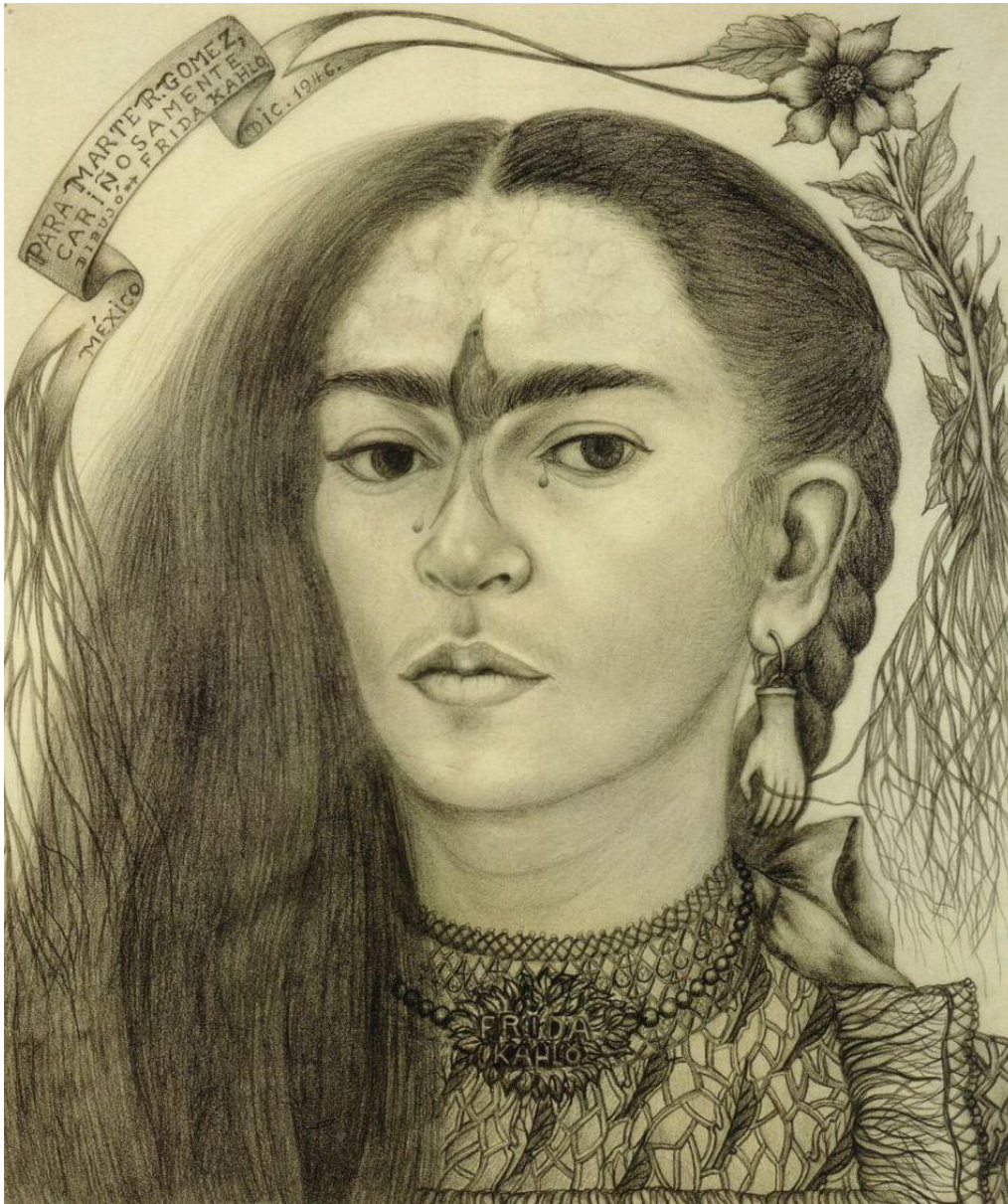


(Re) Creación de un ícono. Frida Kahlo

Carmen García Infante



Grao en Historia del Arte

Director: Juan Manuel Monterroso Montero

Departamento: Historia del Arte

Año: 2020-2021

Resumen

Dolor, rebeldía, amor enfermizo, ambigüedad... son algunos de los tópicos que se conformaron alrededor de la figura de Frida Kahlo y sirvieron para forjar su mito. Pero, sabemos en realidad ¿quien fue Frida Kahlo? Para dar respuesta a esta y otras preguntas elaboro este trabajo, en el que partiendo de su diario, realizo en primer lugar una aproximación a su figura para posteriormente centrarme en su obra e imaginario, señalando aquellos ejemplos más característicos. Por último, dado su catalogación como “pintora surrealista” analizo su papel dentro del movimiento comparándola con otras pintoras para finalmente abordar su visión más actual “la Fridomanía”.

Palabras clave: Frida Kahlo, diario, imaginario, surrealismo, fridomanía.

Resumo

Dor, rebeldía, amor enfermizo, ambigüedad... son alguns dos tópicos que se conformaron o redor da figura de Frida Kahlo e serviron para forxar a súa lenda. Pero, sabemos en realidade quen foi Frida Kahlo? Para dar resposta a esta e outras cuestións elaboro este traballo, no que partindo do seu diario, fago en primeiro lugar unha aproximación a súa figura para logo centrarme na súa obra e imaxinario, sinalando aqueles exemplos mais salientables. Para rematar, dada a súa catalogación coma “pintora surrealista” analizo o seu papel dentro do movemento comparándoa con outras pintoras para finalmente tratar a súa visión mais actual a “Fridomanía”.

Palabras chave: Frida Kahlo, diario, imaxinario, surrealismo, fridomanía.

Abstract

Pain, rebellion, sickness, ambiguity... are some of the topics that have been formed around the figure of Frida Kahlo and have been used to forge her myth. But do we know who Frida Kahlo really was? To answer this and other questions, I have written this project, in which, using her diary as a starting point, I first make an approach to her figure and then focus on her work and imaginary, pointing out the most characteristic examples. Finally, given her classification as a "surrealist painter" I analyze her role within the movement by comparing her with other painters to finally address her more current vision "Fridomania".

Key words: Frida Kahlo, diary, imaginary, surrealism, fridomanía.

ÍNDICE

Resumen	2
Índice	3
1.- Introducción.	4
1.1.- Estado de la cuestión.	4
1.2.- Metodología.....	4
1.3.- Hipótesis de trabajo.	5
1.4.- Objetivos.	5
2.- Frida Kahlo en el espejo.....	6
2.1.- Breve biografía.	6
2.2.- La incomprendida.....	8
2.3.- La imaginativa.	9
2.4.- La revolucionaria.....	10
2.5.- La esposa, amante y amiga.	11
3.- La obra de Frida Kahlo.....	13
3.1.- Evolución pictórica.....	13
3.2.- Características estilísticas.....	18
3.3.- El imaginario de Frida Kahlo.	20
3.3.1.- El cuerpo del dolor.	20
3.3.2.- Naturaleza y muerte.....	23
3.3.3.- Ideario y pensamiento.....	26
3.4.- Diego Rivera. Amor y obsesión.	29
3.4.1.- Una aproximación a su <i>Diario</i>	29
4.- ¿Fue Frida una artista surrealista?	32
4.1.- Características comparadas.	32
4.2.- Análisis de casos a través de su <i>Diario</i>	34
5.- “Fridomanía”. La construcción de un mito contemporáneo.	36
5.1.- Frida Kahlo y las pintoras surrealistas.....	36
5.2.- La construcción literaria de un mito.....	39
5.3.- La creación del icono.	40
6.- Conclusiones.	43
Bibliografía y Webgrafía	44
Anexos.....	46

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Estado de la cuestión

La historiografía contemporánea, así como desde los numerosos estudios de investigación que se han realizado sobre Frida Kahlo, la ha puesto como el ejemplo paradigmático de la íntima relación que existe entre una vida y obra marcadas por la desgracia, asociándose a la idea de “genio atormentado”. En buena medida, esto se debe a que una serie de autoras, a partir de los años 80 del siglo XX, estudiaron su diario y reconstruyeron su biografía.

Una de ellas es Hayden Herrera con su libro publicado por primera vez en 1983 *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*. En él, a partir de fragmentos, cartas, conversaciones que Frida mantenía con sus conocidos va reconstruyendo su biografía. También es muy útil para conocer su obra, al analizar algunos de sus cuadros. Por otra parte, siguiendo esta misma línea están los libros de Linde Salber *Frida Kahlo* de 2006 y Jill A. Laidlaw *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo* en el 2004, que nos servirán para hacernos una idea de su figura. Un tiempo más tarde se publicarán los trabajos de la crítica e historiadora del arte Raquel Tibol, entre los cuales podemos destacar su libro *Frida Kahlo en su luz más íntima*, editado por primera vez en 1983.

También, dada su asociación con el movimiento surrealista, resulta interesante la consulta del artículo de Ricardo Echavarrí “Frida, escrituras plurales” publicado en 2015 a través de la revista *La Colmena* al proporcionarlos un análisis en clave surrealista de su diario. Por último, resulta relevante, como una de las últimas publicaciones sobre el tema, el libro, editado en el 2008, *Frida Kahlo. Contra el mito* de Patricia Mayayo, ya que realiza una revisión y lectura crítica, tanto de su obra como de su figura, desmontando ciertos tópicos que contribuyeron a la creación del mito.

1.2 Metodología

El método de trabajo empleado para hacer este trabajo fin de grado se basó en primer lugar, en la búsqueda y lectura de fuentes bibliográficas, tales como libros, que me ofreciesen una primera aproximación al personaje. Posteriormente, teniendo en cuenta esa información, se procedió a elaborar los cuatro puntos clave sobre los

que se asienta este trabajo: aproximación a la artista, análisis de su obra, vinculación con el surrealismo y, por último, su visión más actual. Teniendo esto claro, se realizó una segunda búsqueda más detallada en libros, artículos y revistas, acudiendo a la biblioteca o plataformas online, seleccionado aquellos que nos pudiesen servir para abordar los puntos anteriormente mencionados.

Como resultado de este proceso el esquema final del trabajo se plantea del siguiente modo: Una primera parte introductoria de aproximación a su figura, una segunda parte donde se realiza un análisis de su obra y su relación con Diego de Rivera, para finalmente en las dos últimas partes tratar por un lado, su vinculación con el surrealismo y por otra su enfoque más actual.

1.3 Hipótesis del trabajo

Frida Kahlo es una artista que, al mismo tiempo que está marcada por las ambigüedades y contradicciones, también causa una gran atracción. Pero, ¿cuáles son los motivos que permiten explicar esto? Será por el gran peso que tuvo la historiografía y las industrias culturales, vinculándola a la idea de “genio atormentado”, o porque realmente fue una artista revolucionaria y hecha a sí misma que logró con su obra poner en valor no solo la cultura mexicana sino también el papel y representación de la mujer en el arte. A lo largo del trabajo se intenta dar respuesta a estas cuestiones.

1.4 Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es proporcionar al lector una aproximación lo más completa y fiel posible a la figura y obra de Frida Kahlo, tomando como base su diario, además de otras fuentes bibliográficas. Al mismo tiempo, también se pretende alcanzar una serie de objetivos específicos, como son:

- Romper con el sesgo que ha victimizado al personaje y su obra.
- Destacar su carácter rupturista y transgresor.
- Visibilizar en los programas de estudio de las mujeres artistas (Frida Kahlo, Leonora Carrington...)
- Analizar y cuestionar la explotación comercial que se está haciendo en los últimos años por parte de las industrias culturales de estas figuras al convertirlas en marcas y productos.

2. FRIDA KALHO EN EL ESPEJO

2.1 Breve Biografía

Magdalena Carmen Frida Kahlo nace el 6 de julio de 1907 en Coyoacán (México), sin embargo muy pronto la propia Frida cambia esta fecha para hacerla coincidir con el inicio de la revolución mexicana, 1910.

Es la tercera hija del matrimonio formado por Matilde Calderón, mestiza mexicana con creencias profundamente católicas, y Wilhem Kahlo, originario de Alemania aunque emigra a México en 1891 y se cambia el nombre por Guillermo.¹

Durante esos primeros años viven en la Casa Azul de Coyoacán con su familia; ésta ostenta una posición acomodada dentro de la sociedad, en gran medida debido a que el padre trabaja como fotógrafo del patrimonio nacional mexicano para el gobierno de Porfirio Díaz (1830- 1915).²

Frida, desde su infancia ya experimenta el dolor y la soledad que le acompañarán el resto de su vida ya que a los 6 años enferma de Poliomelitis, lo que le provoca fuertes dolores en su pierna derecha con la secuela del adelgazamiento y acortamiento de esta, que será objeto de burlas entre sus compañeros.³

Completa sus estudios elementales en el Colegio Alemán y, con posterioridad en 1923, se traslada a México para asistir a la Escuela Nacional Preparatoria y poder preparar el ingreso en la Facultad de Medicina. Allí es donde verá, por primera vez al que será el amor y obsesión de su vida, Diego de Rivera, que se encontraba pintando su primer mural La creación.⁴

Es también aquí donde, debido a su personalidad libre y revolucionaria, entra a formar parte del grupo “Los Cachuchas”, con quienes discute sobre política y educación y empieza a recibir clases de gravado de Fernando Fernández.⁵

El 15 de septiembre de 1925 tiene lugar el hecho que supondrá un punto de inflexión a su vida al chocar el autobús en el que viajaba, ella y su novio Alejandro Gómez Arias, con un tranvía; no solo porque le obliga a abandonar sus estudios de medicina sino también por las graves secuelas que le deja tras haberse roto la columna, clavícula, dos costillas, pierna derecha y pelvis sino porque se ve obligada a llevar un corsé y estar encamada, no puede tener hijos y va a necesitar de una constante atención medica, por

¹ Dolores Olmedo, *Frida Kahlo* Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, 2005, 194.

² Linde Salber, *Frida Kahlo* Madrid: Edaf, 2006, 22-23.

³ Dolores Olmedo, *Frida Kahlo*, 194.

⁴ *Ibidem*, 194.

⁵ *Ibidem*, 195.

lo que a partir de aquí y según Salber su vida se reduce a “ una constante lucha contra la degeneración física”. No obstante, es en este periodo de convalecencia y con el objetivo de matar el aburrimiento cuando inicia su actividad artística pintando retratos de familiares y amigos y de ella misma.⁶

A partir de 1927 inicia una relación amorosa con Diego de Rivera y se inscribe en el Partido Comunista Mexicano, del que Diego era miembro. Poco después se casan. Esto le permite a Frida ampliar sus círculos intelectuales y artísticos, aportándole mayor visibilidad en su entorno más inmediato.⁷

Los años 30 suponen una época convulsa políticamente para México debido al enfrentamiento entre los gobiernos más conservadores, afines a EE.UU y los revolucionarios, lo que hace que disminuya la producción artística de Diego y tenga que marcharse con Frida a Estados Unidos. Esto incrementa su fama internacional al ser el pintor de la elite social y artística de la época y hacer diversas exposiciones en San Francisco, Nueva York.⁸

A lo largo de estas estancias Frida sufre varios abortos, que quedan reflejados en sus cuadros, mientras los dolores de la pierna derecha no dejaban de remitir. Por si esto no fuera suficiente, en 1934 descubre la aventura de su marido con una de sus hermanas, lo que le afecta en gran medida.⁹

A partir de entonces, en 1938, será cuando Frida alcance una mayor independencia y reconocimiento de su obra al entrar en los círculos surrealistas y hacer sus primeras exposiciones en la galería Julien Levy en Nueva York o en Paris, invitada por Bretón; sus dolores no dejan de remitir y se acentúan cuando muere su padre en 1941, sumiéndola en una profunda depresión.¹⁰

En 1943 trabaja como profesora en la escuela de pintura y escultura de La Esmeralda y forma un grupo de discípulos conocidos como “Los Fridos”. Al año siguiente comienza la escritura de su Diario.¹¹

Los años 50 marcarán el camino hacia su final. El estado, tanto físico como psíquico, de Frida empeora notablemente teniendo que ser ingresada en el Hospital Inglés de México, donde permanece nueve meses. Esto afecta a su producción artística que

⁶ Linde Salber, *Frida Kahlo*, 38-41.

