delante, como si quisiera desafiar a sí misma (en un espejo), y al público, para hacer frente a su apuro sin inmutarse. Lágrimas salpican sus mejillas, del mismo modo como en tantas representaciones mexicanas de la Madona, pero su rostro se niega a llorar. Forma una máscara tan impávida como las facciones de un ídolo indígena⁶⁰.

La misma mirada fija hacia delante, hacia el espectador, la encontramos en *El venado herido* (1946) **Fig. 20**. Frida se presenta con el cuerpo de un joven venado y con su cabeza coronada por una gran cornamenta. El animal corre a través de un claro, mientras nueve flechas penetran su carne. La artista reflexiona sobre su propio sufrimiento y como este la va matando poco a poco. En la parte inferior podemos leer la palabra *Karma*, que significa destino, y alude, probablemente, a que Frida no puede cambiar el suyo.

Al pintarse como un venado, la artista estaba expresando su sentimiento de estar vinculada a todos los seres animados y, por tanto, a la vida. Este concepto procede de la cultura azteca que, además, penetraría con posterioridad en gran parte de la cultura de México. Los indígenas consideraban que todos los seres humanos *participamos de la misma materia como otras vidas no humanas*⁶¹. Por ello, muchos artistas precolombinos creaban figuras compuestas por partes humanas y animales, con el fin de simbolizar la idea de continuidad y renacimiento. Es obvia la marcada influencia que esta idea tuvo sobre la manera de concebir el mundo y el arte para Frida Kahlo.

⁶⁰ Ídem.

⁶¹ *Ibidem*, p. 452.



Fig. 20. *El venado herido* (1946).

Ella, como hemos podido comprobar, amplía su sufrimiento personal al darle un significado cristiano. Aunque rechazó la religión, estas imágenes, en particular el martirio teatral y sangriento, común en el arte mexicano, caló de lleno en la obra de Frida. La sangre se remite a los sacrificios que los aztecas realizaban en honor a los dioses, pero será el cristianismo el que lleve al México colonial la imagen del dolor en estos nuevos términos. Como consecuencia, en gran parte de las iglesias mexicanas podemos encontrar una escultura absolutamente realista de algún santo, atado, torturado o muerto, lleno de heridas supurantes y ensangrentadas. En cualquier caso, Frida se convierte a sí misma en una icono al que venerar, situándose en un segundo plano, para, de algún modo, superar su pesar.

4.3.1. La muerte niña

Desde la época colonial se lleva a cabo en México el arte ritual de retratar a los niños que fallecen a temprana edad y abandonan esta vida para convertirse en habitantes del cielo. Considerados ángeles por la pureza de sus almas libres de pecado, son ataviados con sus mejores trajes, dentro de una ceremonia conocida como el *Velorio de los Angelitos*. En ella, las niñas son identificadas muchas veces con la virgen María y los niños con san José. Se trata de un campo estético con profundas raíces, en el que los elementos de fiesta y de gala son el mayor atractivo.

Todos los grupos humanos realizan una serie de rituales o acciones ligados a los ciclos vitales. En el caso de la religión cristiana -que en México convive con las creencias precolombinas- los momentos clave son el nacimiento y la muerte de los individuos que conforman la comunidad. Estos dos momentos están regulados por ritos sacramentales que pretenden facilitar el tránsito entre ambos mundos. Para ello se emplea el bautismo y la extremaunción. La muerte de un infante presupone que el principio y el fin, el nacimiento y la muerte, son extremos que se tocan, en los que la distancia es más corta. El cristianismo denomina *angelito* a aquellos niños que fallecieron después del bautismo y antes de tener uso de razón. Esto pone de manifiesto la pureza del fallecido, pero además la certeza de que debido a su corta edad entrará de forma segura en el paraíso. El dolor de los padres se ve calmado al saber que su hijo gozará de la vida eterna, convirtiendo esta muerte, no en una pérdida, sino en una celebración.

Este arte está lleno de imágenes de gran belleza que aluden a un reposo que es a la vez gentil y amargo. No obstante, la *muerte niña* es una expresión que no se refiere precisamente a la muerte de niños, sino que se trata de *un importante fenómeno cultural mexicano: el ritual en el que los niños que acaban de morir son considerados no niños sino angelitos, y como tales son celebrados y no llorados*⁶². La *muerte niña* no es muerte sino un nacimiento festivo a otra vida, un ritual de la vida en la muerte, una sublimación artística del trance mortal. Es un arte ritual, una necesidad de las comunidades en las que ha sido practicado. Se trata de una búsqueda de trascendencia vital en la que además muchos artistas mexicanos han hallado repuestas estéticas.

En la modernidad, Frida Kahlo, junto a algunos otros, ha seguido esta práctica artística y cultural, que si bien no es exclusiva de México, si fue aquí donde mayor difusión adquiere. Uno de los ejemplos más importantes de esta artista fue el ya citado *El Difuntito Dimas* presentado en la **Fig. 21**. En ella vemos a un niño fallecido ataviado en honor a san José, sobre lo que parece una mesa de hojas de badana, rodeado de flores entre las que se encuentra un cempasúchil, la flor amarilla que en México, desde los aztecas, se asocia a la muerte y se empleaba para engalanar las tumbas el Día de los Muertos. Sobre la almohada en la que reposa su cabeza, con los ojos entreabiertos y una

⁶² RUY SÁNCHEZ LACY, A. El Arte ritual de la Muerte Niña. En: *Artes de México*. 1998, n° 15, p. 39

corona que insinúa su pureza, descansa, también, una pintura muy popular de Nuestro Señor de la Columna. En la parte inferior, una inscripción dice: *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad. 1937.*



Fig. 21. *El difuntito Dimas* (1937).

La historia que hay detrás del lienzo es confusa. Hay versiones que mencionan la posibilidad de que Diego Rivera fuera el padrino del niño, y que la madre de este, Delfina, una mujer indígena de Iztapalapa, lo hubiese elegido como tal tras posar varias veces para sus obras. Dimas, de tres años de edad, se puso gravemente enfermo y su familia se negó a ponerlo en manos de un médico, aceptando sólo el tratamiento de curanderos, por lo que el niño finalmente murió.

En la mayor parte de ejemplos que encontramos se sigue el mismo esquema. Por lo general, los niños suelen encontrarse sobre una mesa cubierta por una sábana o mantel blanco en el que yacen sus pequeños cuerpos; se acompaña al difunto con diversos objetos que necesitará para transitar de un mundo a otro -como ya hacían los egipcios en sus tumbas-, por lo tanto, se confía en la acción protectora de los amuletos. El arte funerario infantil, como dijimos anteriormente, está íntimamente ligado a la iconografía mariana, por lo tanto se emplean prácticamente los mismos recursos simbólicos. Destacan la corona que alude a la pureza, la palma como atributo de los elegidos por Dios, una palmita de azahar o una vara de nardos y azucenas que sugieren pureza e inocencia, o las lilas que recuerdan a la Inmaculada Concepción. Las rosas blancas y rojas -las primeras, pureza; las segundas, perfección- son bastantes frecuentes.

En la mayoría de casos, estas flores simbolizan la vegetación que forma parte del paraíso. Los niños reflejan dignidad, siendo representados, en algunos casos, de pie o con los ojos abiertos. Muchas veces no hay coherencia entre la edad que murieron y la manera en que se les retrata, y en otros ejemplos, la imagen se reduce a lo puramente esencial como el rostro.

La recuperación de esta temática entra dentro de las inquietudes que, tras 1921 y, por tanto, el fin de la Revolución mexicana, sustenta la reflexión llevada a cabo por la nueva generación de artistas. Diversas fuentes fueron las que nutrieron este movimiento, eco directo de la tradición. *La muerte niña* es, por lo tanto, el ritual de resucitar en el arte a través de una mirada abierta y festiva frente a la muerte.

*Para durar el tiempo de una muerte
gratuita y prematura, pero bella [...]
cumple una edad amarga de silencios
y un reposo gentil de muerte niña,
sonriente, que desflora
un más allá de pájaro en desbandada*⁶³

José Gorostiza (1901-1973)

4.3.2. Retablos, exvotos y cuadros votivos

Los exvotos son una de las manifestaciones plásticas más primitivas de la cultura iberoamericana. Un exvoto (*ex*, de, y *votus*, promesa) es un objeto ofrecido a la divinidad para que esta obre un milagro y cumpla el deseo de la persona que lo pide. Como bien explica Thomas Calvo:

El acto votivo no es el simple gesto de colgar un cuadro en las paredes de un santuario; empieza siendo una súplica, una recomendación, y la consagración de la fe del creyente al ser sobrenatural invocado. Se inscribe dentro de una lógica de reciprocidad; la iniciativa desde luego viene del fiel que invoca a la divinidad en el momento mismo del trance.

⁶³ Este poema de José Gorostiza (1901-1973) fue el que dio nombre al importante movimiento artístico y cultural conocido en México como el ritual de *La Muerte niña*.

[...] *De hecho, la palabra votum dio origen tanto al término exvoto como al término devoción. El acto votivo y el exvoto son también la expresión de una admiración, de una reverencia hacia el santo, sin dejar por ello de ser el resultado de un cálculo mediante el cual el donante intenta neutralizar, e incluso anexionarse, lo sobrenatural. [...] Hay que reconocer que el exvoto gratuito, sin un milagro concreto, resulta muy poco corriente*⁶⁴.

Por tanto, el exvoto se convirtió en una expresión plástica que testimoniaba el nuevo sentimiento de religiosidad tras la llegada de los españoles al continente americano. Apunta Gloria Fraser:

*Durante la época virreinal, el arte votivo fue objeto de encargo por parte de ricos y nobles, y podía resultar en ofrendas tan elaboradas como una iglesia entera, una capilla, un altar, o una pintura de un artista prominente. Joyas para engalanar las imágenes de la virgen María también eran obsequios frecuentes entre las mujeres pudientes. En los siglos XIX y XX se comenzaron a colocar, cerca de la imagen del santo involucrado, pequeñas pinturas que retrataban el incidente milagroso y a los personajes involucrados, o réplicas en metal y cera de partes del cuerpo*⁶⁵.

Podemos considerar que los exvotos contienen un formato relativamente definido: divide en tres el espacio -texto, tierra y cielo-. En la parte superior hallamos la representación de la divinidad a la que se dedica. Luego, una escena intermedia en la que encontramos una narración plástica del suceso o milagro. Finalmente, una cartela en la base del retablo donde se explica el motivo de la ofrenda, que suele contener el nombre del individuo, la fecha del incidente, así como una descripción del acontecimiento. En muchos casos es común que existan errores sintácticos y ortográficos. Esta tipología de pintura popular deja de lado la perspectiva, las partes que la conforman no guardan proporción y no existe interés alguno en realizarlas de forma

⁶⁴ CALVO, T. *Milagros, Milagrosos y retablos: Introducción al estudio de los exvotos del occidente de México*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1997, p. 47.

⁶⁵ FRASER GIFFORDS, G. El arte de la devoción. Exvotos. En: *Artes de México*. 2000, n°53, p. 32.

realista, ya que lo único que importa es agradecer el milagro.

La mayor parte de estos retablos eran anónimos y daban cuenta del periodo histórico en el que se producían, además de representar un modo de creer y de vivir la religión católica. Reciben las influencias de la época y son el documento vivo de un marco sociocultural determinado. Como explica Thomas Calvo: *debemos tomar en cuenta que es uno de los países (México) donde la actividad votiva fue más importante, en virtud de la acendrada herencia católica, de cuño mediterráneo, y de una historia particularmente trágica durante todo el siglo XIX y principios del XX* ⁶⁶. Por ello, no es de extrañar que el formato de los exvotos haya ido variando en relación al laicismo predominante durante los años 20 y 30, en los que el espacio destinado al cielo y a la tierra evoluciona y el lugar de la imagen sagrada es menor en proporción al resto, a diferencia de lo que ocurría en los siglos anteriores. Así, la separación entre ambos universos es cada vez más marcada.

Se trata, por consiguiente, de *un género admirado por su libertad e ingenuidad, que ha servido de inspiración a varios artistas mexicanos del siglo XX* ⁶⁷. La prueba de ello es que Frida Kahlo, guiada por estas pinturas de pequeño formato, realza el valor y el aprecio por los exvotos mexicanos. La artista al igual que Rivera, era coleccionista de exvotos y retablos populares, de los que tomó gran parte de los rasgos estilísticos presentes en los trabajos que contienen esta temática. Como ya hemos indicado, uno de los sucesos más trascendentes de su vida fue su accidente. En la biografía de la artista, narra Hayden Herrera:

*Su columna vertebral se rompió en tres lugares de la región lumbar. También se fracturó la clavícula y la tercera y cuarta costillas. Su pierna derecha sufrió once fracturas y el pie derecho fue dislocado y aplastado. El hombro izquierdo estaba fuera de lugar y la pelvis, rota en tres sitios. El pasamanos de acero, literalmente, la atravesó a la altura del abdomen; entro por el lado izquierdo y salió por la vagina*⁶⁸.

⁶⁶ CALVO, T., *Op. Cit.*, p. 50.

⁶⁷ FRASER GIFFORDS, G., *Op. Cit.*, p. 33.

⁶⁸ HERRERA, H., *Op. Cit.*, p. 74.

En un boceto hecho a lápiz en 1926 plasma el milagro de la vida, su agradecimiento por haber superado aquel luctuoso acontecimiento. *Accidente* **Fig. 22.**, es el título que dio a este dibujo, considerado antesala de *Retablo* (hacia 1943) **Fig. 23.** Frida encontró por casualidad una pintura votiva que se asemejaba muchísimo al suceso que había sufrido de joven. Apenas necesitó retocarlo, simplemente añadió ciertas características al original para que fuese similar a su accidente. Puso varias inscripciones en el tranvía y el autobús, pintó a la víctima unas tupidas cejas y completó la representación con las siguientes palabras: *Los esposos Guillermo Kahlo y Matilde C. de Kahlo dan las gracias a la Virgen de los Dolores por haber salvado a su niña Frida del accidente acaecido en 1925 en la esquina de Cuahutemozin y Calzada de Tlalpah.* Frida Kahlo utilizó estas pequeñas pinturas como lo hacía la gente de los pueblos y colonias alejados de la capital, era un mecanismo contra el dolor. El siguiente paso tras hacer la ofrenda y dejarla en el lugar correspondiente -altares, iglesias-, era salir a vivir, porque ya dejaste allí dentro colgado tu sufrimiento y afuera te espera la vida. La artista mexicana tomó esto de los exvotos: pintaba la parte triste de la vida, la colgaba y se iba a vivir.



Fig. 22. *Accidente* (1926).



Fig. 23. *Retablo* (hacia 1943).

No obstante, Kahlo no sólo le debía gratitud a vírgenes y santos. En *Autorretrato con el retrato del Dr. Farril* (1951) observamos como su médico y gran amigo desempeña la función de salvador. Ella se representa en silla de ruedas frente al retrato del doctor, que está sobre un caballete. Es una ofrenda pintada con sangre, utilizando su corazón como paleta. En su diario escribía:

He estado enferma un año: 1950-1951. Siete operaciones en la columna vertebral, el doctor Farril me salvó. Me volvió a dar alegría de vivir. Todavía estoy en silla de ruedas y no sé si pronto volveré a andar. Tengo el corsé de yes que a pesar de ser una lata pavorosa, me ayuda a sentirme mejor de la espina. No tengo dolores. Solamente un cansancio... y como es natural muchas veces desesperación. Una desesperación que ninguna palabra puede describir. Sin embargo tengo ganas de vivir. Ya comencé a pintar el cuadrito que voy a regalarle al doctor Farril y que estoy haciendo con todo cariño para él⁶⁹.

Esta obra ha de entenderse como un exvoto, al igual que *El marxismo dará salud a los enfermos* (1954) **Fig. 24.** o *Autorretrato con Stalin* (1954) **Fig. 25.** En ambos se pone de manifiesto la creencia casi religiosa que Frida sentía con respecto al comunismo. Confiaba ciegamente en que su fe en la revolución la liberarían del dolor. Marx y Stalin se convierten en divinidades, ubicadas en un plano superior, respaldando la creencia utópica que la artista había depositado en ellos.

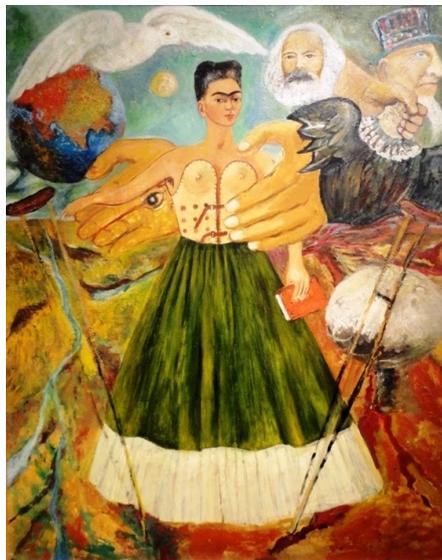


Fig. 24. *El marxismo dará salud a los enfermos* (1954).

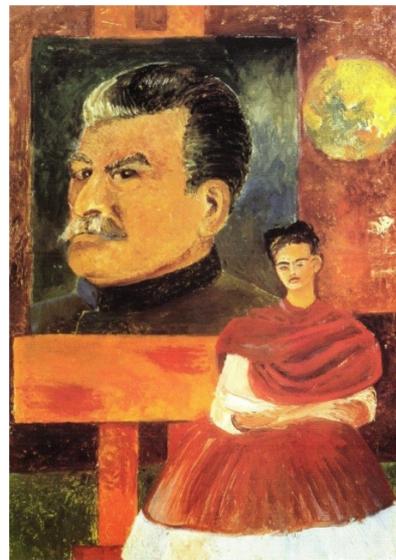


Fig. 25. *Autorretrato con Stalin* (1954).

⁶⁹ FUENTES, C. *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Madrid: Editorial Debate, 1995, p. 280.

Del mismo modo, encontramos otros ejemplos como *Mi nacimiento* (1932) (ver Fig. 7.) o *Henry Ford Hospital-La cama volando* (1932) (ver Fig. 6.) que claramente se remiten a la pintura votiva de México, no solo por el tamaño y el tema, sino por la forma de expresión utilizada. Los exvotos y retablos coloniales constituyeron la fuente más importante del estilo primitivo de la artista. A pesar de la ingenuidad de sus representaciones o incluso cuando sus obras se tornaron algo más realistas, los retablos continuaron siendo la influencia principal.

4.4. Vestidos, collares y abalorios

Frida Kahlo no sólo desarrolló un lenguaje pictórico con vocabulario y sintaxis propio, sino que se construyó una personalidad a través de su forma de vestir, se creó su propia imagen y eso queda patente en su producción. No obstante, este tipo de ropas también le permitía esconder sus defectos físicos. Lucía con orgullo los trajes típicos de las diferentes regiones de México, hecho que además agradaba de forma exacerbada a Diego Rivera, aunque eso no le impidió reivindicarse a sí misma como una mujer independiente, sin prejuicios, que además enaltecía sus orígenes culturales. El escritor Carlos Fuentes recuerda:

*Yo estaba en el Palacio de Bellas Artes de México y la ópera que se interpretaba aquella noche era *Parcifal*, de Wagner. Estaba sonando la obertura cuando de repente un ruido invadió el teatro y silenció la orquesta. Todos miramos hacia los palcos y vimos la magnífica entrada de Frida Kahlo, adornada con todas aquellas joyas, collares, anillos y brazaletes. Tintineaban como si todas las campanas de la catedral se hubiesen puesto a repicar a la vez, para minimizar la debilidad de su cuerpo. De hecho, su cuerpo estaba tullido, un cuerpo casi siempre inmóvil. Pero ella le daba vida con joyas y vestidos, era su propia ópera. En el escenario se interpretaba Wagner, pero Frida Kahlo estaba en el palco y por lo menos aquella noche ella fue más fuerte que Wagner⁷⁰.*

⁷⁰ DOCUMENTANÍA. Frida Kahlo [En línea] [consultado el 6 de junio de 2016]
Disponible en: https://www.youtube.com/results?search_query=documania+frida+kahlo

El germen de su gusto por la vestimenta tradicional mexicana no fue solo de índole revolucionaria, sino que su madre Matilde Calderón, de origen oaxaqueño inculcó a Frida el valor y la riqueza del colorido y el resplandor característicos de los trajes del Istmo de Tehuantepec. Esto se refleja en la colección de prendas provenientes de los distintos lugares del país, que muchas veces eran intervenidas por ella misma, utilizando telas españolas de algodón, sedas francesas, a las que les daba un estilo indígena. El interés en su ropa reside en que, al fin y al cabo, es también un testimonio de la riqueza textil de México, que en algunos casos se había perdido, ya que muchas de estas piezas habían dejado de realizarse.