⁷ Dolores Olmedo, *Frida Kahlo*, 195.

⁸ Linde Salber, *Frida Kahlo*, 69-70.

⁹ Dolores Olmedo, *Frida Kahlo*, 196-197.

¹⁰ Linde Salber, *Frida Kahlo*, 163.

¹¹ *Ibíd.*, 163.

disminuye y experimenta un cambio de temática hacia las naturalezas muertas y el espíritu revolucionario. En 1953 asiste a la que será su última aparición pública, la exposición de su obra en México “*Primicias para un homenaje a Frida Kahlo*”, organizada por su amiga Lola Álvarez Bravo.

Finalmente el 13 de julio de 1954 muere en su Casa Azul de Coyoacán.¹²

2.2 La incomprensida

En 1944, en una entrada a su diario, Frida escribe:

Mi niñez fue maravillosa, porque aunque mi padre era un enfermo, fue un inmenso ejemplo para mí de ternura, de trabajo y sobre todo de comprensión para todos mis problemas, que ya desde los cuatro años fueron de índole social.¹³

Con ello observamos cómo, desde muy temprana edad, Frida no se va a adaptar a las normas establecidas en la sociedad mexicana de principios siglo XX, sino que desarrolla una personalidad excepcional, a raíz de sus experiencias vitales que poca gente sabe comprender, excepto su padre al compartir con ella la enfermedad.

La primera peculiaridad que encontramos en Frida es su doble carácter descrito como “muy revoltosa, temperamental y con frecuentes ataques de ira”, que no duda en mostrarlo a la sociedad y le provoca constantes conflictos con su madre. Posteriormente, -tras enfermar de poliomielitis, su carácter se va a volver introvertido y solitario debido a la falta de comprensión de sus compañeros de escuela, siendo objeto de constantes burlas como “¡Frida, pata de palo!”; en el ámbito familiar tampoco goza de la comprensión de su hermana María Luisa al sentir celos por ella. También desarrolla una extrema sensibilidad y valentía, desde muy joven, al tener que ayudar a su padre durante sus ataques de epilepsia.¹⁴

Otro rasgo que la hace diferente es su educación con respecto a la que recibían las mujeres mexicanas en aquella época. Frida, animada por su padre, consigue entrar, en 1923, en la Escuela Nacional Preparatoria, convirtiéndose en una de las pocas mujeres en cursar estudios universitarios por la rama de medicina, lo que favorece el desarrollo de su libertad y personalidad, tan alejada de los roles sociales impuestos a la mujer en aquella época, tanto en la vestimenta, al vestirse con traje masculino, como en su

¹² *Ibidem*, 163-164.

¹³ Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo* Barcelona: Planeta, 2004, 40.

¹⁴ *Ibidem*, 23-28.

sexualidad, descrita por su amigo y amante Alejandro Gómez Arias como “...sexualmente precoz. Para ella, el sexo constituía una manera de disfrutar la vida”.¹⁵

Esa personalidad excepcional es la que va a mostrar en sus cuadros, tanto en sus autorretratos, en la que se unifican imagen y carácter, como cuando representa los sucesos más dolorosos de su vida, donde le resta todo tipo de idealismo y sensación agradable para mostrar de forma descarnada su propio dolor y sufrimiento ya que como dice ella: “No pinto mis sueños si no mi propia realidad” algo que para aquella época era impensable para una mujer.

2.3 La imaginativa

Pies para que os quiero si tengo alas para volar.¹⁶ Frida.

La imaginación, desde los primeros momentos, se convierte en un recurso al que Frida va a recurrir para paliar los sentimientos de soledad, dolor y sufrimiento que le van a acompañar el resto de su vida.

Su primer contacto es a los 6 años cuando, tras haber estado encamada 9 meses a causa de la poliomielitis, se inventa una amiga imaginaria (doble de sí misma) a la que le cuenta y comprende sus sentimientos y emociones. Frida en su Diario la describe así: “No recuerdo su imagen ni su color. Pero si sé que era alegre- se reía mucho. Sin sonidos. Era ágil. Y bailaba como si no tuviera peso ninguno. Yo la seguía en todos sus movimientos y le contaba, mientras ella bailaba mis problemas secretos...”. Unos años más tarde, ya siendo adulta, Frida la materializará en su obra *Las dos Fridas* tras el divorcio con su esposo Diego de Rivera.¹⁷

Otro hecho crucial va a ser el accidente que sufre en 1925 al chocar el autobús en el que viajaba, junto a su amigo Alejandro con un tranvía dejándole, importantes secuelas físicas. A partir de entonces, para combatir el aburrimiento de estar encamada, Frida da inicio a su imaginario pictórico compuesto, fundamentalmente, por autorretratos de ella misma.¹⁸ Una de las razones es que, al estar encamada, su madre coloca un caballete y, en el techo, un espejo donde constantemente ve su reflejo. En palabras de Frida “La permanencia del autorretrato se debe a que en primer lugar, no tuve elección”. A estos autorretratos le inserta objetos que forman parte de la cultura mexicana, o diferentes animales que le gustaban, siendo un reflejo de ella misma y funcionando a modo de exvoto; tampoco hay que olvidar la importancia que le otorga al color, utilizando

¹⁵ *Ibídem*, 32-34; 37.

¹⁶ Rauda Jamis, *Frida Kahlo* Barcelona: Circe, 1994, 108.

¹⁷ Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, 26-27.

¹⁸ *Ibídem*, 38- 41.

colores vivos a los que dota de significado. Para ella “el color era la luz que intentaba abrirse camino en medio de su mundo de sombras y la pintura su válvula de escape del dolor”.¹⁹ Sus otros cuadros reflejan los acontecimientos más traumáticos de su vida, como los tres abortos que tuvo, la ruptura de columna con la implantación del corsé y, al final de su vida las naturalezas muertas en las que inserta trazos de vida y cuadros a favor del ideario revolucionario. Por lo tanto, en el imaginario pictórico de Frida, la representación del dolor físico es símbolo de su dolor psíquico y de su alma.²⁰

No obstante, no solo es importante porque cree un nuevo imaginario pictórico, sino también porque, al escribir su diario y sus cartas, crea un nuevo lenguaje automático en la que mezcla su español con expresiones tradicionales mexicanas o inglesas, -se inventa palabras, usa diminutivos, repeticiones, paralelismos y, sobre todo, vemos esa importancia del color en su diario. En él su letra está escrita a diferentes colores, estableciendo una relación sinestésica entre color y palabra.²¹ Uno de sus alumnos, perteneciente a los Fridos, comenta: “Frida había inventado su propio lenguaje, su propio uso del castellano, vital y plagado de gestos, mímica, risas y bromas”

2.4 La revolucionaria

Es la primera vez en la historia del arte que una mujer expresó con franqueza absoluta, descarnada y podríamos decir tranquilamente feroz, aquellos hechos generales y particulares que atingen exclusivamente a la mujer. Diego de Rivera.

En pocas palabras vemos como Rivera nos da las claves de porqué su mujer es “revolución”. Frida es revolución al asentar un nuevo modelo iconográfico utilizando la tradición mexicana y en su ideario progresista, que ya desde su nacimiento se enmarca dentro de la revolución mexicana de 1910.

En sus autorretratos vamos a ver como rompe con los cánones de belleza impuestos a las mujeres al representarse con bigote, entrecejo... y siempre ataviada de elementos propios de la tradición mexicana. También en sus otros cuadros observaremos como no va a ocultar el dolor, ni el sufrimiento sino que muestra sus propias experiencias vitales de forma descarnada: abortos, agonía... convirtiéndose en una de las pocas mujeres con discapacidad física que puede vivir del arte.

Pese a ello, Frida considera que esta plasmación de su sufrimiento no es revolucionaria, en tanto en cuanto, es parte de su vida “Mi pintura transmite el mensaje del sufrimiento.

¹⁹ Rauda Jamis, *Frida Kahlo*, 124.

²⁰ Linde Salber, *Frida Kahlo*, 45.

²¹ Ricardo Echevarri, “Frida Kahlo, escrituras plurales”, *La Colmena*, n. 88 (2015): 52.

No es revolucionaria. ¿Por qué iba yo a crearme combativa? No puede decirse eso. La pintura ha llenado mi vida”.²²

Por otro lado, también va a ser característico su participación en el movimiento revolucionario mexicano desde muy joven al formar parte del grupo “Los cachuchas” y, con posterioridad, cuando conoce a Diego se hace miembro del Partido Comunista en 1928. Más adelante, esto le permitirá conocer a grandes personalidades del mundo de la política como León Trosky, a quien le dará asilo político en su casa de San Ángel en Coyoacán.²³

Esta implicación revolucionaria se debe a que Frida asocia su participación con el hecho de tener un propósito por el que luchar y que le haga sentirse viva ante su realidad desoladora. No obstante, no será hasta el final de sus días cuando su actividad artística se centre en los intereses del partido y Frida, ante esto, se arrepiente de no haber contribuido más con su trabajo a la causa “Por primera vez, en mi vida la pintura mía trata de ayudar a la línea trazada por el partido. Realismo Revolucionario. Antes solamente fui mi más antigua experiencia”²⁴

2.5 La esposa, amante y amiga

El 21 de agosto de 1929, ante la negativa de su familia, Frida se casa con el pintor muralista mexicano Diego de Ribera. Su boda es descrita como “el casamiento entre un elefante y una paloma” ya que ella tenía solo 17 años mientras él le doblaba la edad pero ambos compartían, desde el primer momento que se conocieron la admiración el uno hacia el otro.²⁵

A partir de ahí Frida se esfuerza en ser buena esposa para su marido, acompañándolo a todas las exposiciones y actos a los que los invitan. Esto le permite a Frida conocer a grandes personalidades del mundo del arte y las finanzas, que le ayudarán después a forjar su carrera artística. Sin embargo, las tensiones en su matrimonio se acrecientan por las frecuentes infidelidades de Diego y la imposibilidad de darle un hijo, lo que le lleva a refugiarse en la pintura como medio para combatir, tanto su dolor físico como psíquico.²⁶

Este dolor junto a su estado de salud empeora aún más cuando Frida se entera, en 1935, que su marido la engaña con su hermana Cristina. A partir de entonces, Frida decide

²² Rauda Jamis, *Frida Kahlo*, 139.

²³ Linde Salber, *Frida Kahlo*, 94-95.

²⁴ Carlos Fuentes y Sarah Lowe, *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* Madrid: Debate, 2001, 251.

²⁵ Linde Salber, *Frida Kahlo*, 62-63.

²⁶ *Ibidem*, 66-67.

separarse e intentar ser plenamente libre e independiente, tanto a nivel emocional, algo que no conseguirá, como económico. De esta forma, decide iniciar una serie de aventuras amorosas con artistas como el escultor Isamu Noguchi o el fotógrafo Nicolas Muray, políticos de gran importancia como León Trosky y también con mujeres. A pesar de todo ello nunca va a conseguir olvidar a su gran amor, Diego de Rivera, con el que vuelve a casarse en 1940 y la acompañará el resto de sus días.²⁷

Con respecto a sus amistades, podemos decir que Frida no va a cosechar grandes amistades hasta llegar a la universidad y conocer a los Cachuchas, con quienes congenia al compartir su rebeldía y gusto por el arte y la cultura. De este grupo, con quien congenia mejor y se convierte en su mejor amigo y primera pareja es Alejandro Gómez Arias, al ser este el que vive con ella su suceso más traumático.

Tras su boda con Diego de Rivera y su posterior marcha a Estados Unidos, Frida pasa la mayoría del tiempo sola al dedicarse a tiempo completo a su marido, aunque sigue manteniendo contacto epistolar con su amigo Alejandro.²⁸

Esto lo podemos ver en una carta que le escribe Frida a su amiga mexicana Isabel Campos estando en San Francisco “No tengo amigas solo un par de conocidas a las que no se las puede llamar amigas. Así que paso el tiempo pintando” Será posteriormente, cuando empieza a ser conocida en el panorama artístico cuando entable más amistades como por ejemplo con la esposa del pintor surrealista Andre Bretón, Jaqueline Lamba.

²⁷ *Ibídem*, 90, 124.

²⁸ *Ibídem*, 74.

3. LA OBRA DE FRIDA KAHLO

3.1 Evolución Pictórica

Nunca pinté mis sueños, solo mi propia realidad. Lo único que sé es que pinto porque necesito hacerlo, y pinto todo lo que pasa por mi cabeza, sin ninguna otra consideración.²⁹ Frida.

Como deja entrever sus palabras, la pintura para ella es una “necesidad”, un medio que utiliza como vía de escape para paliar sus constantes dolores y sufrimientos, pero también para mostrarnos esa imagen ambivalente, que es Frida. Por lo tanto, en Frida la evolución de su pintura no se puede entender, sin tener en cuenta sus experiencias vitales.

De ello, nos dan muestra sus comienzos pictóricos. El 17 de septiembre de 1925 al volver de la Facultad de Medicina, junto a su novio Alejandro Gómez Arias el autobús en el que viajaban choca contra un tranvía y deja a Frida profundamente dañada, obligándola a estar encamada durante largo tiempo. Es aquí cuando, para paliar el aburrimiento de su convalecencia y verse obligada a abandonar su carrera de medicina empieza a desarrollar su actividad artística:

Como era joven, la desgracia no adquirió un carácter trágico en ese entonces: creí tener energía suficiente para hacer cualquier cosa en lugar de estudiar para doctora. Sin prestar mucha atención empecé a pintar.³⁰

En estos primeros años realiza numerosos retratos de amigos y familiares y el género que marca toda su obra, el autorretrato.

Su primer autorretrato al óleo *Autorretrato con traje de terciopelo* de 1926 [Fig. 1], se lo dedica al que por entonces era su novio Alejandro Gómez Arias. En él, Frida se presenta con un traje de terciopelo de gran escote, algo poco común con respecto a la vestimenta tradicional mexicana que después lucirá, manteniendo una pose aristocrática, que nos lleva a influencias europeas propias del renacimiento italiano, presentándose como “Tu Boticelli”, sobre un fondo neutro. Pero ya intuimos ciertos rasgos que dominarán en sus autorretratos como las cejas juntas, mirada directa al espectador (influencia de la fotografía), el cuello largo y sus labios carnosos.³¹

Sus retratos, con el paso del tiempo, van ganando complejidad y un año después realiza dos retratos para sus amigos Alicia Galant y Miguel N. Lira (Los Cachuchas), en los que ya se puede observar el contraste entre las influencias europeas de corte

²⁹ Linde Salber, *Frida Kahlo*, 107.

³⁰ *Ibidem*, 38-41.