Su primera obra *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926) **Fig. 26.** se la dedica a Alejandro Gómez Arias, a quien quería reconquistar. Frida viste un traje de terciopelo con gran escote, bastante atrevido para la época, que nada tiene que ver con la indumentaria que posteriormente lucirá. La pose aristocrática refleja su interés por el Renacimiento italiano. Esta pintura la denomina como un «botticelli» ya que su postura recuerda al *Nacimiento de Venus*, y ella hace su propia reinterpretación. El cuello alargado y elegante nos trae a la mente a Modigliani y los sensuales retratos de mujeres que realizó el artista. Aunque es una obra con carácter propio, hay una clara influencia de la pintura retratista mexicana del siglo XIX de inspiración europea. Frida comenzará a rescatar del pasado, la indumentaria típica de los indígenas en el lienzo titulado *Frida y Diego Rivera* (1931) **Fig. 27.** en el que se retrata con un traje típico de campesina y con un rebozo o chal rojo- que cubre su cuello y el pecho. Ataviada con collares prehispánicos y aretes coloniales que aún no son de un tamaño excesivo, adorna su cabello con trenzas y cintas, imitando el estilo istmeño. En relación a Diego es diminuta y pequeña, y está como en un segundo plano. En cambio, él, anclado al suelo con sus grandes pies, porta en las manos los utensilios de trabajo. Debemos señalar la influencia que él ejerció en la manera de vestir de la artista, ya que sentía admiración por el señorío de las mujeres del Istmo de Tehuantepec, comunidades en las que se establecía una jerarquía matriarcal.

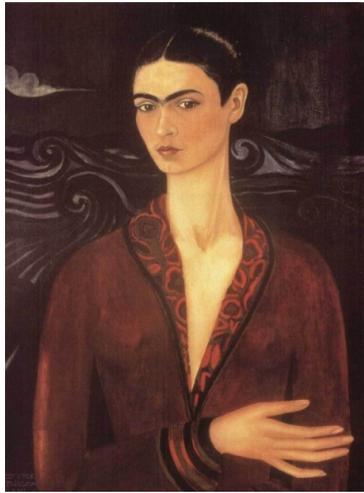


Fig. 26. *Autoretrato con traje de terciopelo* (1926).

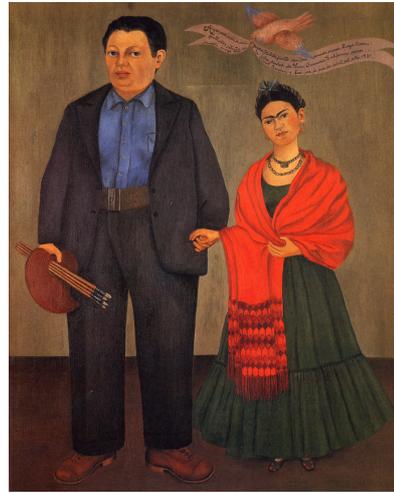


Fig. 27. *Frida y Diego Rivera* (1931).

Durante los años que permaneció con Diego en EE.UU, a decir de Hayden Herrera, Frida:

Vestía ropa llamativa y prefería trajes regionales largos a la haute couture. Provocaba sensación dondequiera que iba. Un neoyorquino recuerda que los niños solían seguirla por la calle. «¿Dónde está el circo?», preguntaban; a Frida Kahlo esto no le molestaba en lo más mínimo⁷¹.

Frida era una exposición andante en sí misma. De esa época hay dos lienzos con gran carga emocional, en los que convierte a un vestido en el centro de la representación. Uno vestida de europea, *Autoretrato en la frontera entre México y EE.UU* (1932) **Fig. 28.**; en el otro, su traje favorito de tehuana con enagua de holán se vislumbra entre rascacielos y objetos de todo tipo, *Allá cuelga mi vestido* o *Nueva York* (1933) **Fig. 29.** El primer cuadro alude a la infelicidad de la artista en *Gringolandia*, como ella lo llamaba y su añoranza por México. En esta obra, la artista luce una vestimenta muy diferente a la habitual: un delicado vestido rosa con unos guantes blancos de encaje. Sobre un basamento, como si de una escultura se tratase y dividiendo el lienzo en dos, Frida se sitúa entre dos mundos dispares. En su mano izquierda

⁷¹ HERRERA, H., *Op. Cit.*, p. 125.

sostiene una bandera mexicana, dejando patente donde está su origen y a donde pertenece. La parte que representa México está constituida por las antiguas ruinas aztecas, una cultura que florece gracias al sustento de las antiguas deidades: el Sol y la Luna. En la parte de abajo hallamos iconos distintivos de la cultura mexicana como dos ídolos de la fertilidad y una calavera que encarnan el ciclo vital, la vida y la muerte, mientras flores y plantas exóticas se agarran fuerte a la tierra por medio de vigorosas raíces. En contraposición, a la derecha, el progreso y la industrialización.

Aquí, la vegetación y sus raíces se han convertido en aparatos eléctricos y cables, que simbolizan un ciclo vital muerto desde el principio, un mundo mecanizado y destruido por el progreso, inerte frente a la fuerza natural. Los rascacielos, las fábricas y las enormes construcciones vanguardistas se enfrentan al templo precolombino. Las divinidades a las que rinden culto los estadounidenses -banqueros, dueños de fábricas, industrias- pervierten con su polución el cielo en el que hondea la bandera del país. El único punto de conexión entre ambos territorios es la peana en la que se sitúa Frida, ya que un pequeño generador toma su energía de las flores mexicanas, que nutren y mantienen con vida a la artista. Allí escribió: «*Carmen Rivera pintó su retrato en el año 1932*».



Fig. 28. *Autorretrato en la frontera entre México y EE.UU* (1932).



Fig. 29. *Allá cuelga mi vestido o Nueva York* (1933).

La segunda pintura de esta época **Fig. 29.** no es más que un grito ahogado de la artista por la frustración de ver tambalearse su relación con Diego por las desavenencias que provocó sus ganas de volver a México. De ese conflicto nace esta obra. Se trata de un *collage* -único dentro de la obra de Frida- en el que ironiza el capitalismo. Este

retrato de la sociedad moderna e industrial de EE.UU. muestra la degeneración de la sociedad y la destrucción de los valores fundamentales. Esta vez, la artista no se ha representado de forma física, pero se ha personificado en su vestido de india, un traje festivo, repleto de color, con el que se pintó en infinidad de ocasiones. Allí cuelga su vestido, vacío, sin un cuerpo que lo ocupe, rodeado de todos los estandartes del capitalismo: los rascacielos, la Estatua de la Libertad, los surtidores de combustible, las chimeneas de las fábricas, los cubos metálicos repletos de desechos, la Catedral de Saint Paul, el monumento a Lincoln en Washington, la isla de Manhattan, todos y cada uno de los elementos característicos del país. Sobre dos columnas clásicas y unidos por una cinta azul pintó un trofeo y un retrete, metáfora de lo que para ella significaban los logros conseguidos por el progreso industrial. Cabe mencionar que mientras ella se entregaba en cuerpo y alma a esta obra, Diego Rivera elogiaba y glorificaba la industrialización en uno de sus murales para el Rockefeller Center.

En 1939, pinta una obra clave dentro de sus discurso pictórico: *Las dos Fridas* **Fig. 30**. Poco después de su divorcio con Diego, a finales de este mismo año, realiza este autorretrato constituido por dos personalidades. A la derecha, la Frida mexicana, con el traje de tehuana con el que se retrata varias veces y que tanto le gustaba a su esposo. En su mano lleva un medallón con una foto de Diego cuando era niño. A la izquierda, la otra Frida vestida a la europea con encajes y volantes. El corazón de ambas mujeres está descubierto, y una de ellas, abandonada, amenaza con desangrarse. Con esto, alude al dolor, al sufrimiento tras la separación. Le escribía a Diego en su diario: *Mi sangre es el milagro que viaja por las venas del aire, de mi corazón al tuyo*⁷². La Frida europea decide cortar esta corriente mágica con unas pinzas quirúrgicas. Hayden Herrera explica: *En una ocasión, Frida comentó que Las dos Fridas representaba la dualidad de su carácter. Al igual que en los otros autorretrato que la muestran dos veces, Las dos Fridas simbolizan el apoyo que ella se ofrece: Frida se consuela, se cuida y se fortalece*⁷³. La única compañera de Frida era ella misma.

⁷² HERRERA, H., *Op. Cit.*, p. 355.

⁷³ *Ibidem*, pp. 355-356.



Fig. 30. *Las dos Fridas* (1939).

Para ella, la forma de vestir significó una búsqueda de identidad, pero no sólo a nivel cultural, sino personal y psicológico. Así lo demuestra en *Autorretrato con el pelo corto* (1940) **Fig. 31.** en el que aparece vestida de varón, con un traje que por el tamaño probablemente sea de Diego, del que se estaba separando en este momento. Había cortado su larga melena negra y rizada porque sabía que a él le gustaba. En una mano sostiene un largo mechón, en la otra unas tijeras con las que ha cometido este duro sacrificio. Mientras, el suelo está repleto de pelo, aludiendo a la feminidad perdida. En la parte superior, la letra de una canción explica el acto que tan desolada ha dejado a la artista sentada en medio de la composición: *Mira que si te quise, fue por el pelo, ahora que estás pelona, ya no te quiero.* Con este hecho parece que Frida no sólo está rompiendo con Diego, sino con la actitud que se esperaba de la mujer durante esta época. Ella quería ser autosuficiente e independiente y consideraba que a través de este acto de rebeldía lo estaba consiguiendo.

Sin embargo, si hay una prenda con la que se identifica a la artista es el traje típico de tehuana, que hemos nombrado con anterioridad. Este vestido fue una de las piezas predilectas en el guardarropa de la pintora y reviste especial interés porque, con él, la artista se inmortalizó, tanto en su obra como a través de las analógicas de los mejores fotógrafos del momento.

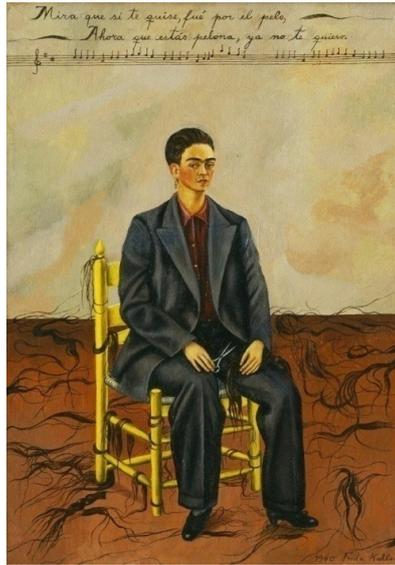


Fig. 31. *Autorretrato con el pelo corto* (1940).

En *Autorretrato como Tehuana* o *Diego en mi pensamiento* (1943) **Fig. 32.** Frida expone el amor obsesivo que siente hacia Diego, al que tiene presente constantemente. El traje que lleva es de una región del suroeste de México. Las raíces del tocado de flores que adorna su cabeza recuerdan a una tela de araña con la que intenta atrapar a su presa. Este retrato refleja la inquietud de Frida por tener a su marido para ella sola, y no tener que compartirlo con las múltiples mujeres con las que él le era infiel. Otra obra muy parecida es el *Autorretrato como Tehuana* (1948) **Fig. 33.** en la que el tocado de encaje le rodea el cuello y la mantiene atrapada. Su rostro parece cansado, el dolor y las adversidades han hecho mella en sus facciones y tres lágrimas resbalan por su mejilla.

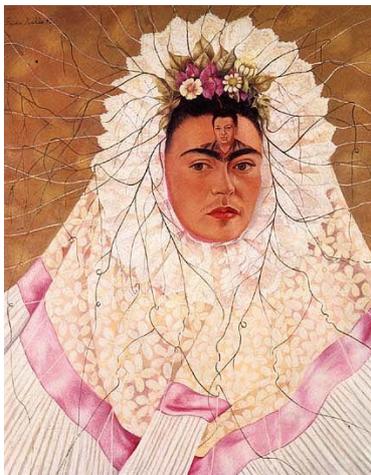


Fig. 32. *Autorretrato como Tehuana o Diego en mi pensamiento* (1943).

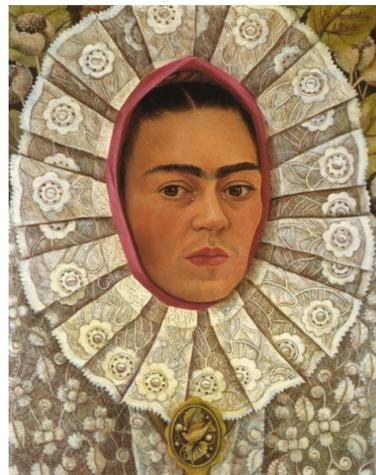


Fig. 33. *Autorretrato como Tehuana* (1948).

Frida Kahlo había creado su propio personaje, un mito. Esta unidad no sólo la componían los trajes tradicionales mexicanos, las blusas de algodón o los huipiles -camisa o vestido adornado con motivos coloridos que suelen estar bordados y que supuso la prenda de vestir más común entre las mujeres indígenas mexicanas⁷⁴-, sino también los peinados típicos de la región norte de la provincia de Oaxaca y Sierra Norte de Puebla, junto con las hermosas joyas que aumentaban de tamaño y colorido conforme empeoraban sus problemas físicos y emocionales, otorgaban el punto culminante al conjunto que conformaba la excéntrica personalidad de la pintora.

Tres ejemplos claros de la importancia que tenían para ella los complementos, peinados y tocados en el pelo son el *Autorretrato dedicado a Sigmund Firestone* (1940) **Fig. 34.** en el que Frida combina joyas precolombinas con una mantilla color púrpura típica de la religión cristiana, que cubre su cabellera. Esta combinación de elementos identitarios reflejan la dualidad de sus raíces, así como el mestizaje de su país. En la parte superior una inscripción nos revela el destinatario de la obra: *México, Coyoacán. Para el Señor Sigmund Firestone y sus hijas Alberta y Natalia pinté este autorretrato con todo cariño, el febrero de 1940. Frida Kahlo.* En el *Autorretrato con trenza* (1941) **Fig. 35.** el pelo que cortó tras su divorcio ha vuelto a crecer después del nuevo matrimonio con Diego, las trenzas toman el protagonismo mientras un pañuelo rojo las ensalza formando un ocho, que bien puede representar el círculo eterno del tiempo. La feminidad ha sido recuperada y parece que los mechones que se esparcían por el suelo en la **Fig. 31.** ahora se reconstruyen. De nuevo, los complementos que adornan su cuello son de inspiración indígena, como en el *Autorretrato con collar* (1933) en el que unas elegantes piedras de jade precolombinas resaltan la tez oscura de la artista y contrastan con el brocado de la blusa blanca de algodón que vestían las mujeres indias. Por último, en el *Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser* (1940) (**ver Fig. 18.**) la artista lleva unos pendientes con forma de mano que le regaló Pablo Picasso, cuando estuvo en París. Por esta época, a sus dolores y precaria salud, se le sumó una infección de hongos en la mano derecha. Entonces los consejos de su amigo y doctor, dan como resultado esta pintura en la que se puede leer en la parte inferior: *Pinté mi retrato en el año de 1940 para el Doctor Leo Eloesser, mi médico y mi mejor amigo. Con todo mi cariño. Frida*

⁷⁴ Ibidem, p. 478.

Kahlo. A modo de exvoto, o de milagro, Frida reza para que su mano sea curada. Un sencillo rebozo cubre sus hombros y deja al descubierto un collar de espinas que martiriza su cuello y le provoca sangre aludiendo a las múltiples heridas que la artista tiene y de las que espera liberarse. Su ya mítico tocado de flores exóticas muestra la vegetación autóctona de México, reincidiendo de nuevo en su origen.

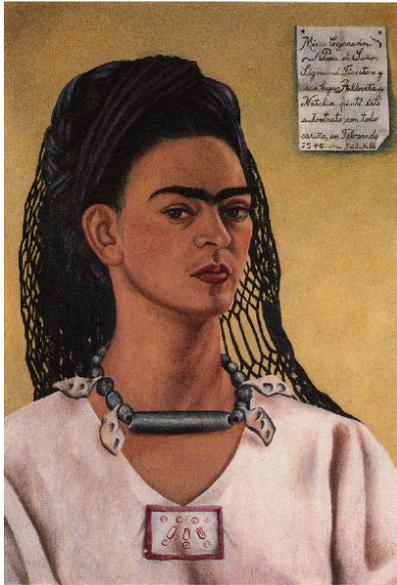


Fig. 34. *Autorretrato dedicado a Sigmund Firestone* (1940).

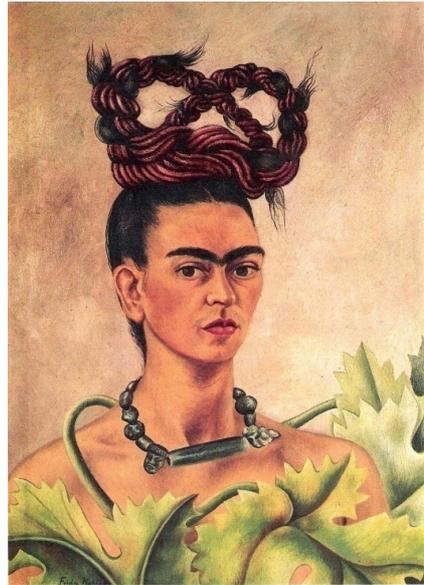


Fig. 35. *Autorretrato con trenza* (1941).

Durante esta época, pasaba la mayor parte del tiempo en cama, casi no podía pintar y se sentía bastante sola. No obstante, y acorde a su personalidad, jamás se rindió y llevó su arte hasta el final, convirtiendo los corsés que tanto odiaba en verdaderas obras de arte. En el corsé *La columna rota* (hacia 1944) **Fig. 36.** muestra su columna vertebral fracturada, rodeada de vegetación y pequeños invertebrados. Algunos de estos aparatos ortopédicos le sirvieron de soporte pictórico y en muchos casos, aprovechando los distintos materiales de los que estaban hechos -yeso, metal, cuero...- conseguía diferentes resultados. En ellos exhibió sus preocupaciones: la hoz y el martillo, aludiendo al comunismo y a su interés exacerbado, por politizar su obra; un feto, mostrando la enorme frustración que sentía tras los múltiples abortos y la tristeza de no haber sido madre (**ver Fig. 37.**).