³¹ Jill A. Laidlaw, *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo* Barcelona: Blume, 2004, 13.

renacentista, en el *Retrato de Alicia Galant* [Fig. 2] y la experimentación con elementos de carácter simbólico, en el *Retrato de Miguel Lira* [Fig. 3] propios de la nueva corriente, “renacimiento mexicano” que está surgiendo estos años y que pretendía “crear un nuevo estilo independiente de arte recuperando las raíces y folclore de la cultura mexicana, dejando atrás los modelos europeos”.³²

De esta manera, en el retrato de Alicia Galant adopta una composición similar a la de su primer autorretrato al presentarla sentada en una butaca, totalmente erguida y estilizada, remitiendo a influencias europeas con Boticelli, sobre un fondo de colores oscuros y neutros. Pero a diferencia del autorretrato de Frida, que mira directamente al espectador, su amiga rehúye la mirada. En el anverso de esta pintura podemos ver como Frida se reconoce como pintora al escribir “Mi primera obra de arte, Frida Kahlo 1927”.³³ Diferente es la consideración que hace al retrato de su amigo Miguel Lira quien, en una carta que le escribe a su novio Alejandro lo describe como: “Simplemente estoy pintando un retrato de Lira absolutamente horrible. [...] Es tan malo que no sé cómo puede decirme que le gusta” y es que esto se debe a que Frida empieza a experimentar con el realismo mexicano, introduciendo una serie de símbolos y signos que nos permitan descifrar la personalidad del retratado como la lira al fondo aludiendo a su apellido o el arcángel miguel a su izquierda aludiendo a su nombre.³⁴

A partir de 1929, Frida deja atrás las influencias de carácter europeo para pasar a exaltar en sus pinturas la identidad y valores mexicanos, debido a la influencia que ejerce en ella los murales de su marido, Diego de Rivera caracterizados por la presencia de gente popular de México.

Muestra de ello, nos la da el cuadro *La niña Virginia* [Fig. 4]. Sentada en una silla aparece, de frente una niña indígena mexicana, sin ningún elemento que pueda distraer al espectador para la contemplación. Observamos cómo, respecto a sus anteriores cuadros. La paleta cromática se hace más rica empleando el verde oliva para el vestido con lunares rojos mientras el fondo lo divide en dos franjas: malva y amarillo, remitiendo a México.³⁵

También pinta retratos con su marido como *Frida y Diego de Rivera* [Fig.5] de 1931. En el podemos apreciar la relación de contraste entre la figura de Frida, que se presenta

³² Dolores Olmedo, *Frida Kahlo* Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, 2005, 118.

³³ *Ibidem*, 120.

³⁴ Jill A. Laidlaw, *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*, 15.

³⁵ Dolores Olmedo, *Frida Kahlo*, 122.

pequeña y diminuta (pies), como si estuviese flotando frente a la enormidad y firmeza de su marido, ataviado con los utensilios de trabajo.³⁶

Frida, a diferencia de su primer autorretrato se muestra con la indumentaria típica de las mujeres indígenas mexicanas que la caracterizará. En este caso lleva el vestido de Tehuana con un rebozo que le cubre los hombros adornada con collares y aros prehispánicos y peinada a base de trenzas y cintas. Este cambio en su estilo se debe a la influencia de su marido, a quien le gustaba la vestimenta tradicional de las mujeres mexicanas y el pelo largo. De hecho, en los momentos de crisis en su matrimonio y posterior separación en 1940 Frida pasa a mostrarse con el pelo corto y traje masculino para mostrar su tristeza y desesperación ante la pérdida pero también su ambivalente carácter como demuestra la obra *Autorretrato de pelona* [Fig.6] de 1940.³⁷

En los años 30, coincidiendo con su estancia en Estados Unidos (San Francisco, Nueva York y Detroit) sufre 3 abortos, lo que la deja en un grave estado de debilitamiento pero encuentra en la pintura su medio de escape para superar esos momentos tan dolorosos y traumáticos al no poder concebir un hijo de Diego, que era su mayor anhelo al simbolizar el lazo de unión de su matrimonio.³⁸

De forma que, en estas obras vamos a ver como muestra sus abortos de forma directa y descarnada influyéndose para sus composiciones de los pequeños retablos del arte popular mexicano. Un ejemplo de ello es la obra *Hospital Henry Ford o la Cama Volando* [Fig.7] de 1932.³⁹ En él, Frida representa su primer aborto involuntario que tuvo lugar en Detroit. Para ello, se representa tumbada sobre una cama de hospital, cuyas sabanas están ensangrentadas y en medio de un ambiente desolado y frío reflejado por el azul del cielo y el color tierra del suelo, símbolos de sus sentimientos de soledad y aislamiento, mientras que al fondo vemos las fábricas, chimeneas de la ciudad de Detroit.

De su vientre emanan una serie de filamentos rojos, a modo de cordones umbilicales que se conectan a una serie de símbolos como: el feto del niño que perdió, un caracol aludiendo a la lentitud del aborto, una maquina simbolizando sus caderas y su cuerpo maltrecho y defectuoso que no le permite tener hijos a lo que se contrapone la naturalidad de la pelvis fragmentada, la orquídea que Diego le regaló en el hospital,

³⁶ Jill A. Laidlaw, *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*, 17.

³⁷ María González Castillo, "La identidad cultural mexicana en la obra de Frida Kahlo" trabajo fin de grado, Universidad de la Laguna, 2015-2016, 49.

³⁸ Linde Salber, *Frida Kahlo*, 81-82.

³⁹ María González Castillo, "La identidad cultural mexicana en la obra de Frida Kahlo", 22.

cuyos pétalos están marchitos y nos recuerda a un útero y finalmente el torso femenino de yeso que explica, en palabras de ella, como funciona el interior de una mujer.

El final de los años 30 supone un periodo ambivalente para la pintora, ya que por una parte es un momento de gran dolor debido a la separación de su marido pero por otra parte es su periodo de mayor éxito y reconocimiento pictórico al entrar en contacto con las corrientes surrealistas de la mano de André Bretón y la exposición de su obra en la galería Julien Levy en Manhattan, dotándole reconocimiento en la alta sociedad neoyorkina. De esta manera, va a ser aquí cuando elabore una obra atípica dentro de su discurso pictórico, al emplear el gran formato pero que al mismo tiempo ilustra las características de su estilo y esta es *Las dos Fridas* en 1939 [Fig.8].⁴⁰

La realiza poco tiempo después de su divorcio con Diego de Rivera y en ella muestra la duplicidad de su personalidad, además del dolor que le produjo tal separación. Para ello, la pintora recurre a mostrarnos dos imágenes de ella misma: A la derecha, representa a la Frida Mexicana vestida con el traje de tehuana y sosteniendo en su mano un medallón de Diego cuando era niño, mientras que a la izquierda, es la Frida europea vestida con trajes y volantes, que tiene en su mano unas tijeras quirúrgicas para cortar el flujo sanguíneo que viene desde sus dos corazones abiertos, aludiendo a su dolor tras la separación. Centra la composición las dos manos, una encima de la otra, en un intento de Frida para sostenerse y apoyarse a sí misma, sin embargo, este resulta vano está sola y desolada y las dos cánulas que unen ambos corazones. Las dos mujeres se presentan rígidas y en gran tamaño lo que le obliga al espectador a mirar hacia arriba. Hayden Herrera comenta con respecto al cuadro:

En una ocasión Frida comentó que las dos Fridas representaba la dualidad de su carácter: Al igual que en los otros autorretratos que la muestran dos veces, Las dos Fridas simbolizan el apoyo que ella se ofrece: Frida se consuela, se cuida y se fortalece.⁴¹

En la década de los 40 prosigue con la temática del autorretrato pero comienza a introducir en ellos nuevos motivos como: especies diversas de animales (monos, pericos...), vegetación autóctona mexicana combinado con una imagen más compleja en la que los peinados se hacen más complicados, collares imitan espinas, para simbolizar su progresivo deterioro y sufrimiento tanto psíquico como físico.

⁴⁰ María González Castillo, “La identidad cultural mexicana en la obra de Frida Kahlo”, 52.

⁴¹ Hayden Herrera, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo* Barcelona: Planeta, 2004, 355.

Como se puede ver en la obra *Autorretrato con collar de espinas y colibrí*, 1940. [Fig.9]⁴²

En medio de una expresa vegetación tropical se presenta Frida acompañada de dos animales: uno de los monos que Diego le regaló, que la mira con compasión y al lado un gato negro simbolizando la muerte y la mala suerte. La pintora refuerza esta idea al presentarse como una mártir adornada con el collar de espinas indicando su sufrimiento, aunque también hay lugar a la esperanza a través de las mariposas que revolotean sobre su pelo, como muestra de un nuevo renacer; algo que no ocurrirá a partir de 1945 cuando, tras la muerte de su padre en 1941 y las operaciones fallidas en su columna harán que Frida se sume en una profunda depresión y tenga que llevar un corsé durante ocho meses que le acrecienta sus dolores. Como ejemplo de ello encontramos el cuadro *Sin esperanza*, 1945[Fig.10] en el que Frida escribe en su reverso “A mi ya no me queda la menor esperanza... todo se mueve al compás de lo que contiene mi barriga”⁴³ para ilustrar la dieta de engorde a la que se veía sometida, después de que las operaciones y su depresión le causarían un severo adelgazamiento.⁴⁴ De forma que Frida en medio de un paisaje desértico e iluminado por el sol y la luna aparece tumbada en una cama llorando. La cama sostiene un caballete sobre el cual en vez de un lienzo encontramos los alimentos que le obligaban a tomarse, entre los cuales destaca la calavera que Diego le regala durante su estancia en el hospital.

En sus últimos años de vida, alrededor de los cincuenta, su pintura se hace más descuidada, frenética con pinceladas más sueltas y colores más estridentes debido al abuso de medicación y drogas para paliar sus constantes dolores producidos por la extirpación de su pie derecho.⁴⁵ A ello se suma que, finalmente, queda relegada a una silla de ruedas lo que provoca que los autorretratos queden relegados a un segundo plano a favor de la representación de naturalezas muertas ya que según Jill A Laidlaw “se sentía demasiado enferma como para levantarse de la cama, de manera que le resultaba más práctico pintar objetos que permanecieran inmóviles frente a ella”⁴⁶, a pesar de ello muchos consideran que estas naturalezas muertas son trasuntos de sus autorretratos pero en otro formato al introducir en las frutas autóctonas ciertos rasgos de

⁴² María González Castillo, “La identidad cultural mexicana en la obra de Frida Kahlo”, 28.

⁴³ Dolores Olmedo, *Frida Kahlo*, 164.

⁴⁴ *Ibídem*, 164.

⁴⁵ Hayden Herrera, *Frida Kahlo. Una biografía de Frida Kahlo*, 502.

⁴⁶ Jill A. Laidlaw, *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*, 34.

su carácter y de su ideario.⁴⁷ Tal como muestra la obra *Viva la vida y el doctor Farrill*, de 1954[Fig.11].⁴⁸ Este fue un regalo a su doctor y en el presenta clavada sobre una sandía cortada a la mitad la bandera mexicana como símbolo de su nacionalismo. Sobre ella aparece escrita en rojo la frase que da nombre a su obra. La acompaña de naranjas y una paloma.

Otra temática que desarrolla va a ser los cuadros vinculados al ideario comunista y revolucionario a modo de vía de escape para mitigar su sufrimiento, ya que Frida ve en el triunfo de la revolución una esperanza liberadora. A ello se suma que en el mes de marzo de 1953 muere su principal ídolo Stalin y esto supone para Frida un duro golpe que plasma en su cuadro *Autorretrato con Stalin*, 1954 [Fig.12]⁴⁹ A la derecha encontramos a Frida sentada junto a un retrato de Stalin de grandes dimensiones, situado en un plano superior imitando a un dios para mostrar su confianza en él.

3.2 Características estilísticas

Ciertos autores calificaron a su obra como naif e ingenua, con una gran influencia de su marido Diego de Rivera. Sin embargo, consideramos que haciendo estas afirmaciones se está restando valor a sus contribuciones a la pintura, ya que por una parte tenemos que tener en cuenta que ella no recibe ninguna formación académica y a pesar de eso es capaz de desarrollar una obra que tiene como principal motivo a ella misma, siendo esencialmente autobiográfica, con un lenguaje directo y sincero para reflejar los sucesos traumáticos de su vida y los sentimientos que estos le producían.⁵⁰

Por otra parte, sus cuadros se van a caracterizar por el pequeño formato remitiendo a los retablos o exvotos mexicanos, que se utilizaban para dar las gracias a un santo o a la virgen por el cumplimiento de un milagro.⁵¹ Sin embargo, a diferencia de estos que incluían un mensaje de esperanza en Frida no aparece, solo remite a la circunstancia negativa sin la esperanza de una solución feliz. El hecho de que sean pequeños puede referirse según ciertos autores como Salber a la intimidad de sus sentimientos “Frida concebía su pintura como una ocupación privada en las que desplegar las más íntimas facetas de su alma”.⁵²

⁴⁷ *Ibídem*, 35.

⁴⁸ María González Castillo, “La identidad cultural mexicana en la obra de Frida Kahlo”, 72.

⁴⁹ *Ibídem*, 47.

⁵⁰ Fernando Martín Martín, “Santa Frida Kahlo. Pintora y Mártir”, *Laboratorio de Arte*, n. 5 (1992), 268-272.

⁵¹ Jill A. Laidlaw, *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*, 6.

⁵² Linde Salber, *Frida Kahlo*, 80.

También resulta paradójico que pese a sus sentimientos de soledad y dolor sus cuadros se caractericen por el empleo de colores vibrantes y brillantes a los que le atribuía un significado especial, mostrándonos esa dualidad que la caracterizaba. De hecho, la propia pintora en una entrada a su Diario en 1947 nos explica el significado de su teoría de los colores:

“VERDE: luz tibia y buena.

MORADO: azteca Tlpati. Vieja sangre de higo chumbo. El más vivo y antiguo.

CAFÉ: color de mole, de hoja que se va tierra.

AMARILLO: locura, enfermedad, miedo. Parte del sol y la alegría.

AZUL COBALTO: electricidad y pureza. Amor.

NEGRO: nada es negro, realmente nada.

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

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

VERDE OSCURO: color de los anuncios malos y buenos negocios.

AZUL MARINO: distancia. También la ternura puede ser de este azul.

ROJO: sangre?, pues quién sabe!”⁵³

Sus acabados destacan por ser minuciosos con unas pinceladas firmes, controladas que chocan con su carácter impulsivo y temperamental, excepto en su última etapa cuando los efectos que provocan en ella el abuso del alcohol y de medicamentos para calmar sus intensos dolores hacen que se vuelvan sueltas, descuidadas con la aplicación de gruesas capas de pintura. Al igual que el color, su luz es simbólica e introduce múltiples analogías y alegorías para captar lo horroroso.⁵⁴

Por último, cabe destacar que efectivamente hubo una influencia de su marido en la elección de temáticas o introducción de elementos en sus obras propios de la cultura popular mexicana. Sin embargo, hay diferencias en cuanto a la temática, formato y objetivos.

Frida utiliza el pequeño formato para plasmar sus deseos frustrados y sentimientos a partir del accidente de 1925, es decir, su intimidad mientras que Diego recurre al

⁵³ Dolores Olmedo, *Frida Kahlo*, 78.

⁵⁴ Linde Salber, *Frida Kahlo*, 153.

empleo del gran formato para ilustrar la historia de México protagonizada por gente popular con fines didácticos y propagandísticos⁵⁵.

Por lo tanto, mientras que el objetivo de Frida es explorarse a sí misma Diego tiene un propósito político y social encaminado a mostrar la esperanza de un futuro mejor y más justo reflejando la vida social de México⁵⁶.