Fig. 36. Detalle del corsé de la artista denominado *La columna rota* (hacia 1944)



Fig. 37. Detalle del corsé en el que muestra un feto, acompañado de los símbolos del comunismo (hacia 1950)

Adaptó su manera de vestir a sus circunstancias físicas escondiendo los corsés que se vio obligada a llevar, recurriendo para ello, además de a los ya mencionados blusones y huipiles, a los quechquemites -una especie de poncho característico de la indumentaria precolombino, que se utilizaba para cubrir el torso de las mujeres e incluso definía su elevado estatus social-. En su pintura *El Marxismo dará salvación a los enfermos* (hacia 1954) (ver Fig. 24.) lleva un primitivo corsé de cuero que la mantiene firme, mientras unas manos sanadoras -las del Marxismo-, acompañadas del ojo de la sabiduría, le hacen soltar las muletas. Su fe ciega en la Revolución, en el comunismo, parecen librarla de un destino funesto. Los símbolos políticos en esta obra son abundantes y representan su intención de *servir al partido y ser útil a la revolución*⁷⁵, preocupación que marcó la última etapa de su vida. Apreciamos un águila – el Tío Sam- que alude a los EE.UU y es ahogada por la mano del propio Karl Marx. La figura de la artista divide la composición en dos: por un lado, una parte que se haya en armonía bajo el influjo de una blanca paloma de la paz; la otra, al borde de las destrucción. Comentaba Frida Kahlo de esta obra: *Por primera vez no lloro más*⁷⁶.

⁷⁵ KETTENMANN, A., *Op. Cit.*, p. 81.

⁷⁶ Ídem.

En la mayoría de trajes que Frida Kahlo representó en sus obras o que simplemente vestía, existe una confluencia de elementos europeos y nativos, coloniales e indígenas, en la que el colorido es lo más importante. Ella se vestía según lo que sentía y cómo lo sentía. Vistió el traje de oaxaqueña para reivindicar sus raíces y se lo quitó a modo de castigo tras la infidelidad de Diego con su hermana pequeña. También se cortó el pelo para molestarle, porque a él le gustaba. La moda era terapéutica para ella, como una especie de catarsis. Pero también significaba una recuperación de lo mexicano. Ella misma se convirtió en obra de arte, llegando a aparecer en la revista Vogue, en el número de octubre de 1937, e incluso inspirando a la diseñadora italiana Elsa Schiaparelli para crear un vestido en su honor: *La robe Madame Rivera*.

4.5. Aspectos mitológicos

El territorio que ocupa, en la actualidad, el país de México fue, en tiempos precolombinos, un asentamiento de múltiples culturas que se nutrían entre sí. Esto dio lugar, como es común en las diferentes culturas, a la creación de mitos y leyendas que van cambiando con el paso de los siglos. Los aztecas buscaban expandir su influencia conquistando territorios, pero nunca destruyendo las creencias religiosas de los lugares que invadían. El Panteón de dioses de los aztecas iba en aumento ya que adoptaban y cambiaban el nombre de las deidades de los pueblos a los que conquistaban.

Tenochtitlán, que hoy sería la actual Ciudad de México, fue la capital de ese gran imperio azteca. Allí tras encontrar una enorme águila con una serpiente en el pico y posada sobre un nopal -símbolo de la bandera mexicana- los nómadas aztecas erigieron templos y fundaron una fastuosa ciudad. La religión se basó en un principio dual, en el que el destino estaba trazado para todos, del que nadie podía escapar. Además, explicaron los sucesos trascendentales, como la vida o la muerte, o los acontecimientos de la vida cotidiana, a través de la fantasía y la imaginación. Eran los dioses, divinidades mayores o menores, omnipresentes, las que designaban el devenir de las cosas.

Si hay un elemento común entre la mitología azteca y la obra de Frida Kahlo, aparte de la influencia obvia que ejerció sobre ella, es el derroche de fantasía que ambos comparten. El ímpetu con que la artista mexicana hizo frente a su destino queda patente en su lenguaje pictórico, revelando que todo objeto representado puede revestirse de un valor simbólico y entonar un significado diferente cada vez. El diccionario de símbolos creado por la artista es muy particular, íntimo y propio, surgiendo de la confluencia de varios factores como su vida, sus creencias y sus raíces.

4.5.1. Dualidad noche-día

Toda su obra está marcada por un principio dual regido por el ciclo vital. El dualismo día-noche, sol-luna, no es más que la objetivación de la vida y la muerte, e incluso, del hombre y la mujer. La influencia de la mitología azteca es innegable en el tratamiento de estos símbolos, pues al fin y al cabo, representan a las deidades indígenas Quetzalcoatl y Tezcatlipoca⁷⁷, el sol y la luna. En el *Autorretrato entre la frontera de México y EE.UU.* (1932) (ver Fig. 28.) será la primera vez que percibamos esta dualidad. A partir de entonces, será una constante significativa en su obra. En esta pintura, los dioses aztecas se unen formando un eclipse. Quetzalcoatl, que significa serpiente hermosa en náhuatl, simbolizaba para los indígenas la fertilidad y la cosecha. Es decir, el dios de la vida, de la luz. Por otro lado, Tezcatlipoca, que significa espejo negro que humea, él es el sol nocturno, la oscuridad. Ambas deidades son antagónicas y complementarias, y no podrían existir la una sin la otra. Juntos completaban la dualidad de fuerzas opuestas con la que explicó el mundo la cosmogonía azteca.

De esta manera, Frida tomó ambos aspectos y los trasladó al lienzo para darles un significado propio. El sol y la luna se convierten en la representación de la multiplicidad de los opuestos que están llamados a reinterpretarse. El ejemplo más claro es el retrato que la artista realizó con ocasión del 58 cumpleaños de Diego. *Retrato doble Diego y yo (I)* (1944) Fig. 38. establece la relación dual que existe entre la artista y su esposo, entre la mujer y el hombre, entre la luna y el sol. Esta fusión, además, se enmarca con una caracola y una concha que mediante raíces se unen a los rostros de los

⁷⁷ KETTENMANN, A., *Op. Cit.*, p. 37.

representados. Alude, como ya lo hacía la antigua mitología mexicana, al principio vital de que el Sol representa lo masculino, fecundador y dador de vida, mientras que la luna se corresponde con lo femenino, madre de los dioses y del hombre.

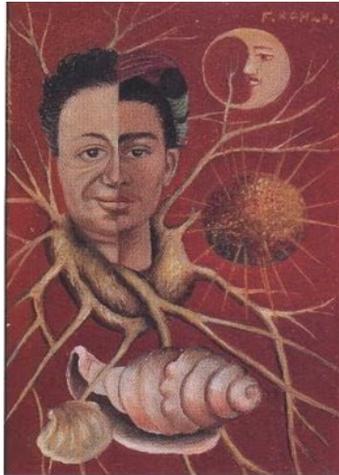


Fig. 38. *Retrato doble Diego y yo (I)* (1944)

No obstante, la artista mexicana conocía el simbolismo de la religión cristiana a la que dotó de significados paganos para incrementar la intensidad dramática de sus pinturas. La unión del sol y de la luna en un mismo espacio podría indicar la oscuridad con la que se cubrió la tierra tras la crucifixión de Jesucristo. Durante la época medieval fueron muchas las representaciones en las que el sol y la luna, en forma de eclipse, flanqueaban la cruz. Esta forma de representar el sacrificio de Jesucristo será un elemento tradicional que perdurará a través del Renacimiento y de la época colonial mexicana, apareciendo en el arte popular, del que Frida tomó referencias en innumerables ocasiones.

Con posterioridad, y sobre todo al final de su vida, la dualidad será mucho más marcada y sus lienzos se verán fuertemente divididos. *Sin esperanza* (1945) **Fig. 39.** muestra el drama personal de la artista en un inmenso y agitado paisaje de piedra volcánico característico de la tierra mexicana. Las grietas simbolizan las heridas abiertas de la pintora. Su cuerpo reposa en una cama, herido, demostrando la violencia padecida. La artista, llorando, es sometida a un calvario por una especie de embudo que sale de su boca: es un cuerno de la abundancia. En este caso, ese símbolo de buena fortuna es totalmente sangriento, contiene restos de animales y una calavera con un

nombre inscrito en la frente: Frida. Con el sol y la luna, que culminan a ambos lados de la composición, la artista quiso minimizar sus problemas en correlación al plan superior de las cosas, al ciclo de la vida y la muerte. En el reverso del cuadro escribió: *No me queda ni la más pequeña esperanza... todo se mueve al compás de lo que encierra la panza*⁷⁸.

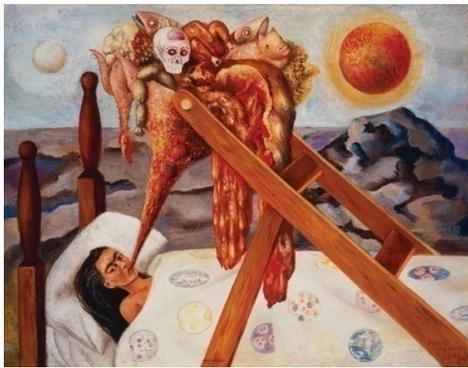


Fig. 39. *Sin esperanza* (1945).

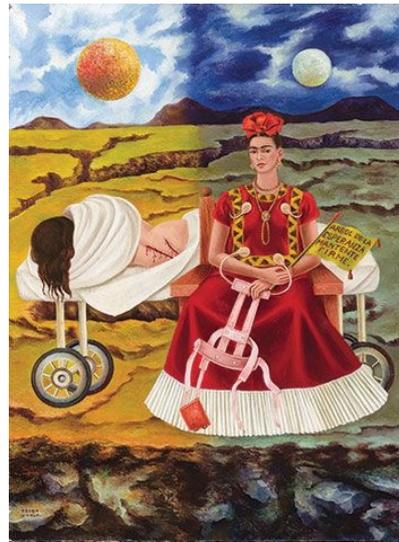


Fig. 40. *Árbol de la esperanza manténme firme* (1946).

En este lienzo tan atroz, Frida parece vomitarlo todo, incluso la vida misma. Otra pintura que muestra el sufrimiento de esos años es *Árbol de la esperanza manténme firme* (1946) **Fig. 40**. Observamos a una Frida vestida de tehuana, con un corsé sujeto en las manos, mientras cuida a la otra versión de sí misma, que está acostada y revela al espectador las profundas incisiones producidas por una de las múltiples intervenciones quirúrgicas a las que se sometió la artista. En una carta a su mecenas Eduardo Morillo Safa explica: *El paisaje es el día y la noche. Hay un esqueleto (o la muerte) que huye, despavorido ante la voluntad mía de vivir*⁷⁹. Es curioso que el sol, en este caso, esté sobre la Frida herida, sugiriendo quizá que se está alimentando de ella, al igual que en las creencias aztecas donde el astro rojizo se nutre de la sangre humana de los sacrificios.