3.3 El imaginario de Frida Kahlo

3.3.1. El cuerpo del dolor

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 mi que siempre fui su presa. Presa rebelde, pero presa.⁵⁷

La trayectoria vital de Frida Kahlo está marcada por el dolor, tanto en el plano físico (operaciones, abortos...) como en el psicológico (soledad, infidelidades de su marido...). Es por ello, que en su obra va utilizar el cuerpo como forma tangible y canalizadora de ese dolor. No obstante, como nos relata Hayden Herrera aunque

la insistencia en ese sufrimiento y dolor impregne sus cuadros presentándose lesionada o llorando, como símbolo de esas heridas morales y físicas son pocos los cuadros donde se muestre sensible o dándose lástima a si misma sino que por medio de la postura y del rostro proyecta dignidad y determinación.⁵⁸

Esto es debido, en gran parte, a la influencia que causa en ella la rectitud y el autocontrol que mantiene su padre durante sus crisis epilépticas, puesto que no podemos olvidar, que es Frida la que ayuda a su padre, lo que favorece también que desde muy joven se le muestre una idea del cuerpo como algo inestable e impredecible.

Si bien, desde pequeña ya experimenta un poco de ese dolor provocado por la poliomielitis, burlas de sus compañeros va a ser a partir del accidente de 1927, y las secuelas que este produce cuando se vuelva algo inmanente tanto para su estado físico como emocional, haciendo que tenga que recurrir a la pintura para expresar su propio drama personal y controlar su vida. A este respecto Hayden Herrera comenta:

⁵⁵ Jill A. Laidlaw, *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*, 42-43.

⁵⁶ *Ibídem*, 42-43.

⁵⁷ Rauda Jamis, *Frida Kahlo*, Barcelona: Circe, 1994, 11.

⁵⁸ Hayden Herrera, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, 105.

La pintura formó parte de la lucha que Frida sostuvo por su vida y el proceso de auto creación, la presencia teatral de sí misma en su arte, como en su vida, era un medio de controlar su vida.⁵⁹

De forma que, es habitual que en sus autorretratos el cuerpo se nos muestre herido, sangrando, desnudo, mutilado, simbolizando el dolor de su alma y su rostro como una máscara que dramatiza su dolor al espectador, queriendo convencer a los demás de su sufrimiento mientras ella al contemplarlos afianzaba ese carácter de espectadora imparcial de su propia desgracia.

Al proyectar el padecimiento hacia afuera, sobre el lienzo, lo extraía de su propio cuerpo. Los autorretratos eran copias fijas e inmutables de su imagen en el espejo, y ni los reflejos ni los espejos experimentan dolor.⁶⁰

Por otra parte, el hecho de presentar su cuerpo sufriente puede contribuir, según Herrera, a afianzar su propio carácter narcisista y la imagen que la pintora quiere proyectar, mostrándose como una víctima heroica, similar a las mártires de la cultura cristiana. Esto en algunas ocasiones le llevó, según Herrera a “exagerar algunos sucesos dramáticos de su pasado como una forma de atraer la atención, sobre todo de Diego”⁶¹ o para soportar los golpes de la vida y poder sobrevivir. Con todo, relata que Frida “no era ninguna santa sino que valoraba su situación con agresivo materialismo”.⁶² A esta opinión se le contrapone la de la autora Rauda Jamis al argumentar que:

Frida Kahlo, tuvo que tomar conciencia, por los hechos de su vida, de la plena existencia de su cuerpo, [...] expresando lo que sentía en él. Y lo que sentía era tan violento que si no hubiese tratado de delimitarlo, identificarlo [...] se hubiese vuelto loca”.⁶³

Teniendo esto en cuenta y sea por un motivo o por otro el caso es que Frida con la representación de ese sufrimiento y dolor del cuerpo femenino supone una revolución en el panorama artístico de la época al eliminar en el desnudo femenino toda carga erótica y sensual para centrarse en el cuerpo como vehículo de dolor y sufrimiento.

Para ejemplificar estas ideas recurrimos al análisis de tres de sus obras, realizadas en diferentes momentos de su vida en las que Frida a través de su cuerpo expresa tanto su dolor físico como emocional.

La primera de ellas es *Mi nacimiento* de 1932 [Fig. 13] Coincidiendo con la muerte de su madre y la pérdida de su segundo hijo Frida elabora en 1932 este óleo en que intenta

⁵⁹ *Ibidem*, 102-103.

⁶⁰ *Ibidem*, 439.

⁶¹ *Ibidem*, 439.

⁶² *Ibidem*, 105-106.

⁶³ Rauda Jamis, *Frida Kahlo*, 303.

representar como se imaginaba su propio nacimiento. Su contemplación resulta inquietante, y hasta cierto punto macabra, al mostrarnos a una mujer acostada, cubierta hasta la parte superior de su rostro por una sábana blanca, como si hubiera muerto durante el parto mientras que, en la parte inferior, se representa a la mujer, con las piernas abiertas dando a luz a una niña, que identificamos con Frida por las cejas; ésta nace muerta al presentarse con la cabeza caída en medio de un charco de sangre. Frida para remarcar este sufrimiento sitúa la escena en una habitación vacía y coloca, presidiendo la cabecera de la cama y como sustitución de la cabeza de la mujer el retrato de otra madre sufriente, la Virgen de los Dolores, que mira impasible esta escena de muerte al no existir la posibilidad de un milagro que pueda salvarla. También, la presencia de estar Mater Dolorosa es un guiño a la ferviente devoción católica que procesaba su madre fallecida. Por lo tanto, este cuadro supone al mismo tiempo el nacimiento y muerte de Frida, del que la artista comentará posteriormente en su diario “La que se dió luz a sí misma...”⁶⁴

La segunda obra, titulada *Unos cuantos piquetitos* [Fig. 14], la pinta dos años después que esta, en concreto, en 1935 y en ella utiliza el cuerpo para mostrarnos su sufrimiento emocional, al enterarse que su marido le estaba siendo infiel con su hermana Cristina. Pero, a diferencia de sus otros autorretratos en los que utiliza su propia imagen para expresar ese dolor, aquí el sufrimiento era tan grande que decide transferir ese sentimiento a la desgracia de otra mujer, inspirándose en la noticia sobre una mujer que había sido asesinada a manos de un borracho tras descubrir su infidelidad asestándole más de 20 puñaladas; según sus propias palabras ella simpatizaba con la mujer al sentirse “asesinada por la vida”⁶⁵. En el juicio el hombre en su defensa alegó “¡Pero sólo le di unos cuantos piquetitos!”, convirtiéndose en el título que da nombre al cuadro. De esta manera, Frida refleja el momento posterior al asesinato en el que vemos a la mujer desnuda y ensangrentada, ya muerta con los ojos semiabiertos, mientras un hilo de sangre le fluye por la boca. A su lado, se encuentra su asesino portando todavía el puñal ensangrentado y sosteniendo en lo alto la banda una paloma blanca y una golondrina negra, aludiendo a las luces y sombras del amor. Para conferirle un efecto más dramático, Frida no sólo va a reducir la presencia de esa sangre al interior de la estancia

⁶⁴ Hayden Herrera, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, 206-207.

⁶⁵ *Ibidem*, 234.

sino que la transfiere al marco del cuadro por medio de salpicaduras de pintura roja, haciendo que el espectador sea testigo del horror de este suceso.⁶⁶

En los años cuarenta, después de ser intervenida en una operación para mitigar los dolores que sufría en su columna vertebral, queda encerrada en un corsé de acero, lo que la lleva a pintar la obra conocida como *La columna rota* de 1944 [Fig. 15]. En ella, Frida se muestra al espectador como una mártir cristiana, reflejando a través de sus heridas físicas su sufrimiento espiritual, caracterizado por la soledad. Para ello, se vale de 2 elementos: la posición que ocupa dentro del cuadro, observamos cómo esta se presenta aislada y ocupando una posición central y por otra parte el paisaje del fondo se caracteriza por ser un inmenso desierto de barrancos como metáfora de su cuerpo herido. Ese cuerpo herido, todavía abierto por la cirugía, se nos presenta en primer plano y, en él, Frida sustituye su columna vertebral por una columna jónica resquebrajada que le recorre todo el cuerpo hasta llegar al mentón, rematado en un capitel para sostenerle el rostro lleno de lagrimas pero a la vez inexpresivo e imperturbable. El único elemento que sostiene su cuerpo, uniendo las dos partes por medio de hebillas de metal es el corsé de acero. A su vez, observamos como esa angustia y dolor se hace más intenso al disponer por todo su cuerpo clavos, en el que los más grandes situados cerca de la columna reflejan el daño generado por el accidente de 1925, mientras que los más pequeños se refieren más a su dolor emocional.

En este sentido, una anotación en su diario sobre esta obra nos proporciona más datos sobre cómo se sentía al hacerla “La esperanza, conteniendo la angustia; la columna rota y la visión inmensa, sin caminar, por la extensa senda... moviendo mi vida hecha de acero”.⁶⁷

3.3.2. Naturaleza y muerte

Pinto flores para que así no mueran.⁶⁸ Frida Kahlo.

Desde su niñez, en la casa azul de Coyoacán, Frida ya muestra una conexión especial con la naturaleza, pero no será hasta finales de los años treinta y principios de los cuarenta cuando tome protagonismo en su obra pictórica, interesándose por reflejar la flora y fauna autóctona de México, que estaba presente en su jardín de la Casa Azul debido a un empeoramiento de su estado de salud que la obliga a guardar reposo. De esta manera, en las obras de este periodo es frecuente que la veamos acompañada de

⁶⁶ *Ibidem*, 234-235.

⁶⁷ Hayden Herrera, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, 105-106.

⁶⁸ “Rincones Azules: Deja que tu Alma Vuele”, RinconesAzules, acceso el 10 de febrero de 2021, <https://www.rinconesazules.es/frida-kahlo/>

plantas, ramas espinosas que actúan como telón de fondo para, -según Herrera, aumentar “la sensación de claustrofobia”⁶⁹. Esta sensación se acentúa al presentarse Frida con una imagen más compleja por medio de peinados más elaborados, pero que son apretados e incómodos, acompañados de adornos como cintas, collares... que actúan como unas cadenas que no la dejan ser del todo libre tras el divorcio de su marido.

También en los autorretratos de esta época es frecuente verla acompañada de sus mascotas como pericos, gatos, perros...; personificaciones de su soledad tras el divorcio de su marido. En especial, cobran un gran protagonismo los monos, al presentarlos como si fuesen sus amigos íntimos, abrazándola, o sustitutos de los hijos y la familia que nunca pudo tener. Ejemplo de ello es *Autorretrato con mono* de 1945 [Fig. 16]. En el Frida se presenta acompañada de un mono araña, que la rodea con sus brazos para protegerla y sostenerla, como si fuera un hijo pero que al mismo tiempo no deja de ser un animal salvaje. Ambos no muestran directamente el dolor sino que sus rostros permanecen imperturbables ante la mirada del espectador. Sin embargo, Frida recurre a una serie de elementos para transmitirnoslo. Uno de ellos es el color: el color verde del lazo que los une y refuerza su unión o la combinación de tonos rojos y oscuros en su vestido, contrarrestando con las pinceladas vibrantes de su firma.⁷⁰ Otro son los elementos naturales como es el árbol seco sobre fondo negro que aparece a su espalda, sin posibilidades para una nueva vida. No obstante, observamos como para ella aún existía cierta esperanza al dibujar sus cejas con forma de pájaro, mostrándolos sus ansias de libertad. Por lo tanto, su vínculo con la naturaleza es tan fuerte que la utiliza para mostrarnos sus dos facetas: Por un lado la mujer sufriente pero por otro la mujer libre, esperanzada y valiente. Esto es el caso de la obra, realizada en 1946, *La venadita* [Fig.17]. Frida, después de ser sometida a una operación de la columna y permanecer cuatro meses encamada, se presenta, por primera vez metamorfoseada en el cuerpo de un joven venado atravesado por nueve flechas, mientras su rostro humano permanece impassible ante el dolor, mostrándonos con ello, la doble naturaleza espiritual y corporal del ser humano pero también su papel de víctima ante la muerte y su juventud, como

⁶⁹ Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, 359.

⁷⁰ “Google Arts&Culture: Autorretrato con mono, 1945”, Google Arts&Culture, acceso el 20 de febrero de 2021, <https://artsandculture.google.com/story/9QJiGZPaNK94Lw?hl=es>

también el venado es víctima de la cacería.⁷¹ A este respecto algunos autores consideran que con esta obra no solo quiso expresar su sufrimiento físico producido por las heridas, sino también psicológico aludiendo, mediante esas nueve flechas al número de infidelidades de Diego de Rivera, que se ve reforzado por el paisaje agreste y yermo en el que enmarca la obra, marcado por los árboles secos, pero donde todavía queda una esperanza para el renacer.

En los años previos a su muerte, su estado de salud sufre un grave empeoramiento lo que la obliga a pasar la mayoría de tiempo encamada, es por ello que se va a concentrar en la pintura de naturalezas muertas con frutas de su jardín, o del mercado, que podía colocar junto a la mesa de su cama. No obstante, pese a lo que a priori podríamos pensar del concepto de naturaleza muerta como algo inerte, efímero o falto de vida los bodegones que compone Frida no pueden estar más alejados de esta realidad al imprimirle rasgos humanos que reflejan su estado anímico, convirtiéndolas en verdaderos autorretratos al incluir en ellas mensajes de vida y esperanza, puesto que como nos señala Herrera “ la identificación de la artista con la naturaleza era tan fuerte que la fruta que ella pintaba lloraba con ella”⁷². Así en naturalezas muertas como *Miradas* [Fig.18] vamos a ver los cocos como si estuviesen llorando mientras que en otras sandías, melones aparecen partidos o cortados, simbolizando sus heridas.

Al mismo tiempo, también vislumbramos un cambio con respecto las naturalezas que compone antes de 1951, donde existe un mayor detallismo, claridad, colores vivos con respecto a las de 1952 en adelante, donde las pinceladas se vuelven más sueltas, frenéticas, los colores pasan a ser estridentes e irritantes y las composiciones se vuelven más caóticas como por ejemplo en *Naturaleza muerta con bandera* entre 1952-54 [Fig. 19]. En ella, observamos a través del fondo, como Frida pierde el detallismo de su pincelada a favor de la aplicación de capas gruesas sin un orden prefijado, haciendo que los contornos de las frutas se desdibujen y pierdan nitidez. Esto se debe a que, por una parte, la pintora adquiere una mayor conciencia de que su muerte esta próxima, lo que le hace tener más prisa por acabar la obra y, por otra, al abuso de fármacos que palien sus constantes dolores. En este caso, se puede destacar su última naturaleza muerta *Viva la Vida* de 1954 [Fig. 20], porque aunque nos presenta una imagen que podríamos considerar sencilla por medio de una composición donde predomina la representación

⁷¹ Arturo S. Mujica, “Frente al espejo: Una aproximación a las obras Autorretrato (1926), Las dos Fridas (1939) y La Venadita (1946) de Frida Kahlo”, *Revista de Investigación*, n. 69 (2010), http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-29142010000100005

⁷² Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, 500-501.

de unas sandias enmarcadas sobre un fondo de cielo, constituye la expresión de su vida, ya que al presentarlas con distintos cortes, sus trozos son alusiones a su cuerpo herido, cercano a la muerte, pero por otra parte introduce un mensaje para esperanza y plenitud de la vida al mostrarlas carnosas y mediante la frase VIVA LA VIDA al que da nombre a la obra.

3.3.3. Ideario y Pensamiento

Solo quiero tres cosas en la vida: vivir con Diego, seguir pintando y pertenecer al partido comunista.⁷³ Frida Kahlo.

Tradicionalmente, reducimos el ideario de Frida a estas tres ideas que la pintora recoge en su diario: su relación con Rivera, la pintura como medio de evasión al dolor y su vinculación al partido comunista. Pero, si bien ocupan la mayoría de reflexiones en su diario estas, en nuestra opinión, solo constituyen una visión fragmentada que la propia Kahlo ha querido construir dentro de nuestro imaginario colectivo, ya que al estudiarla nos damos cuenta de que ella misma es un personaje más complejo de lo que en realidad quiere aparentar.

Un primer rasgo de esa complejidad lo encontramos en que, al igual que un actor de teatro, Kahlo crea una doble identidad. Por un lado, tenemos a la Frida que se muestra más conectada con sus orígenes mexicanos, esposa de Diego, que viste trajes de Tehuana y joyas precolombinas, mientras que por otro encontramos a una Frida revolucionaria, pionera en busca de la libertad e independencia, por lo que cabría preguntarnos ¿cuál es la verdadera imagen y pensamiento de Frida? Lo cierto es que no lo sabemos, las dos identidades forman parte de la misma personalidad. Al mostrarse como Tehuana Frida según Herrera “estaba eligiendo una nueva identidad, la de las mujeres de Tehuantepec”⁷⁴ que le gustaban a Diego y que le permitía conectar más con el pueblo al remitir a sus orígenes mestizos pero, al mismo tiempo, este constituía un disfraz detrás del cual oculta su dolor, inseguridades que no quieren que sean vistas al exterior, volviéndose una parte esencial de ella misma al servir al mismo tiempo de “instrumento de comunicación social, antídoto contra la soledad y máscara en ausencia de ella misma”⁷⁵. Pero, por otro lado, está la Frida emprendedora, de carácter libre e independiente desde el punto de vista sexual, al disfrutar a lo largo de su vida de varios amantes tanto hombres como mujeres, mostrando su bisexualidad, que traslada a sus cuadros mediante la duplicación en sus autorretratos. Un ejemplo es la obra, regalada a

⁷³ Jill A. Laidlaw, *Frida Kahl. Los artistas en su mundo*, 24.

⁷⁴ Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, 147.

⁷⁵ *Ibidem*, 148.

la actriz Dolores del Río, *Dos desnudos en un bosque* de 1939⁷⁶ [Fig. 21] En ella, Frida muestra a dos mujeres, una de piel más blanca que se reclina sobre el regazo de la otra de piel más oscura, mientras desde la maleza observamos cómo están siendo vigiladas por un mono que indica el pecado. Otra lectura es que con ella también nos está indicando sus orígenes mestizos: europeos, a través de la mujer blanca e indios con la mujer de piel más oscura.

Pero también esa independencia y transgresión la encontramos a nivel profesional y de formación, al ser una de las pocas mujeres que consigue acceder a una educación superior y ser reconocida por el desempeño de su trabajo artístico, consiguiendo labrarse una carrera y ser aceptada por la crítica. En una ocasión Frida lo recoge así en su diario “[...] quiero darme el gusto a mi misma y ser capaz de ganarme la vida por medio de mi arte”⁷⁷. Además también contribuyó a renovar la enseñanza de la pintura mexicana con la creación de su grupo discípulos apodados “los fridos”.

Por otro lado, habitualmente se pensó que la devoción que sentía Frida hacia el comunismo fue, en gran parte, obra de su esposo Diego, sin embargo esto no es del todo cierto, puesto que si bien es él quien la introduce en el partido comunista y gracias a ello conoce a importantes líderes de la causa como Trosky, Frida desde muy joven ya presenta un espíritu revolucionario declarando en una entrevista que ella “ pertenecía al partido comunista antes de conocer a Diego, y creo que soy mejor comunista de lo que él es o será jamás”⁷⁸. Esto se reafirma a lo largo de su vida, sobre todo en los últimos años cuando la adhesión a esta causa le proporciona una esperanza al otorgarle un propósito por el que seguir luchando para olvidarse del dolor y sufrimiento que sentía. Llegándose a declarar ella en 1954 como abiertamente comunista “[...] Gracias porque soy comunista y lo he sido toda mi vida.”⁷⁹. Al mismo tiempo que aumenta su fe en la causa, también lo hace en su producción pictórica comunicando su fe política, pero estos no servían como quería ella de apoyo a la revolución ni de propaganda política al partido, sino que, al igual que sus autorretratos, funcionaban como reveladores de ella misma. Un ejemplo lo encontramos en la obra *El marxismo dará salud a los enfermos* de 1954 [Fig. 22] donde la artista muestra su esperanza en que la fe hacia las convicciones políticas puede actuar como un instrumento liberador del dolor y

⁷⁶ Andrea Ochoa, “Dos desnudos en el bosque, la obra mejor vendida de Frida Kahlo”, *AD*, (2021), <https://www.admagazine.com/cultura/dos-desnudos-en-el-bosque-la-obra-mas-cara-de-frida-kahlo-20210406-8350-articulos.html>

⁷⁷ *Ibídem*, 405.

⁷⁸ *Ibídem*, 499.

⁷⁹ *Ibídem*, 529.

sufrimiento declarando que “por primera vez, ya no estoy llorando”⁸⁰. Para ello, Frida con el corsé se presenta como la gran protagonista que va a ser salvada por el santo de Carlos Marx en medio de un fondo dividido entre la parte pacífica de la tierra, representado por una paloma blanca que sale de la cabeza de Marx para proteger a Frida y un globo terráqueo rojo aludiendo a la Rusia soviética mientras que al otro se ve la destrucción encarnada por el águila norteamericana que está siendo estrangulada por Marx, como alegoría del tío Sam. Dos grandes manos, como símbolos del marxismo (una con el ojo de la sabiduría) la apoyan lo que le permite liberarse de las muletas.

Esa crítica hacia el capitalismo e industrialización de Estados Unidos no solo la deja recogida en su diario diciendo “la alta sociedad de aquí me disgusta y siento un poco de rabia hacia esos ricachones porque he visto a miles de personas en la más terrible miseria”⁸¹ sino que se convierte en tema de algunos de sus cuadros como *Ahí cuelga mi vestido* [Fig. 23]. Realizado en 1933, Frida muestra su deseo de volver a México tras su estancia en Nueva York. Para ello, realiza una crítica satírica al modelo de progreso capitalista e industrial y a los valores que presentaba esta ciudad y que tanto le gustaba a Diego para quedarse. En este cuadro, a diferencia de sus otras obras Frida no se autorretrata sino que en lugar de eso cuelga solamente su vestido de Tehuana, expresando que quizás se encuentre en Manhattan pero que su verdadera vida está en México. Al mismo tiempo éste actúa como elemento de protesta, convirtiéndose en el único elemento discordante dentro de una composición donde se presentan los principales símbolos de la sociedad moderna: altos rascacielos, sociedad de masas, fábricas... y como estos contribuyen hacia la degeneración y destrucción de los valores humanos, situando a la derecha un cubo de basura del que sobresalen varios objetos. Pero, debemos tener en cuenta que ella al mismo tiempo que hace esta crítica también disfruta de los placeres que esta nueva sociedad le ofrece y va a ser el lugar donde forme su carrera profesional.

⁸⁰ Hayden Herrera, *Frida: Una Biografía de Frida Kahlo*, 534

⁸¹ Jill A. Lailaw, *Frida Kahlo Los artistas en su mundo*, 23

3.4 Diego de Rivera. Amor y obsesión.

3.4.1 Una aproximación a su *Diario*

Sufrió dos accidentes graves en mi vida. El primero ocurrió cuando me atropelló un tranvía... El otro accidente es Diego. Diego fue el peor de todos”⁸² Frida.

Es inevitable que al pensar en Frida no nos venga a la cabeza su matrimonio con Diego de Rivera, y es que durante años formaron el tándem más representativo del México de la época. No obstante, la propia Frida también se ha encargado de forjar esa visión por la cantidad de páginas que le dedica en su diario, llegando a convertirse en un poema en prosa dedicado a Diego. Su relación, desde el principio no va estar exenta del escándalo, la polémica y la desaprobación que causa la gran diferencia de edad, la propia personalidad de Diego así como el hecho de haberse casado con uno de los pintores muralistas más famosos del México de la época, algo que refleja Frida en su diario al describir su boda como:

A los 17 años [20] me enamoré de Diego, lo cual no les pareció bien a los míos, pues Diego era comunista y decían que parecía un Bruegel gordo, gordo, gordo. Afirmaban que era un casamiento entre un elefante y una paloma.⁸³

Pese a ello, desde su primer encuentro ambos van a sentir una admiración recíproca. Frida se siente atraída por su fama, experiencia, fortaleza convirtiéndose en una especie de mentor o ídolo por el que siente un amor platónico “reunía la gracia, energía y talento en la personalidad que más entusiasmo despertado en mi imaginación”⁸⁴ mientras que a Diego le atrae, además de su pintura, su carácter rebelde y libre, algo que deja constar en sus memorias cuando narra el primer encuentro que tuvo con Frida para valorar sus cuadros.

Cuando baje me dijo: “No vine a divertirme. Tengo que trabajar para ganarme la vida. He terminado unos cuadros que quisiera que vieras en plan profesional [...] Quiero que me digas si puedo llegar a ser una artista lo suficientemente buena para que valga la pena continuar.”
[...]

Me sentí profundamente conmovido de admiración hacia esa muchacha y me tuve que contener para no alabarla todo lo que hubiera querido. Evidentemente esa muchacha era una verdadera artista.⁸⁵

No obstante, podemos decir que esa admiración que sienten el uno hacia al otro se va a transformar a lo largo de los años en una relación basada en la obsesión y dependencia

⁸² Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, 144.

⁸³ *Ibidem*, 134.

⁸⁴ *Ibidem*, 142.

⁸⁵ *Ibidem*, 121.

que va a estar marcada, pese a lo que tradicionalmente se cree por las infidelidades de ambas partes, ya que es cierto que su matrimonio desde un principio estuvo marcado por las infidelidades de Diego hacia Frida pero, debemos explicar, que ella ya conocía de antemano la fama de mujeriego que le precedía y por otra parte ella a lo largo de su matrimonio también va a mantener numerosas aventuras amorosas tanto con hombres como con las mujeres amantes de Diego como recurso de protección y defensa ante ese dolor. Esto hace que muchos autores vean la relación de Frida y Diego de una forma más maternal, como una madre que cuida de su hijo y al revés que sexual-amorosa, sobre todo si pensamos en la imposibilidad de Frida de concebir un hijo. Esto es expresado por Frida en su diario diciendo: “Cada momento él es mi niño nacido cada ratito, diario de mi misma”⁸⁶. Sin embargo, Diego significaba mucho más para ella al considerarlo como el antídoto que lucha contra su enfermedad, convirtiéndose en su creador, universo y al final de sus días en la razón por la que lucha y sigue viviendo, quizás esto se explique porque para ella Diego garantizaba su supervivencia y veía en él la unión solida que no tenían sus padres.⁸⁷ Esto lo observamos en su diario, cuando después de la amputación de su pierna derecha escribe: “Sigo queriendo matarme. Diego es el que me detiene, por mi vanidad que me hace pensar que le hago falta. Amo a Diego más que a mí misma”⁸⁸ o ya poco antes de su muerte:

Quiero a Diego más que nunca. Espero serle útil en algo y espero que nada le pase nunca a Diego, pues el día de su muerte yo lo acompañaré sin importar nada. Nos enterraran a los dos. No voy a vivir sin Diego ni puedo. Para mí es mi niño, mi hijo, mi madre, mi padre, mi amante, mi esposo, mi todo.⁸⁹

Ese cariño, pero al mismo tiempo necesidad y obsesión hacia Diego, al igual que lo trasluce en su diario también lo va a reflejar en su pintura, en cuadros como *Diego y yo* de 1949 [Fig. 24]. Pintado durante la aventura amorosa que mantuvo Diego con su amiga y actriz María Félix, Frida nos muestra al mismo tiempo su desesperación y obsesión por Diego al presentarse llorando, con el pelo envuelto alrededor de su cuello como si fuera una cadena que la oprime y en su frente encontramos un pequeño retrato de Diego simbolizando que él al mismo tiempo que es la fuente de su preocupación también es el objeto de su amor o *El abrazo del amor del universo, la tierra (México)*, *Diego y yo y el señor Xolotl* [Fig. 25], que a pesar de estar pintado en la misma época

⁸⁶ Hayden Herrera, *Una biografía de Frida Kahlo*, 474.

⁸⁷ Linde Salber, *Frida Kahlo*, 121.

⁸⁸ Hayden Herrera, *Una biografía de Frida Kahlo*, 504.

⁸⁹ *Ibidem*, 507.

que el anterior ya apreciamos una diferencia y, es que Frida a través de una composición de círculos concéntricos se presenta como madre que sostiene en su regazo a su hijo, Diego, al mismo tiempo que recibe el abrazo de la diosa de la tierra, símbolo de México, que a su vez es abrazada por una divinidad mayor, como es la diosa precolombina del universo en medio de un paisaje dividido entre la luz (día) y la oscuridad (noche), como símbolo de naturaleza dual. De sus brazos aparecen suspendidas hacia abajo raíces rojas, aludiendo a la resistencia del amor que la une a Diego en contraste con su perro Xolotl que aparece acurrucado, simbolizando el carácter infantil y la fragilidad de su matrimonio. Esto es lo que llevó a autores como Vera a pensar en este cuadro como “una visión totalizadora de los poderes del amor”⁹⁰ pero también es un homenaje al paisaje autóctono de Méjico, en el que emplea el contraste cromático. Esto puede deberse según Herrera “por el intento de Frida de diferenciar las zonas desérticas y selváticas del paisaje mexicano o el ciclo de muerte/ vida que presenta la naturaleza al igual que su alma”⁹¹. Con todo, este cuadro es el emblema de que para Frida Diego es el centro de su propio universo, su cosmología, la inmersión entre lo ancestral y lo moderno, su creador.... en fin su todo pero que al mismo tiempo no le pertenece, como deja anotado en su diario:

Diego. Principio
 Diego. Constructor
 Diego. Mi niño
 Diego. Mi novio
 Diego. Pintor
 Diego. Mi amante
 Diego. Mi esposo
 Diego. Mi amigo
 Diego. Mi padre
 Diego. Mi madre
 Diego. Mi hijo
 Diego. Yo
 Diego. Universo
 Diversidad en la unidad
 ¿Por qué lo llamé Mi Diego? Nunca fue ni será mío. Es de él mismo.⁹²

⁹⁰ Luis Roberto Vera, “Maternidad: raigambre y clasicismo en El abrazo de amor de Frida Kahlo”, *Tramas*, (2013): 305.

⁹¹ Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, 475.

⁹² Dolores Olmedo, *Frida Kahlo*, 62-64.

4. ¿FUE FRIDA UNA ARTISTA SURREALISTA?

4.1 Características comparadas

Frida correspondía al ideal surrealista de la mujer. Tenía cierto modo de ser teatral y muy excéntrica. Siempre estaba consciente de que representaba un papel, y su exotismo atraía la atención de inmediato.⁹³ Nicolás Calas.