⁷⁸ HERRERA, H., *Op. Cit.*, p. 441.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 450.

Con una bandera en la mano en la que se puede leer el título del cuadro, la Frida luchadora acude a una de sus canciones favoritas para darse ánimos y paliar el insufrible pesar que azora sus días. La idea de acudir a la música mexicana para pintar cuadros es influencia de Diego, que empleaba versos para sus propios murales. Así, esta canción veracruzana constituyó un grito y un lema personal para ella, como muchas otras muestras del ideario musical mexicano.

El mismo cielo seccionado en dos lo descubrimos en *El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xólotl* (1949) (ver Fig. 14.) Muchos elementos de la vieja mitología mexicana se repiten, entre ellos el sol y la luna, que forman parte del ciclo creador. Ambos elementos tienen carácter sexual materializando la relación dual del hombre y la mujer, de Diego y de Frida. La diosa terrestre Cihuacoatl, la madre dadora de vida, de cuyo regazo según la mitología brotan todas las plantas, se funde con la noche, reiterando el principio dualista que mantiene al universo en equilibrio.

Alrededor de 1952, la pintora mexicana realizó una serie de naturalezas muertas que aunaron elementos pictóricos predominantes en su obra. El dualismo noche-día es solo un componente más de un ciclo mucho mayor, del que todos forman parte. Las frutas y verduras que Frida pintó son el desenlace, el resultado de la convergencia del Sol y la Luna, y poseen una intensidad salvaje y frenética, que escenifica el carácter apocalíptico que las mismas adoptaron para ella. *Naturaleza viva* (1952) o *Fruta de la Vida* (1953) son algunos de los ejemplos, en los que además, la palabra *vida* está presente y adquiere un valor simbólico, a la vez que poético.

Esta yuxtaposición de ambos astros encarna la unidad de fuerzas cósmicas y terrestres, el concepto azteca de la guerra eterna entre la luz y la oscuridad, así como la preocupación, imperante en la cultura mexicana, por la idea de la dualidad: vida y muerte, luz y oscuridad, pasado y presente, día y noche, macho y hembra.

4.5.2. Dualidad muerte-vida

El principio dual del que hablábamos antes se extiende al tratamiento de la muerte. La dualidad vida y muerte no solo coexisten en la pintura de Frida Kahlo, sino también en la naturaleza y en el universo. La artista se enfrenta continuamente al fantasma de Mictlantecuhltli y Mictecacihualt, las deidades que habitaban en el Mictlán, la región de los muertos, dividida en nueve regiones, según los ideales prehispánicos. Antes de presentarse ante los Señores de la muerte para entregarles las ofrendas pertinentes, había que superar diferentes obstáculos. Muchos de estos ritos se mantuvieron latentes en la cultura popular mexicana, dando lugar al Día de los Muertos -coincidiendo con el Día de los Difuntos dentro del calendario de la religión cristiana-, en el que se celebra la muerte como elemento de renacimiento, de renovación hacia una vida nueva. Por lo tanto, se venera su figura puesto que ejerce la ley natural, donde la muerte es parte indisoluble de la vida, y la una dependiente de la otra.

Para entender la concepción de la muerte dominante en México es necesario intimar con los grabados de José Guadalupe Posada (1852-1913), en los que el artista ironizó sobre el tema. Kahlo asimiló parte de las creencias de la antigua mitología mexicana en la que el concepto de muerte se presenta como principio de regeneración, y la destrucción como germen de creación, revalorizando, pues, los elementos del arte popular e integrándolos en su discurso artístico.

Los esqueletos, las calaveras, las guadañas y otros elementos fúnebres fueron constantes en su obra. Además, convivió con estos objetos en La Casa Azul y sobre el baldaquino de su cama encontramos un esqueleto que alude de forma satírica a la muerte. Esta imagen aparece representada en *El sueño* o *La cama* (1940) **Fig. 41**, en el que Frida Kahlo revela su interés sobre esta temática. El famoso Judas de *papier-maché* forma parte de la colección de esculturas que Frida y su esposo tenían. Rivera lo llamaba *el amante de Frida*⁸⁰, mientras que para ella solo era un divertido recordatorio de su mortalidad.

⁸⁰ TIBOL, R. *Frida Kahlo: una vida abierta*. México: Diversa, 2002,p. 135.



Fig. 41. *El sueño o La cama* (1940).

Tanto la artista como el esqueleto tienen la cabeza apoyada sobre una almohada. Ella duerme, mientras él vigila. La cama flota en el aire y las nubes acunan el sueño de la artista, que con raíces se cubre. La figura mortuoria está rodeada de explosivos que pueden desencadenar un trágico final, convirtiendo el sueño sobre su muerte en una realidad tangible. La pintora mexicana emplea el dualismo vida-muerte a través de las plantas y el esqueleto.

La misma figura aparece en *Cuatro habitantes de México* (1938) **Fig. 42**. El esqueleto tiene una mueca burlona y constituye la versión grande que los niños mexicanos suelen pasear y columpiar el Día de los Muertos. Simboliza *la muerte: algo muy alegre, un chiste*⁸¹ en palabras de la propia artista. En esta obra Frida representó a una niña que bien podría ser ella misma, y que aparece en otra pintura del mismo año titulada *Niña con máscara de muerte* (1938) **Fig. 43**. Los cuadros de esta época *ya no retrataban únicamente acontecimientos de su vida, sino dejaban vislumbrar su ser interior y el modo en que interpretaba las relaciones entre éste y el mundo*⁸², explica Hayden Herrera. Frida Kahlo muestra en ambos cuadros el interés que sentía hacia sus propias raíces, hundidas en el pasado de México. La niña de esta composición se encuentra de pie en medio de un campo árido, en su mano sostiene un cempasúchil, Una máscara cubre su rostro formando una terrorífica calavera que augura su destino.

⁸¹ HERRERA, H., *Op. Cit.*, p. 36.

⁸² *Ibidem*, p. 280.



Fig. 42. *Cuatro habitantes de México* (1938).

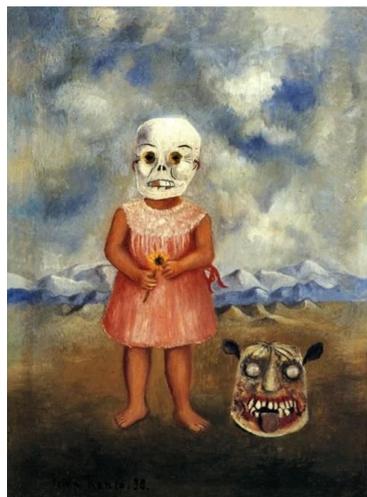


Fig. 43. *Niña con máscara de muerte* (1938).

Las calaveras de azúcar que los niños comen en México el Día de los Muertos aparecen representadas en muchas escenas de la artista. En *Sin esperanza* (1945) (ver Fig. 39.) una calavera se observa entre la putrefacción de la comida y nos recuerda a los bodegones flamencos de la época barroca. Las naturalezas muertas de Frida poseen, también, innumerables elementos alusivos a la muerte. Fruta en estado de descomposición, esqueletos con una guadaña o las mismas calaveras nombradas anteriormente, atestiguan la singular visión que la artista tenía, en la que muestra la regeneración existente en todos los actos y eventos de la naturaleza, una constante afirmación de la renovación de todo lo viviente.

El círculo de la vida y la muerte se establece en el ya comentado *Retrato de Luther Burbank* (1931) (ver Fig. 8.), a través de un cadáver que por raíces alimenta el tronco de un árbol, y a su vez este se transforma en las piernas del retratado. Expresa el principio dualista que rige la mitología azteca en la que el nacimiento de una nueva vida viene dado a través de la muerte. Su obra es una declaración de sus miedos, sus pensamientos pero, sobre todo, de su sufrimiento.

Su conciencia de la muerte era tal, que no temía mirarla a los ojos. *Pensando en la muerte* (1943) Fig. 44. es el testimonio perfecto de que tanto la temática como el sentimiento estuvieron siempre presentes en su vida y en sus pinturas. Frida se autorretrata con una calavera en la frente. A diferencia de *Sin esperanzas*, esta vez es

ella la que tiene el nombre de la muerte pintado en la frente. Más bien el estandarte de esta, su cara y los huesos que la conforman. La vegetación envuelve a la artista, como en la mayoría de autorretratos, simbolizando la vida.

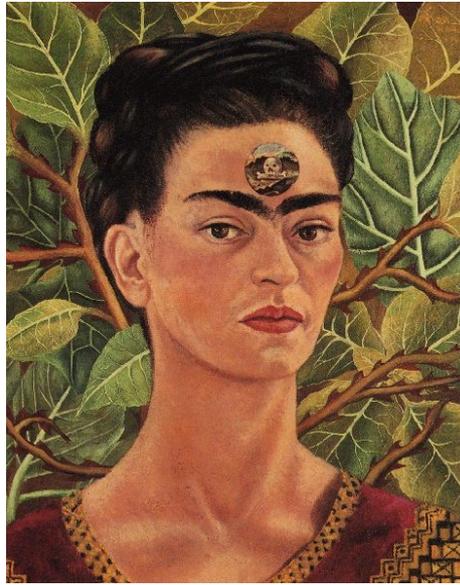


Fig. 44. *Pensando en la muerte* (1943).