A lo largo del siglo XX e incluso en la actualidad muchos autores clasifican a Frida como una artista surrealista, sin embargo si tenemos en cuenta sus testimonios extraemos que su relación con este movimiento va a ser cuanto menos compleja y contradictoria, por lo que catalogarla como tal puede resultar, desde mi punto de vista, un poco contraproducente porque para empezar, el propio origen del término “surrealismo” no hace referencia a un estilo concreto sino que es una denominación que André Bretón adoptó para describir las prácticas artísticas y literarias que él y su círculo de intelectuales estaban haciendo en el París de 1924. En segundo lugar, Frida nunca se va a identificar como una artista “surrealista” sino que esta catalogación se la otorga el propio Bretón cuando en 1938 viaja a México y tras alojarse en su casa de San Ángel y ver sus pinturas define su arte como: “ el lazo alrededor de una bomba”⁹⁴ al ver en ellas algunos elementos que impregnan la estética surrealista como el regreso al inconsciente, el simbolismo, lo originario y primitivo...sin embargo esto no es del todo cierto si consideramos la definición que el propio Bretón otorga en el “ Manifeste du Surrealisme” de 1924:

Surrealismo, n., puro automatismo psíquico, mediante el cual uno se propone expresar- verbalmente, por medio de la palabra escrita o de cualquier otra forma- el funcionamiento real del pensamiento en ausencia del control ejercido por la razón exento de cualquier preocupación estética o moral.⁹⁵

Por lo tanto, en el surrealismo el protagonista es el inconsciente, la plasmación por parte del artista del mundo de sus sueños y observamos como en Frida esto no ocurre ya que la artista es plenamente consciente de sus pensamientos y emociones y utiliza la pintura para hacer más soportable su realidad. Tampoco se va a caracterizar por el empleo del automatismo psíquico pues Frida en sus pinturas era muy detallista y minuciosa a diferencia, como se explica en su diario. Por otra parte, ciertos autores como Herrera la relacionan con el surrealismo diciendo que en sus retratos esconde cierto erotismo, algo que a los surrealistas les interesaba. Sin embargo, creo que esto no es cierto porque

⁹³ Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, 300.

⁹⁴ Jill A. Laidlaw, *Frida Kahlo Los artistas en su mundo*, 28.

⁹⁵ Fiona Bradley, *Surrealismo*, Madrid: Encuentro, 1999, 21.

cuando Frida representa su propio cuerpo esta no lo hace de una forma agradable o idealizada sino que lo muestra sufriente, acorde con las experiencias vividas.

Pero sí que es cierto que en algunas de sus obras emplea ciertos recursos que podrían encajar dentro de la estética surrealista como las metáforas o imágenes híbridas, los dobles sentidos, el uso de espacios muy abiertos para colocar escenas con cierto dramatismo... aunque con una concepción diferente a los integrantes del propio movimiento como deja entrever Herrera:

Su pintura no era el producto de una cultura europea desilusionada, que buscaba una salida de los límites impuestos por la lógica a través del subconsciente sino que su fantasía era resultado de su temperamento, vida y condición para adaptarse mejor a la realidad.⁹⁶

¿Entonces por qué Frida se integra en los círculos surrealistas cuando realmente no los soporta? La respuesta es sencilla, al integrarse en este movimiento con gran fama en Europa se le estaba reconociendo su propio desempeño como pintora, independientemente de su marido además de ganar reconocimiento y fama a nivel internacional tras el éxito que tuvo su primera exposición celebrada en la galería Julian Levy de Nueva York en 1938 y un año después, animada por Bretón en la exposición sobre arte mexicano organizada por el propio Bretón en París. No obstante, debemos decir que su éxito en esta exposición no se debió a la acción de Bretón ni a la del grupo surrealista, sino a la ayuda que le prestó Marcel Duchamp. Esto lo deja claro la artista en una carta que le escribe a Nicolas Muray manifestando su animadversión hacia este grupo:

Cuando llegué, los cuadros todavía estaban en la aduana, porque ese hijo de... Bretón no se tomó la molestia de sacarlos. [...] Por todo eso fui obligada a pasar días y días esperando como una idiota, hasta que conocí a Marcel Duchamp, pintor maravilloso y el único que tiene los pies en la tierra entre este montón de hijos de perra lunáticos y trastornados que son los surrealistas.⁹⁷

A partir de los años cuarenta la pérdida de popularidad del surrealismo y el apoyo de Bretón a Trosky hace que Frida niegue totalmente su vinculación con el grupo.

Algunos críticos han tratado de clasificarme como surrealista, pero en realidad no me considero como tal [...] Odio el surrealismo. Me parece una manifestación decadente del arte burgués. Una desviación del verdadero arte que la gente espera recibir del artista...⁹⁸

⁹⁶ Hayden Herrera, *Frida Kahlo: Una biografía de Frida Kahlo*, 328-29.

⁹⁷ *Ibidem*, 309.

⁹⁸ *Ibidem*, 355.

No obstante, algunas de sus obras como *Lo que me dio el agua* de 1939 [Fig. 26] si que nos aproximan a ciertas prácticas que estaban haciendo artistas surrealistas como Dalí y que le valieron a Bretón para incluirla dentro de su ensayo “Surrealism and Painting” escribiendo “Soy el pensamiento de bañarse en una habitación sin espejos”⁹⁹ ya que el cuadro representa la expresión simbólica de todo su imaginario dentro de una bañera. Para ello, a diferencia de otras de sus muchas obras Frida aquí no se muestra como imagen central y dominante sino que cede el protagonismo a sus pies, mostrándolos desde su propia perspectiva y de una forma grotesca, especialmente el pie derecho con el dedo gordo deformado y agrietado como alusión al accidente y posteriores operaciones.

Por otra parte, se vale de toda una serie de símbolos y referencias a otros cuadros que integran su obra pictórica para hacernos partícipes de los sucesos que marcaron toda su vida pasada, presente y futura, convirtiéndose en un espejo de su mente y de su propio ser que nos devuelve un reflejo al igual que el agua. Entre esos elementos destaca la referencia que hace a obras como “Dos desnudos en un bosque” para mostrar su dualidad tanto en el terreno sexual como sus orígenes mestizos o “Mis abuelos, mis padres y yo” enseñándonos la importancia que para ella tenía la familia y sus orígenes, remarcados en el vestido de Tehuana que flota sobre el agua, pero que al mismo tiempo actúa de disfraz. También encontramos referencias a su maternidad frustrada mediante el dibujo de un feto o en el hecho de que los bulbos de las flores se representen sin abrir, al descontento que le producía su viaje a Nueva York en contraste con su ciudad natal, mediante el rascacielos que sale de un volcán... y en medio de esta visión encontramos a una Frida que parece estar ahogada por esas vivencias, cuyo único elemento de sujeción pero al mismo tiempo de prisión es una cuerda por la que discurren insectos (muy utilizados por los surrealistas), una bailarina... convirtiéndose en la expresión del fluir del paso del tiempo hasta llegar al final que es la muerte.

4.2 Análisis de casos a través de su diario

Su diario, escrito a partir de 1944 es expresión de todo su mundo interior conteniendo tanto mensajes de amor hacia Diego, textos autobiográficos, declaraciones de su fe política como sus reflexiones más íntimas acerca del dolor, la angustia, soledad y la muerte que sentía en sus últimos días. Por ello, como tenía un carácter más privado que sus cuadros; Frida se permitía ser más libre, dándole un mayor protagonismo a su

⁹⁹ *Ibídem*, 327

imaginación, lo que provocó que muchos autores consideraran su diario como su obra más surrealista, al ver en él ciertos rasgos que son característicos de la estética surrealista como el empleo de lo que se denomina “automatismo psíquico” tanto en su escritura como en sus dibujos. Sin embargo, si bien es cierto que emplea en su escritura ciertos rasgos que van a ser usados por este grupo como: el ritmo repetitivo, asociaciones... tal como vemos en la carta de despedida que le dedica a su amiga Jacqueline Lamba:

El agua. El barco y el muelle y la ida, que te fue haciendo tan chica, desde mis ojos
encarcelados en aquella ventana redonda, que tu mirabas para guardarme en tu
corazón. Todo eso está intacto. Después vinieron los días nuevos de ti.¹⁰⁰

o juegos de paralelismos fónico (materia-micrada/ martirio- membrillo/ metralla-micrón) lo cierto es que no cumple con las premisas de este por dos razones:

En primer lugar porque, a diferencia de los surrealistas, no se va inspirar en los escritos de Freud sobre los sueños y el desarrollo psicosexual del individuo para elaborar su escritura ni su discurso sino que su lenguaje es espontáneo porque busca aproximarse a la oralidad propia de las lenguas populares mexicanas combinada con una poética propia, de ahí que recurra al empleo de diminutivos como “no valgo ni un centavo”/ “panzoncito amado”, anglicismos combinados con el castellano “ya paso de big trago operatorio” o incluso palabras y verbos inventados por ella como “yo te cielo”¹⁰¹ y en segundo lugar porque aunque haga un uso de la imaginación en muchos de sus dibujos estos no le van a surgir de un estado de atracción o de trance mediado por el inconsciente como los surrealistas sino que se inspiran en su propia realidad y en la tradiciones de la cultura mexicana en la que eran frecuentes esas asociaciones entre la realidad y la fantasía. Por ello, más que catalogar al diario como una obra surrealista tendríamos que aproximarlos más a la corriente literaria del “realismo mágico” al ser propia de Latinoamérica y mostrar lo que puede ser extraño como algo cotidiano.

Por otra parte, en su diario, al igual que en sus pinturas, el color juega un papel muy importante como expresión de su alma, ya que la artista le otorga un significado u otro al color de las tintas con la que escribe dependiendo del estado en el que se encuentre, estableciendo con ello una especie de relación sinestésica que conforma toda su poética sobre la escritura del color y que culmina con las palabras que le dirige a Diego:

¹⁰⁰ M^a del Carmen Fernández Díaz, “La escritura surrealista de Frida Kahlo”, *Estudios Románicos*, n. 2 (2007-2008): 417-424.

¹⁰¹ Ricardo Echávarri, “Frida Kahlo, escrituras plurales”, *La Colmena*, n. 88 (2015): 49-56.

Tú te llamas AUXOCROMO, el que capta el color. Yo me llamo CROMOFORO, la que da color.¹⁰²

5. “FRIDOMANÍA”. LA CONSTRUCCION DE UN MITO CONTEMPORANEO

5.1 Frida Kahlo y las pintoras surrealistas

El surrealismo era un grupo compuesto esencialmente por hombres que trataban a las mujeres como musas, eso era bastante humillante. Por eso no quiero que nadie me llame musa de nada. Prefiero que me traten como lo que soy: una artista.¹⁰³
Leonora Carrington.

A pesar de que van a ser muchas las mujeres las que van a tener contacto o participan dentro del movimiento surrealista, haciendo que su obra sea encuadrada dentro del movimiento, su papel va quedar eclipsado por la figura masculina al considerarlas como amantes, amigas... que se convierten en musas al conducirles a desarrollar su creatividad acercándole a sus deseos más inconscientes, pero no reconociéndoles su talento. Esto es en lo que buena medida sucede con dos artistas contemporáneas: Frida Kahlo y Leonora Carrington. Ambas se introdujeron en el surrealismo gracias al contacto con sus principales integrantes y ambas van a ser catalogadas por Bretón como modelos de *femme enfant*¹⁰⁴, pero no solo es su adscripción a esta vanguardia el elemento que las une sino que también comparten ciertos aspectos biográficos, como es el hecho de que en las dos la influencia parental es la que despierta su deseo de ser pintoras y ambas lo reflejan en su obra: Frida a través del autorretrato por influencia fotográfica de su padre y Leonora en la introducción en sus pinturas de seres fantásticos procedentes de leyendas célticas irlandesas que le contaba su madre y su nana de pequeña lo que provoca que su obra, al igual que la de Frida este sumergida en un halo de misticismo que despierta uno de sus mitos. También comparten su carácter rebelde y rupturista con las convenciones sociales a través del compromiso político, que en el caso de Leonora se trató, sobre todo en los años 40 de reivindicar en sus obras el protagonismo y libertad de la mujer frente a la rigidez de moral y educación de la sociedad victoriana y también por su implicación en los años setenta en el movimiento a favor de la liberación de la mujer en México, lo que va a implicar, como sucedió con Frida, que desde los movimientos feministas de los ochenta se empieza a reevaluar su

¹⁰² *Ibidem*, 49-56.

¹⁰³ Mercedes Jimeno de la Fuente, “La joven Leonora Carrington y el movimiento surrealista”, *Anuario de Literatura Comparada*, n. 6 (2016): 153.

¹⁰⁴ Fiona Bradley, *Surrealismo* Madrid: Encuentro, 1999.

papel en la historia del arte¹⁰⁵. Un ejemplo que lo ilustra es diseño del cartel *Mujeres de Conciencia* [Fig. 27] de 1972 donde representa a una nueva Eva que regresa la manzana y reclama su lugar en la creación. No obstante, a diferencia de Frida, Leonora presenta desde el principio un carácter vocacional hacia la pintura, interesándose sobre todo por el dibujo y la acuarela tras sus estancias en Florencia y París; con su vuelta a Londres en 1935 inicia su formación académica primero en la Chelsea School of Art of Londres y después en la Ozenfant Academy, donde perfecciona su técnica. Otro rasgo que las une es la relación sentimental que van a mantener con pintores de gran fama y cómo esta va a marcar su trayectoria tanto personal como profesional, puesto que si en Frida el protagonismo lo marcaba Diego de Rivera en Leonora va a ser su relación con el pintor surrealista Marx Ernst la que suponga por una parte su introducción en el grupo surrealista tras su huída a París en 1937 pero, al igual que sucede con Rivera, supone el comienzo de su desdicha al ser detenido y llevado a un campo de concentración en 1939 hace que esta sufra una crisis nerviosa y tenga que ser internada en un psiquiátrico en Santander durante cuatro años¹⁰⁶, y, al igual que Frida, va a recoger estos hechos en sus obras adquiriendo cierto carácter autobiográfico aunque con la diferencia de que si en Frida predominaba la obra pictórica y diarística la obra de Carrington es más amplia tanto literaria como artísticamente escribiendo obras teatrales, cuentos..., entre los que destaca *La Dama Oval o la Debutante*¹⁰⁷, escultura y más conectada con el surrealismo. Otra característica que comparten es la presencia de animales en sus obras para subrayar ciertos aspectos de sí mismas. En el caso de Leonora esto se manifiesta en el protagonismo recurrente que le da a la figura del caballo en sus obras como una prefiguración de sí misma pero también como animal totémico que representa su superioridad y libertad frente a la figura masculina¹⁰⁸. Un ejemplo de ello es su obra *La posada del caballo del Alba* [Fig. 28] en la que mediante un autorretrato en el que se representa a si misma sentada y vestida de jinete en un interior burgués casi vacío, pudiendo estar haciendo referencia a su mansión familiar de Crookney Hall, observamos detrás de ella un caballo balancín de juguete orientado hacia la ventana, ya

¹⁰⁵ Eva Marina Gariglio Rangel, “Leonora Carrington: el arte y el misterio”, *Avance y Perspectiva*, n. 2 (2018), <https://avanceyperspectiva.cinvestav.mx/leonora-carrington-el-arte-y-el-misterio/>

¹⁰⁶ Mercedes Jimeno de la Fuente, “La joven Leonora Carrington y el movimiento surrealista”, *Anuario de Literatura Comparada*, n. 6 (2016): 153.

¹⁰⁷ *Ibidem*, 159 (En ambos trata recuerdos de su adolescencia a la vez que realiza una burla a los valores y moral de la sociedad inglesa).

¹⁰⁸ Melinda Anna Vodermyer Sohl, “Claves de representación corporal en las poéticas de las pintoras surrealistas: Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo” tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, 373.

que esta es una prefiguración que la artista hace de sí misma y que refleja sus ganas de libertad frente a ese ambiente burgués y de apariencias que la oprime. Ese deseo se ve satisfecho en el otro caballo blanco que se muestra a través del cortinaje amarillo, ya que a diferencia del anterior este es un caballo real que deja sus crines mecidas al viento y para marcar esa diferencia entre su mundo real (consciente) y sus deseos marcados por la naturaleza y los animales (inconsciente) emplea el recurso surrealista de la ventana interiorizada o el encuadre de la escisión¹⁰⁹ en el que a través de esa ventana marca la diferencia entre el espacio interior y exterior. Al mismo tiempo, la hiena que aparece en frente suya también se cree que puede tratarse de un alter-ego de la propia pintora al aparecer en su relato de *La Debutante* como representación de su lado más salvaje y rebelde contra las imposiciones sociales.

Por último, Leonora y Frida van a tener una conexión con México, sobre todo en los años de la posguerra, cuando Leonora tratando de huir de los deseos paternos de volver a internarla en un psiquiátrico busca refugio en la embajada mejicana donde se casa con Renato Leduc para conseguir la nacionalidad mexicana¹¹⁰. A partir de aquí desarrolla su trayectoria artística hasta su muerte escribiendo novelas como *La puerta de piedra* o colabora para movimientos teatrales como *Poesía en voz alta* donde desarrolla más su perspectiva sobre el género y la sexualidad de las mujeres pero también como Frida inserta en sus obras tanto pictóricas como escultóricas referencias al pasado precolombino del país aunque desde el punto de vista del ocultismo y la alquimia por las que va a estar interesada en su etapa de madurez y en sus últimos años. Un ejemplo lo podemos ver en su obra al temple *El mundo mágico de los mayas* [Fig. 29], elaborada durante los años sesenta para el Museo Nacional de Antropología de México como una muestra de las tradiciones y prácticas religiosas de los mayas mediante el estudio de su cosmogonía y técnicas de medicina herbolaria tradicional, que vienen propiciadas tanto por su observación directa como por imágenes proporcionadas por el libro sagrado de los mayas. De esta forma la autora divide la composición en los tres reinos en los que se divide el mundo maya: el inframundo, la tierra y el cielo con las divinidades.

¹⁰⁹ Mercedes Jimeno de la Fuente, “La joven Leonora Carrington y el movimiento surrealista”, *Anuario de Literatura Comparada*, n. 6 (2016): 158.

¹¹⁰ Eva Marina Gariglio Rangel, “Leonora Carrington: el arte y el misterio”, *Avance y Perspectiva*, n. 2 (2018), <https://avanceyperspectiva.cinvestav.mx/leonora-carrington-el-arte-y-el-misterio/>

5.2 La construcción literaria de un mito

Déjame vestirme y enojarte
de colores
para que el dolor huya
y puedas hacerte una trenza con la esperanza...
y olvida,
olvida elefantes y palomas.
Recuerda: tú eres Frida.¹¹¹

Si por algo se caracteriza el personaje de Frida Kahlo es por el poder de atracción que despierta y esto se lo debemos, en gran parte, a la transmisión por parte de la literatura de ciertos “mitos” asociados a su figura. Estos ya se van iniciar en vida de la artista, por medio de revistas, periódicos, escritos de Breton... al exaltar más la visión de la artista asociada a su doble imagen de mujer exótica y esposa de Diego de Rivera que el propio valor de su obra. No obstante, va a ser a partir de los años ochenta cuando, coincidiendo con el surgimiento de los movimientos feministas en Europa y Estados Unidos, pero sobre todo con la publicación de las primeras biografías escritas por Hayden Herrera, Rauda Jamis o Raquel Tibol se inicie un verdadero culto admirativo literario a la figura de Kahlo más que a su propia obra debido a que estas se centran más en destacar los aspectos dolorosos u oscuros de su biografía o su carácter exótico y atrayente más que la puesta en valor de su pintura, relacionándola con una intención política, valoración de la mexicanidad o su carácter rupturista con la sociedad del momento, lo que lleva a algunas autoras como Patricia Mayayo a pensar que “su obra se ha visto desplazada por la vida y la pintora engullida por el mito”¹¹², en tanto en cuanto se muestra como “un reflejo de sus avatares personales, como un síntoma de sus conflictos y desequilibrios internos”¹¹³. Sin embargo, considero que aunque estas autoras incidan en los aspectos más dolorosos de su biografía a la hora de analizar sus cuadros o su imagen exótica la propia Frida también se encargó en su diario de forjar al mismo tiempo esa doble imagen contradictoria de mujer sufriente/luchadora, teniendo en cuenta que para ella sus cuadros reflejaban su realidad, y lo cierto es que su realidad estaba en gran parte

¹¹¹ Antonia Cerrato Martín-Romo, “A Frida Kahlo”, *Rhvvaa*, n. 9 (2017): 166.

¹¹² Patricia Mayayo, *Frida Kahlo. Contra el mito* Madrid: Cátedra, 2008, 14.

¹¹³ *Ibidem*, 14.

presidida por el dolor. Frente a esta corriente también se va a desarrollar en los mismos años otra, vinculada a los estudios de género y la reivindicación de las minorías centrada en una lectura de tipo más política y social, que va ser defendida por los chicanos asentados en Estados Unidos como símbolo de resistencia frente al modelo normativo de Estados Unidos, enfatizando sus orígenes mestizos, discapacidad... y que en cierta medida puede reforzar la creación de su leyenda como un personaje “sagrado y exótico” al que se va oponer la propia comunidad mexicana como deja entrever la conservadora del CCACM Magdalena Carranza “En México, la gente está harta de Frida. No la convertimos en una santa como lo hacen en estados unidos o en Europa. [...] Se trata de una invención norteamericana y de un asunto comercial”¹¹⁴.

5.3 La creación del icono

Tras ser redescubierta, y desde hace ya unos años, la pintora mexicana se ha convertido en un icono de los movimientos feministas. Sus cuadros alcanzan en las subastas precios astronómicos y, sobre todo en los Estados Unidos, se ha extendido lo que puede llamarse una verdadera (fridomanía).¹¹⁵Michael Nungesser.

Como mencione anteriormente, va a ser a partir de los años ochenta cuando empiece a proliferar lo que se conoce como “fridismo” pero es en los noventa, en Estados Unidos, cuando realmente asistimos a un proceso de creación y recreación del icono gracias a la aparición de la “Fridomanía”¹¹⁶ en la que su imagen es utilizada por los mass media y las industrias culturales como una marca comercial destinada al consumo cultural de masas, lo que hace que en cierta forma se pierda parte de su lectura original y se acentúen aquellos rasgos que le interesa a la industria. En este proceso, podemos destacar tres ámbitos que contribuyen a esa difusión del icono Frida Kahlo.

El primero de ellos es el cine a través de las películas *Frida*, *Naturaleza Viva* de Paul Leduc de 1983 y en el 2002 *Frida* de Julie Taymor¹¹⁷ ya que ambos son dos biopics que contribuyen a recrear los tópicos impulsados desde su biografía asociados al carácter de “genio sufriente” al presentar su lado más trágico y su tormentosa relación con Diego de Rivera, centrándose en los aspectos más anecdóticos y oscuros de su vida más acordes

¹¹⁴ *Ibídem*, 47-48.

¹¹⁵ Linde Salber, *Frida Kahlo* Madrid: Edaf, 2006, 168.

¹¹⁶ Ivanhoe Martínez Madrigales, “El mito: fridismo, los atavismos, la escena, la globalización” tesis doctoral, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013, 20.

¹¹⁷ Mónica Satarain, “Frida: una heroína del siglo XX. Cruces de territorios: La representación de la artista en el cine”, *DeSignis*, n. 27 (2017): 158.

al interés popular que al valor de su obra. Otro de los ámbitos que contribuye a este fenómeno es la moda, asentándose lo que podemos denominar como “estilo Frida Kahlo” caracterizado por su extravagancia y exotismo (vestido de tehuana, complejos tocados, anillos...) y que ya comienza en vida de la artista por medio del retrato fotográfico que aparecía en revistas y periódicos, convirtiéndola más en un producto de moda y estilo que el aprecio de su obra. Buena muestra de ello la da la portada de la revista Vogue de 1939 [Fig. 30] Pero también hay que tener en cuenta que según autoras como Mayayo la artista era consciente de esto y lo utilizaba a su favor para reforzar la conexión entre vida y obra “Kahlo era plenamente consciente del potencial de la imagen fotográfica en el proceso de autorrepresentación y construcción de una imagen pública”¹¹⁸. Posteriormente, en los años noventa “el estilo Frida Kahlo” va ser reinterpretado y llevado a la moda de alta costura por diseñadores como Jean Paul Gautier en su desfile de 1998, en el que podemos observar cómo se inspira en esos complejos tocados de flores o en algunos de sus cuadros como “La Columna rota” [Fig. 31] afianzando su carácter de icono de moda. En la actualidad, su carácter de icono de moda de culto ha pasado de ser objeto de cultura de las élites a cultura de las masas, ya que su imagen se ha adaptado a todo tipo de complementos de moda como joyas, camisetas, bolsos... accesibles a todo tipo de público pero que realmente hace que nos planteemos la pregunta de si su popularidad viene dada porque existe un conocimiento de la artista o porque es un producto de una moda temporal.

Para concluir, desde el ámbito musical también se contribuyó a popularizar esa imagen de mujer sufriente, marcada al mismo tiempo por el amor y el dolor al asociarse su historia con la que se describe en la canción popular mexicana “La Llorona”, interpretada por primera vez por Chávela Vargas en la película de Julie Taymor *Frida*, protagonizada por Salma Hayeck y ya en pleno siglo XXI esta canción va a ser versionada por los artistas más famosos de la música comercial actual como puede ser Rosalía o incluso formando parte de la banda sonora de una película de animación de Disney como es *Coco* de 2017. Por lo tanto, observamos como el fenómeno Frida Kahlo se ha industrializado y masificado aunque su imagen sigue abanderando algunas posiciones que reivindican el papel de la mujer. Un ejemplo que lo demuestra es que algunas de las artistas más famosas de la música pop actual como puede ser Selena Gómez tomen referencias de la estética de Frida Kahlo para elaborar el videoclip de su

¹¹⁸ Patricia Mayayo, *Frida Kahlo. Contra el mito* Madrid: Cátedra, 2008, 28.

canción “De una vez” donde tratan de reivindicar la independencia, libertad y renovación de las mujeres frente a la opresión masculina “Soy más fuerte sola... Sé que el tiempo a tu lado cortó mis alas pero ahora este pecho es antibalas.”¹¹⁹. También va a contribuir al incremento de su popularidad el hecho de que ciertas cantantes famosas de la cultura pop como Madonna empiecen a coleccionar su obra o que los museos más prestigiosos del mundo como el MOMA en Nueva York le dediquen una sala en exclusiva para la exposición de su obra en la muestra de arte *Latin American Artists of the Twentieth Century* celebrada en los noventa.

¹¹⁹ Selena Gómez, “De una vez”, emitido el 15 de enero de 2021, VEVO, vídeo (2:48), <https://www.youtube.com/watch?v=91VRyTvjoX4>

6. CONCLUSIONES

A nivel general se puede destacar el protagonismo de la autoría femenina en la bibliografía consultada para elaborar un trabajo que aborda la importancia que tuvo otra mujer en el arte del siglo XX como fue Frida Kahlo. Al mismo tiempo, la complejidad del personaje de Kahlo ya que debido a la influencia que tuvo sobre nosotros la propia historiografía o el cine, en la actualidad una gran mayoría solo conoce su parte más dolorosa, asociándola a su papel de mujer sufriente, mártir de un amor enfermizo..., Sin embargo, algo que se debe subrayar es que esto es una visión muy parcial, ya que, si por algo destacó Frida es por ser una mujer y artista libre, tanto artísticamente como ideológicamente, que se va ir construyendo a sí misma, su propia identidad, por medio de sus obras, convirtiéndose estas en fuentes esenciales, no solo para su conocimiento sino también para el arte mexicano.

Por último, es necesario finalizar este apartado de conclusiones haciendo dos pequeñas reflexiones: la primera es ¿por qué todavía no se les concede protagonismo a la obra de estas artistas en los estudios de historia del arte si cada vez los estudios de género están adquiriendo más protagonismo a nivel social? y la segunda cuestión que cabe plantear es ¿despertaría tanto interés actualmente Frida Kahlo sin la promoción de las industrias y mercado cultural?

A lo largo de este trabajo intento dar respuesta a mis objetivos iniciales visibilizando el protagonismo de las mujeres artistas en los estudios de historia del arte con la elaboración de este trabajo fin de grado. Por otra parte, para la realización de este trabajo se recurrió a una amplia gama de fuentes bibliográficas que nos proporcionasen una visión lo más objetiva y crítica posible acerca de la artista y su obra, rompiendo con los estereotipos que la han victimizado y finalmente, en el último apartado, se intenta proporcionar una lectura crítica acerca de cómo la figura original de la artista perdió valor al ser explotada por parte de las industrias culturales y de mercado.

BIBIOGRAFÍA Y WEBGRAFIA

- Arriaga, Lindy. "Frida Kahlo, Pintora de su vida". *Folios*, n. 1 (1990): 1-9.
- Bradley, Fiona. *Surrealismo*. Madrid: Encuentro, 1999.
- Cerrato Martín-Romo, Antonia. "A Frida Kahlo". *Rhyvaa*, n. 9 (2017): 163-169.
- Echevarri, Ricardo. "Frida Kahlo, escrituras plurales". *La Colmena*, n. 88 (2015): 49-56.
- Fernández Díaz, M^a del Carmen. "La escritura surrealista de Frida Kahlo". *Estudios Románicos*, n. 2 (2007-2008): 417-424.
- Fuentes, Carlos y Lowe, Sara. *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Madrid: Debate, 2001.
- González Castillo, María. *La identidad cultural mexicana en la obra de Frida Kahlo*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de la Laguna. 2015-2016.
- Herrera, Hayden. *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Planeta, 2004.
- Jamis, Rauda. *Frida Kahlo*. Barcelona: Circe, 1994.
- Jiménez de la Fuente, Mercedes. "La joven Leonora Carrington y el movimiento surrealista". *Anuario de la literatura comparada*, n. 6 (2016): 149-170.
- Laidlaw, Jill A. *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*. Barcelona: Blume, 2004.
- Martín Martín, Fernando. "Santa Frida Kahlo. Pintora y Mártir". *Laboratorio de Arte*, n. 5 (1992): 268-272.
- Martínez Madrigales, Ivanhoe. *El mito: fridismo, los atavismos, la escena, la globalización*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Nuevo León. 2013.
- Mayayo, Patricia. *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Olmedo, Dolores. *Frida Kahlo*. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, 2005.
- Salber, Linde. *Frida Kahlo*. Madrid: Edaf, 2006.

Satarain, Mónica. “Frida: una heroína del siglo XX. Cruces entre territorios: La representación de la artista en el cine”. *DeSignis*, n. 27 (2017): 157-166.

.Velázquez, Lourdes. “Frida Kahlo: Nacida para no morir”. *Clepsydra*, n. 13 (2015): 149-154.

Vera, Luis Roberto. “Maternidad: raigambre y clasicismo en El abrazo de amor de Frida Kahlo”. *Tramas*, (2013): 301-317.