4.6. Naturalezas muertas

Los bodegones y naturalezas muertas decimonónicos de los cuáles bebe Frida Kahlo, reúnen influencias europeas, pero también hayamos una exaltación de la cultura india y el arte popular. Los principales representantes de esta temática habían sido en México, Agustín Arrieta (1803-1874) y Hermenegildo Bustos (1932-1907). El primero de ellos representaba los manjares típicos de la comida nacional, además de escenas costumbristas de Puebla, su ciudad natal, reflejando la cultura popular por la que sentía fascinación. Arrieta trató de rescatar este género pictórico lleno de simbolismos y muy común en el siglo XVII, que luego se transformó, en el siglo XVIII, en simples representaciones naturales. La importancia de sus composiciones reside en el realismo de las texturas, los colores brillantes y el efecto que conseguía en vidrios y cristales.

Por otro lado, tenemos la figura de Bustos, influenciado por una cultura europea invasora. Su obra está caracterizada por no seguir un método académico, que si bien no fue entendido durante su vida, con el triunfo de la Revolución *se produce un movimiento nacional de refuncionalización del arte, y es entonces cuando la obra de Bustos, como muchas otras expresiones de la cultura, recibe una carga de significados, que antes no había tenido*⁸³.

Durante los últimos años de su vida la ingesta abusiva de alcohol repercute en su pincelada que ahora se torna más suelta, evasiva y descuidada. La aplicación del color es más tosca y la ejecución de los detalles menos minuciosa. Las medidas de sus lienzos se han ampliado, la temática ha cambiado. Las naturalezas muertas cargadas de mensajes y símbolos políticos, en los que sigue destacando la identidad mexicana, son ahora la idea predominante de su discurso.

Sus primeras naturalezas muertas son sencillos platos de frutas. En la **Fig. 45**, encontramos un plato con cinco pitahayas, una fruta del desierto que crece en las rocas o en los matorrales. Incluye, además, varias piedras y un cactus, recreando así el hábitat en la que nace el fruto. Presidiendo la composición encontramos un pequeño esqueleto que sostiene entre sus manos una guadaña, identificándolo así con el Ángel de la Muerte, asociándolo a la celebración del Día de los Muertos. Frida Kahlo medita una y otra vez sobre sus propios miedos, sobre el fin, sobre la muerte..



Fig. 45. *Pitahayas* (1938).



Fig. 46. *Los frutos de la Tierra* (1938).

⁸³ TIBOL, R., *Op. Cit.*, p. 75.

Su interés por los productos mexicanos destaca asimismo en la **Fig. 46**. En ella observamos varias frutas, verduras y hortalizas típicas de Latinoamérica. Estos alimentos exóticos entre los que volvemos a encontrar pitahayas, piñas de maíz, tunas, incluso un tipo de hongo, eran los frutos que Frida tenía en su mesilla de noche. En muchas ocasiones aparecen abiertos o con heridas, de la misma forma que abría o hería su propio cuerpo en los autorretratos. Estas naturalezas están cargadas de referencias sexuales, de símbolos referentes al ciclo de la vida y la muerte.

Dichas referencias sexuales, en algunos casos, suelen ser muy sutiles, como en *Los frutos de la Tierra*, en la que los símbolos pasan desapercibidos, mientras que en otras ocasiones, la metamorfosis es muy obvia. Es el caso de la poco usual forma redonda (técnica denominada tondo), que se presenta en la *Naturaleza muerta* de 1942. La composición se centra en una calabaza abierta, que recuerda al útero femenino. En ella, hay espermatozoides que flotan en la carne jugosa del fruto. Los hongos de color coral que la rodean recuerdan a las trompas y conductos del sistema reproductor femenino. Bajo los plátanos, una chirimoya abierta que evoca a los genitales de la mujer. En el óleo *Flor de la vida* (1944) **Fig. 47**. Frida Kahlo tematiza el sentimiento de su propia sexualidad, fuerte y vigorosa. La planta exótica se transforma en los órganos sexuales femeninos que, bañada por el sol, da vida al falo y al feto.

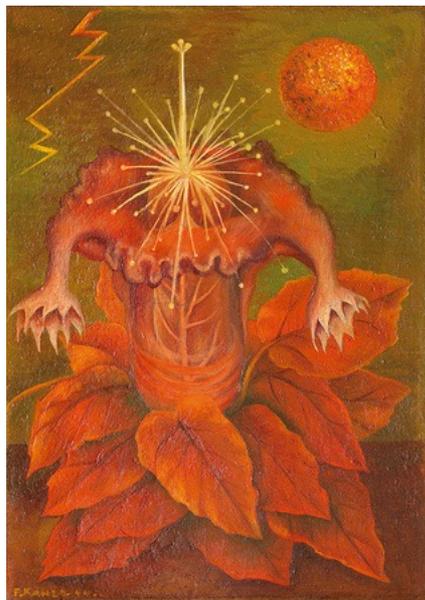


Fig. 47. *Flor de la vida* (1944).

En *La novia asustada ante la vida abierta* (1943) **Fig. 48.**, presenta una serie de sandías troceadas que parecen dientes afilados y mandíbulas abiertas. De ellas se esconde una muñequita con traje blanco virginal que contempla el paisaje escabroso. Acompañándola encontramos cocos, en los que se esconde una cara; plátanos moteados donde posa sus pies una langosta; una papaya abierta que alude, de nuevo, a los órganos sexuales femeninos, llenos de vitalidad que invita a ser probada por el espectador. Acompañan al conjunto variedad de frutos exóticos como aguacates, naranjas, y piñas, que bien podrían aludir, también, al sexo masculino. Posado en el borde de la mesa vemos un búho, que se asocia a la sabiduría o pensamiento lógico. La obra nos relata los posibles caminos que la novia puede elegir frente al futuro incierto que le espera. Frida nos presenta una mesa cubierta de frutas, transformada en una trampa que parece llena de vida y de promesas, pero que en realidad no es más que una frágil ilusión.



Fig. 48. *La novia asustada ante la vida abierta* (1943).

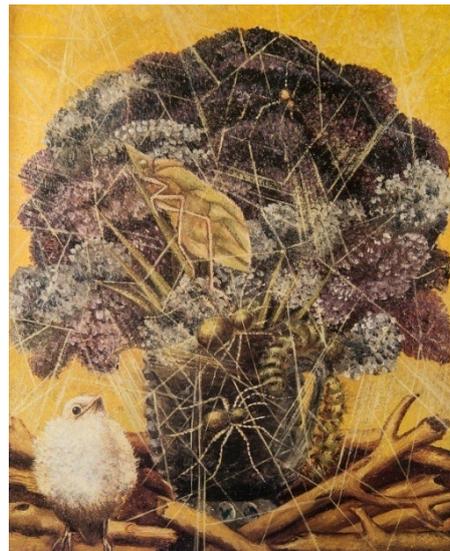


Fig. 49. *El polluelo* (1945).

El polluelo (1945) **Fig. 49.** es una de sus naturalezas muertas más difíciles de interpretar. Hay una carga de soledad, de miedo, de oscuridad, que la hace verdaderamente aterradora. Sobre un nido de palos secos hay un pequeño pollito al que casi notamos temblar, mientras observa como dos arañas gigantes envuelven con sus hilos un florero lleno de lilas -que se van marchitando poco a poco-, en el que también se encuentran una oruga y un saltamontes. El espectador observa compasivo

la escena y desea fervientemente que el pollito se aleje de aquella trampa mortal, pero este parece paralizado, vulnerable. La historia que se encuentra detrás de este óleo obedece a un suceso que impactó mucho a una débil Frida. Tomó a un pollito recién nacido al que su madre había abandonado tras morir. Diego se lo había regalado en una pequeña caja de cartón que había colocado en su mesilla de noche bajo el calor de una lámpara, pensando que así sobreviviría. Pero no lo hizo, y Frida muy apenada afirmaba que no era capaz de mantener con vida ni siquiera a un pollito. La dualidad vida-muerte vuelve a hacerse presente.

En ocasiones, Frida politizó estas naturalezas muertas, añadiendo banderas, inscripciones y palomas de la paz. Este propósito queda bien reflejado en las obras realizadas entre 1951 a 1954, etapa en la que inicia una serie de naturalezas muertas, pintando alrededor de 13 cuadros. En su obra *Naturaleza viva* (1952) **Fig. 50.**, la artista aúna muchos elementos de otros trabajos. El cielo está dividido en noche y día, representados por la luna y el sol, por la oscuridad y la luz. Todas las frutas, exóticas como en las anteriores, están unidas a raíces que forman las palabras *naturaleza viva*. Una paloma blanca, símbolo de la paz, se encuentra posada en medio de la composición. Este tipo de obras le servían, además, como válvula de escape a sus incesantes reflexiones sobre la vida y la muerte. Otra vez, el principio y el fin, un todo genésico, un ciclo sin fin del que la artista es totalmente consciente y al que no teme. En *Frutas de la vida* (1953) **Fig. 51.** el mismo cielo dividido en dos, en el que los rayos del sol son tan poderosos que se propagan por todo el lienzo y se unen en la tierra formando la palabra luz, contemplamos la misma estructura que en la **Fig. 50.**

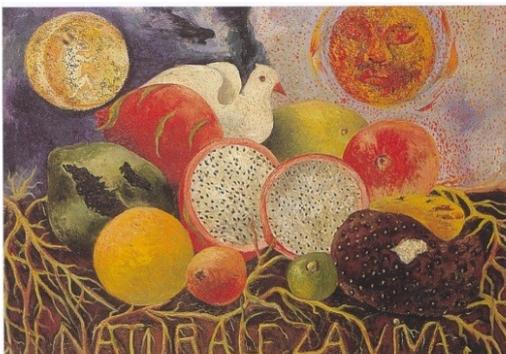


Fig. 50. *Naturaleza viva* (1952).



Fig. 51. *Frutas de la vida* (1953).

Algunas de estas últimas obras funcionaban a su vez como exvotos. Eran piezas dedicadas a través de banderolas y textos con los que la artista rendía homenaje a amigos, ídolos o a su propio país. La naturaleza muerta *Viva la vida y el Dr. Farill* (1954) **Fig. 52.** fue un regalo para el médico al que tanto le debía. En la carne de una sandía cortada está clavada la bandera nacional mexicana: roja-blanca-verde. Con ella expresa su nacionalismo, el amor a la patria. Con letras rojo sangre aparece la frase que da nombre al título de la obra. Lo mismo ocurre en la naturaleza muerta que dedica a Samuel Fastlicht **Fig. 53.** en la que escribe: *Para Samuel Fasticht pintó con todo amor Frida Kahlo en la ciudad de Puebla, 1952.* El Dr. Fastlicht también fue amigo personal de la artista y su dentista. En dos ocasiones le dedicó y regaló dos bodegones a modo de pago por los servicios prestados. En este caso, algunas de las frutas que pinta parecen descompuestas, como los plátanos. La bandera mexicana hace acto de presencia nuevamente y las calabazas abiertas por la mitad, que recuerdan a la matriz femenina, también se repiten. Los cocos son calaveras que viven el dolor y piensan como ella, son elementos muy utilizados en este tipo de cuadros.

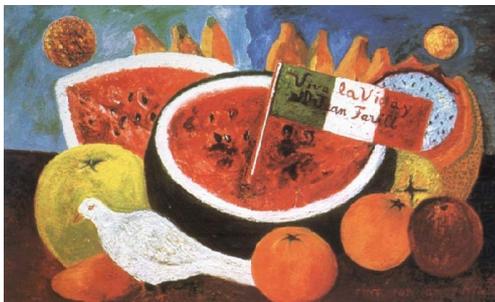


Fig. 52. *Viva la vida y el Dr. Farill* (1954).

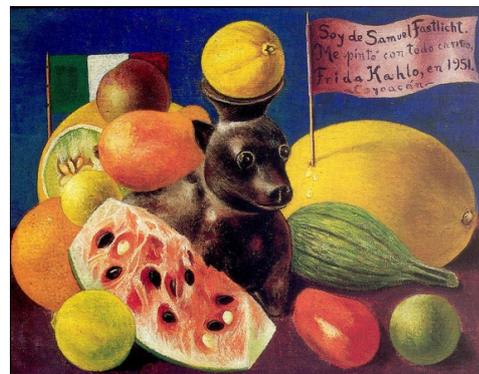


Fig. 53. *Naturaleza muerta para el Dr. Samuel Fastlich* (1951).

Las naturalezas muertas de esta última etapa son, en definitiva, un compendio de los motivos y el lenguaje personal empleados por Frida a lo largo de todo su discurso pictórico. Pintaba frutas de su jardín o del mercado, cosas que podían ilustrar su lecho de enferma con la luz y el color de la exuberancia mexicana. Su última pintura, *Viva la vida* (1954) **Fig. 54.** fue un bodegón de rodajas de sandía, realizado ocho días antes de morir. Firmó con su nombre, fecha y lugar: *Frida Kahlo, Coyoacán 1954 – México.* Luego escribió sus palabras de despedida: *Viva la vida.*

*Espero que la partida sea feliz y espero no volver jamás*⁸⁴.

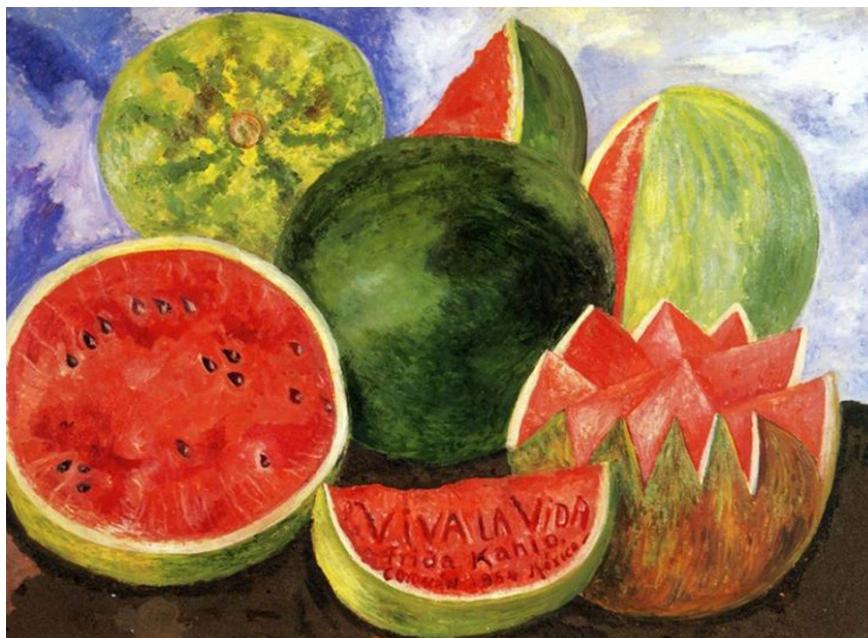


Fig. 54. *Viva la vida* (1954).

⁸⁴ *Ibidem*, p. 318.

5. CONCLUSIONES

El interés de Frida Kahlo por resaltar en sus lienzos la esencia vernácula de México, responde en gran medida al contexto histórico que le tocó vivir, un momento en el que el arte se consideraba una herramienta sumamente potente con la que forjar una imagen nacional y un entorno en el que fluyeron infinidad de artistas y personalidades que dejaron su huella en el panorama cultural.

La artista mexicana sentía una gran fascinación por el mundo precolombino, los volcanes y la particular mitología azteca, que nunca dejó de reivindicar en su obra. Cada lienzo emana fantasía e ingenuidad, características de la pintura popular, que Kahlo supo apreciar y reinterpretar en un diccionario de símbolos y alegorías que componían su particular oda al sufrimiento. A parte de los recursos naturales que el país le ofrece, Frida encuentra en el pasado plástico del mismo, un modo de expresión que supo transmitir al espectador, adoptando una dicción personal, filtrada por propuestas estéticas contemporáneas.

A pesar de su matrimonio con Diego Rivera, supo hacerse un hueco dentro de los círculos artísticos más importantes. La influencia de su compañero es indudable, puesto que muchas de las decisiones que tomaba las hacía para agradarle. Los vestidos de tehuana, los tocados y trenzas, los abandonada cada vez que Diego y ella se distanciaban. Se cortaba el pelo a modo de venganza, volvía a sacar del armario sus trajes masculinos con los que tanto gustaba vestirse y con los que su padre la había fotografiado, cuando era joven, en infinidad de ocasiones.

Su sexualidad ambivalente y su personalidad dual, también quedan patentes en su obra. Nunca escondió su libertad sexual, ni sus preferencias. Se mostraba libre, sin tabúes ni prejuicios, a pesar de la época y la educación religiosa que recibió. En ella se esconden dos mujeres, dos Fridas: la Frida que es, y la que le gustaría ser. No obstante, supo dar forma a su personaje, creando un mito, un halo de misterio a su alrededor, que pone al espectador, o en este caso, al historiador del arte, en la tesitura de averiguar cuales de sus palabras son reales y cuales son un simple juego inventivo.

Por tanto, y como hemos podido estudiar a lo largo del trabajo, la relación arte-vida, es una constante indisoluble en el discurso pictórico de Frida Kahlo. Su frustración al no haber sido madre, las preocupaciones por las constantes infidelidades de Rivera, su estado de su salud, se transfiguran a través de los elementos característicos de la mexicanidad como los animales, los páramos desiertos, la fruta exótica o las máscaras hechas de barro que representan a las diferentes divinidades.

La extraordinaria sinceridad con la que la artista trata su cruel destino, a través de los elementos más significativos de la cultura mexicana, nos dejan, no solo un homenaje a su país natal, sino un testamento vital. Frida Kahlo escoge al lienzo como diario y en él nos regala imágenes de su vida con un gran contenido iconográfico, histórico, simbólico, pero sobretodo, personal. Hace de su vida un enigma que todo historiador del arte deseará descifrar a medida que va avanzando en el conocimiento de su obra. Así es Frida, pura ficción, pura realidad.

6. BIBLIOGRAFÍA/WEBGRAFÍA

- BARTRA, E. *Frida Kahlo: mujer, ideología y arte*. Barcelona: Icaria Editorial, 2003. ISBN 84-7426-222-4
- CASTEDO, L. *Historia del Arte Iberoamericano. Siglo XIX, siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. ISBN 84-206-9597-1
- DOCUMANÍA. *Frida Kahlo* [En línea] [consultado el 6 de junio de 2016] Disponible en: https://www.youtube.com/results?search_query=documania+frida+kahlo
- FRASER GIFFORDS, G. El arte de la devoción. Exvotos. En: *Artes de México*. 2000, nº53, pp. 8-23.
- FUENTES, C. *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Madrid: Editorial Debate, 1995. ISBN 84-7444-918-9
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M. C. (com). *El Indigenismo en diálogo. Canarias-América. 1920-1950*. (Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canarias, 8-05-2001 al 1-07-2001). Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2001.
- HERRERA, H. *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Editorial Planeta, 2006. ISBN 84-08-06180-1
- JAMIS, R. *Frida Kahlo*. Barcelona: CIRCE Ediciones, 2001. ISBN 84-7765-002-0
- KETTENMANN, A. *Frida Kahlo. Dolor y pasión*. Köln: TASCHEN, 2009. ISBN 978-3-8365-1261-9
- LE CLÉZIO, J.M.G. *Frida y Diego. Una gran historia de amor en tiempos de la revolución*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2002. ISBN 84-8460-218-4
- LUCIE-SMITH, E. *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994. ISBN 84-233-2437-0
- RODRÍGUEZ, J. M. *Historia del Arte Contemporáneo en España e Iberoamérica*. Madrid: Edinumen, 1998. ISBN 84-89756-90-2
- RODRÍGUEZ MOYA, I. *El Retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2006. ISBN 84-00-08464-0
- RUY SÁNCHEZ LACY, A. El Arte ritual de la Muerte Niña. En: *Artes de México*. 1998, nº 15, pp. 23-80.
- SULLIVAN, E. *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Madrid: Editorial Nerea, 1996. ISBN 84-89569-045
- TIBOL, R. *Ahí les dejo mi retrato. Frida Kahlo*. Barcelona: Random House Mondadori, 2005. ISBN 84-264-1513-X
- TIBOL, R. *Frida Kahlo: una vida abierta*. México: Diversa, 2002. ISBN 969-36-6766-X