Vodermayer Sohl, Melinda Anna. *Claves de representación corporal en las poéticas de las pintoras surrealistas: Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. 2012.

Webgrafía

Gariglio Rangel, Eva María. “Leonora Carrington: el arte y el misterio”. *Avance y Perspectiva*, n.2 (2018), <https://avanceyperspectiva.cinvestav.mx/leonora-carrington-el-arte-y-el-misterio/>

Gómez, Selena. “De una vez”, emitido el 15 de enero de 2021, VEVO, vídeo (2:48), <https://www.youtube.com/watch?v=91VRyTvjoX4>

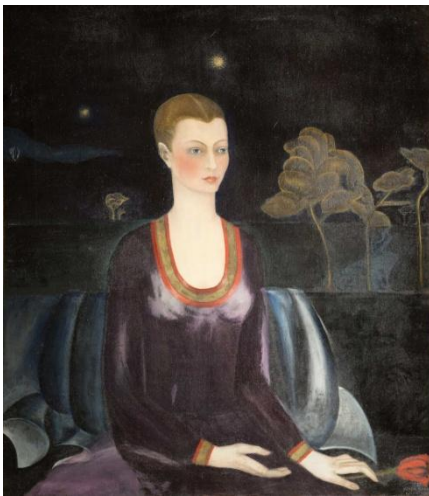
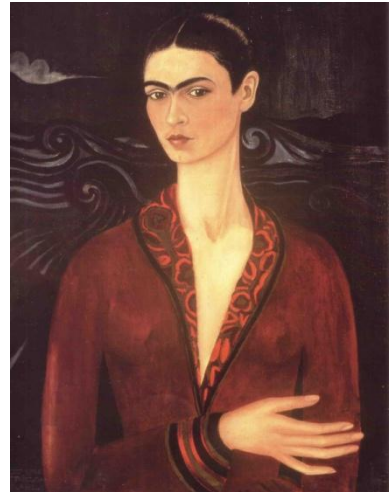
“Google Arts&Culture: Autorretrato con mono, 1945”, Google Arts&Culture, acceso el 20 de febrero de 2021, <https://artsandculture.google.com/story/9QJiGZPaNK94Lw?hl=es>

Mujica S, Arturo. “Frente al espejo: Una aproximación a las obras Autorretrato (1926), Las dos Fridas (1939) y La Venadita (1946) de Frida Kahlo”. *Revista de Investigación*, n. 69 (2010), http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-29142010000100005

Ochoa, Andrea. “Dos desnudos en el bosque, la obra mejor vendida de Frida Kahlo”. *AD* (2021), <https://www.admagazine.com/cultura/dos-desnudos-en-el-bosque-la-obra-mas-cara-de-frida-kahlo-20210406-8350-articulos.html>

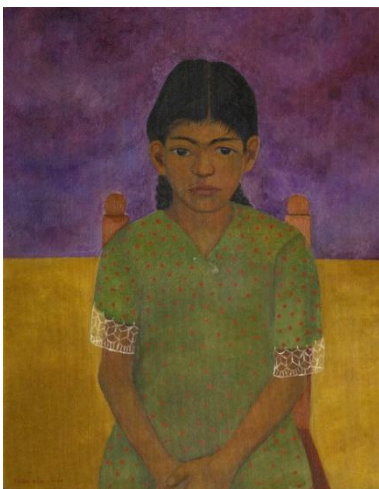
ANEXOS

[Fig. 1]: Frida Kahlo: *Autorretrato con traje de terciopelo*, (1926, óleo sobre tela, 78,7 x 58,4 cm, colección Alejandro Gómez Arias, México, D.F.)



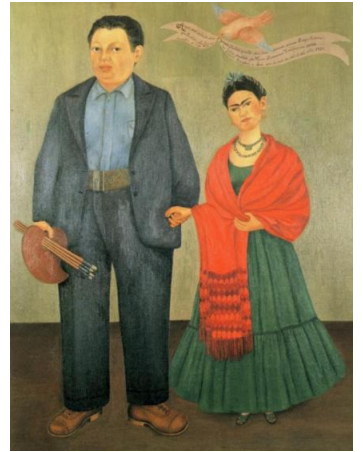
[Fig. 2]: Frida Kahlo: *Retrato de Alicia Galant*, (1927, óleo sobre tela, 108 x 93,5 cm, colección Dolores Olmedo, México, D.F.)

[Fig. 3]: Frida Kahlo: *Retrato de Miguel Lira*, (1927, óleo sobre lienzo, 99,2 x 67,5 cm, Instituto Tlaxcalteca de Cultura, México, D.F.)



[Fig. 4]: Frida Kahlo: *La niña Virginia*, (1929, óleo sobre masonite, 78,5 x 61 cm, colección Dolores Olmedo, México, D.F.)

[Fig. 5]: Frida Kahlo: *Frida y diego de Rivera*, (1931, óleo sobre tela, 99 x 80 cm, colección Museo de Arte Moderno de San Francisco.)



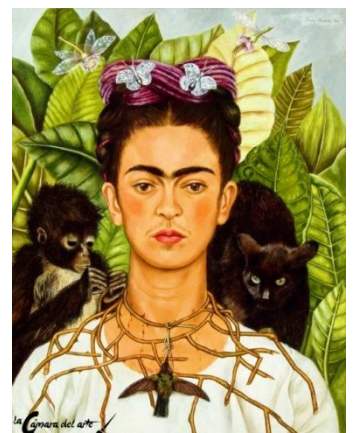
[Fig. 6]: Frida Kahlo: *Autorretrato de pelona*, (1940, óleo sobre tela, 40 x 27, 9 cm, colección Museo de Arte Moderno, Nueva York.)

[Fig. 7]: Frida Kahlo: *Hospital Henry Ford o La Cama Volando*, (1932, óleo sobre lámina, 30, 5 x 38 cm, colección Dolores Olmedo, México, D. F.)



[Fig. 8]: Frida Kahlo: *Las dos Fridas*, (1939, óleo sobre tela, 173,5 x 173 cm, colección Museo de Arte Moderno, México, D.F.)

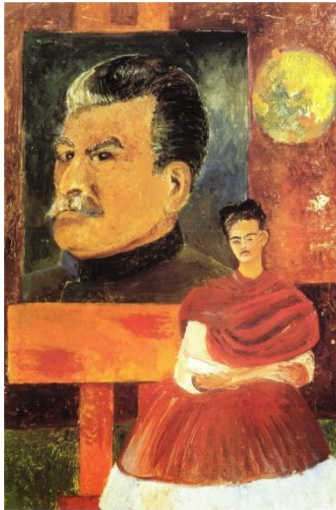
[Fig. 9]: Frida Kahlo: *Autorretrato con collar de espinas y colibrí*, (1940, óleo sobre tela, 61,2 x 47,6 cm, colección de Iconografía, Centro de Investigaciones de Humanidades, Universidad de Texas.)





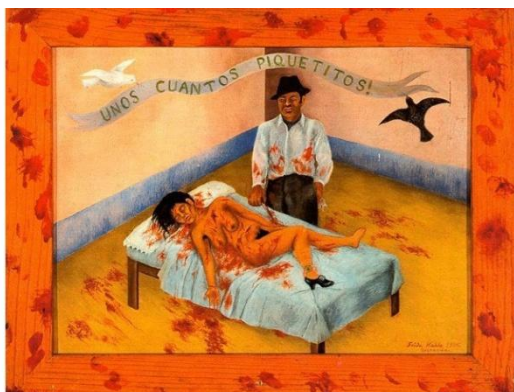
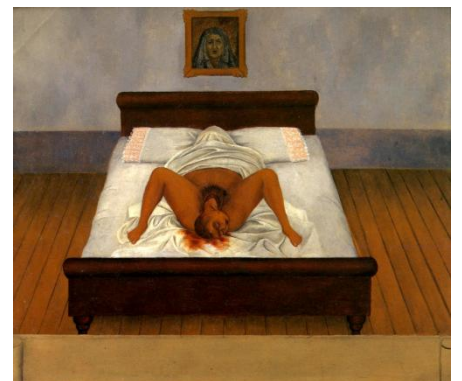
[Fig. 10]: Frida Kahlo: *Sin esperanza*, (1945, óleo sobre masonite, 28 x 36 cm, colección Dolores Olmedo, México, D. F.)

[Fig. 11]: Frida Kahlo: *Viva la vida y el doctor Farrill*, (1954, óleo sobre lienzo)



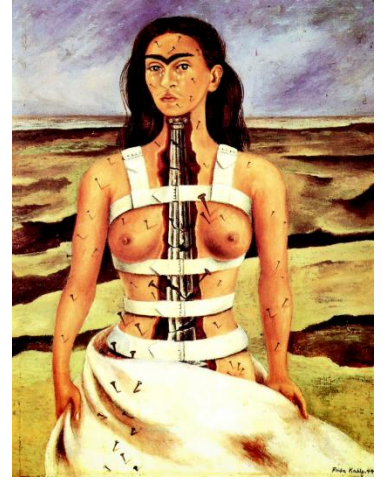
[Fig. 12]: Frida Kahlo: *Autorretrato con Stalin*, (1954, óleo sobre masonite, 59 x 39 cm, Museo Frida Kahlo, México, D.F.)

[Fig. 13]: Frida Kahlo: *Mi nacimiento* (1932, óleo sobre lámina, 31,7 x 34,6 cm, colección Edgar J. Kaufmann, Jr., Nueva York)



[Fig. 14]: Frida Kahlo: *Unos cuantos piquetitos*, (1935, óleo sobre lámina, 29,5 x 39,5 cm, colección Dolores Olmedo, México, D.F.)

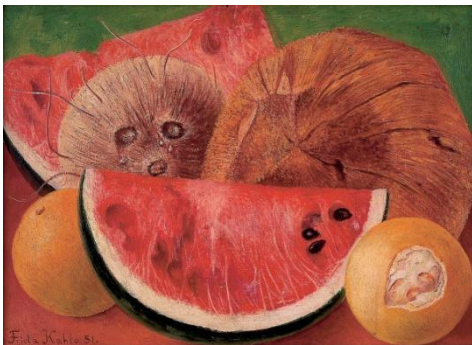
[Fig. 15]: Frida Kahlo: *La columna rota*, (1945, óleo sobre masonite, 39,8 x 30,5 cm, colección Dolores Olmedo, México, D.F.)



[Fig. 16]: Frida Kahlo: *Autorretrato con mono*, (1945, óleo sobre madera, 57 x 42 cm, Museo Robert Brady, Cuernavaca, México.)

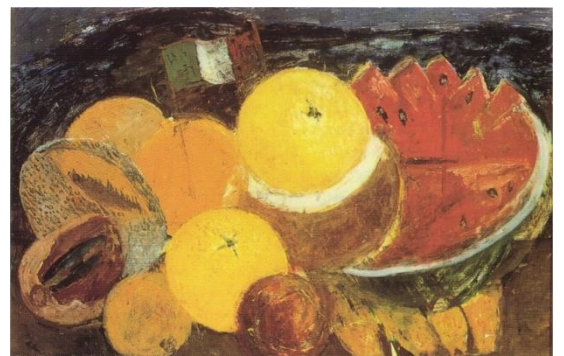


[Fig. 17]: Frida Kahlo: *La Venadita*, (1946, óleo sobre masonite, 23 x 30 cm, colección señor Espinosa Ulloa, México, D.F.)



[Fig. 18]: Frida Kahlo: *Miradas*, (1951, óleo sobre masonite, Museo de Arte Moderno, México)

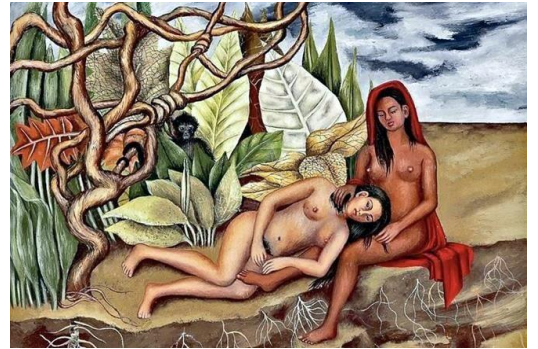
[Fig. 19]: Frida Kahlo: *Naturaleza muerta con bandera*, (1952-54, óleo sobre masonite, 38 x 48 cm, Museo Frida Kahlo, Coyoacán, México)





[Fig. 20]: Frida Kahlo: *Viva la vida*, (1954, óleo sobre masonite, 59,2 x 50, 8 cm, Museo Frida Kahlo, Coyoacán, México)

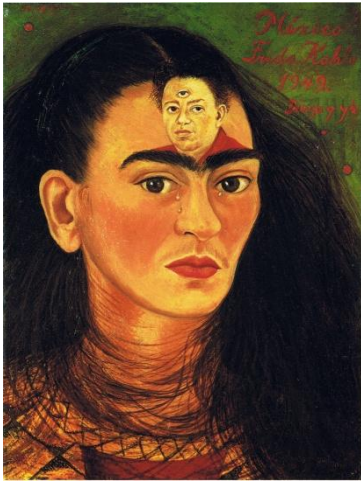
[Fig. 21]: Frida Kahlo: *Dos desnudos en un bosque*, (1939, óleo sobre lámina, 22,9 x 30,5 cm, colección Dolores del Río, México)



[Fig. 22]: Frida Kahlo: *El marxismo dará salud a los enfermos*, (1954, óleo sobre madera, 76 x 61 cm, Museo Frida Kahlo, México)

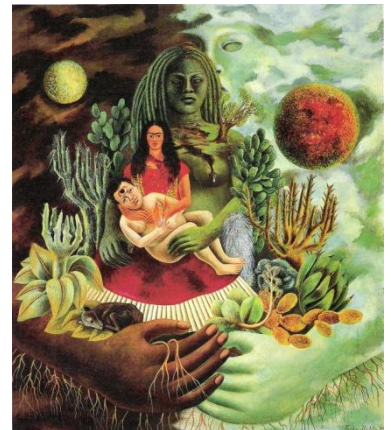
[Fig. 23]: Frida Kahlo: *Ahí cuelga mi vestido*, (1933, óleo y collage sobre madera, 46 x 50 cm, Hoover Gallery, San Francisco)





[Fig. 24]: Frida Kahlo: *Diego y yo*, (1949, óleo sobre tela y masonite, 61 x 21,6 cm, colección señor S. A. Williams, Wilmette, Illinois)

[Fig. 25]: Frida Kahlo: *El abrazo del amor del universo, la tierra (México), Diego y yo y el señor Xolotl*, (1949, óleo sobre tela, 69, 9 x 60,3 cm, colección Eugenio Riquelme y señora)



[Fig. 26]: Frida Kahlo: *Lo que me dio el agua*, (1938, óleo sobre tela, 96,5 x 76,2 cm, colección Tomás Fernández Márquez, México)

[Fig. 27]: Leonora Carrington: *Mujeres Conciencia*, (1972, cartel, 71 x 48,5 cm, colección particular)





[Fig. 28]: Leonora Carrington: *La posada del caballo del alba*, (ca. 1937-38, óleo sobre lienzo, 65 x 81,3 cm, Metropolitan Museum of Art, Nueva York)

[Fig. 29]: Leonora Carrington: *El mundo mágico de los mayas*, (ca. 1963-64, pintura al temple sobre panelado de madera, 213 x 457 cm, Museo Nacional de Antropología, México)



[Fig. 30]: Portada revista *Vogue Frida Kahlo*.

[Fig. 31]: Jean Paul Gautier: *Colección Primavera Frida Kahlo*, (1998)



