

## Frida Kahlo: vida y trabajo

---

Lucía Chen

Universidad de Tamkang, Taiwán  
Correo electrónico: lucychen@mail.tku.edu.tw

### RESUMEN

El interés principal de esta investigación es analizar a Frida Kahlo desde su multifacética vida. También, rendir un homenaje a quien fue expresión indómita de revelación histórica revolucionaria, rebeldía y resistencia. Para tales efectos, se presenta en primer lugar, algunos aspectos que conforman su personalidad y reflejan su filosofía de vida: a) Su conciencia indígena y su ideología nacional, las cuales constituyen un rechazo a la cultura de servidumbre del afrancesado estilo Porfirista; b) Su espíritu de valentía, ironía y contradicción que es la pólvora que explota en sus pinturas. En segundo lugar, se examinan algunas características de su producción artística: a) La explosión laboral en la que su trabajo artístico se convierte, al ser estimulado por la fuerza moral de su sufrimiento b) Su denuncia de la cuestión social a través del uso del realismo mágico, del simbolismo y del surrealismo; c) Su exigencia de una posición política reactiva que pueda reivindicar y transformar la realidad de la gente. Del análisis de los aspectos anteriores se puede concluir que su trabajo, el cual primero fue autoterapia, válvula de alivio a su soledad, angustia, dolor, desesperación, tristeza y pasión, se convirtió luego en la máxima representación de una auténtica invención-laboral-pictórica que refleja el sufrimiento personal y el del pueblo mexicano. Su manifestación artística que, en el mundo del trabajo y de las artes, logra quizás la plenitud del triunfo, realización y desarrollo de carrera, la hacen hoy un icono. Su imagen es la mejor tarjeta mexicana de presentación.

**Palabras clave:** Frida Kahlo, trabajo, vida cotidiana

Recibido: 01/04/2008    Aceptado: 24/05/2008

## Frida Kahlo: vida y trabajo

---

Lucía Chen

Universidad de Tamkang, Taiwán  
Correo electrónico: lucychen@mail.tku.edu.tw

### ABSTRACT

The focus of this research is to analyze Frida Kahlo from her multifaceted living experiences. Also, to render tribute to whom has been indomable expression of revolutionary historical revelation, defiance and resistance. For such purposes, in first place, some aspects that build up her personality and reflect her philosophy of life are discussed: a) Her indigenous consciousness and national ideology which constitute a rejection to a servile culture of the most French like manners of a Porphrist style; b) Her courageous, ironic and contradictory spirit as the “gunpowder” which explodes in her paintings. In second place, some features of her artistic work are examined: a) the labor explosion, in which her art work becomes when been stimulated by the moral force of her sufferance; b) her denounce of unjust social affairs through the use of magic realism, symbolism and realism; c) Her claims of a reactive political position, that can recover and transform people’s own reality. From the analysis carried out, one can conclude that her paintings, which at first were a kind of auto therapy, a relief valve for her loneliness, anguish, desperation, sadness and passion, later became the best representation of an authentic artistic labor invention which reflects both her own sufferance and that of the Mexican people. Her artistic manifestation that, in the world of work and arts, achieves perhaps the plenitude of triumph, realization and career development, makes of her a contemporary icon. Her image is nowadays the best Mexican presentation card.

**Key words:** Frida Kahlo, work, daily life

## Introducción

Sin duda alguna, Frida Kahlo (1907-1954) es una de las figuras más peculiares a lo largo de la historia mexicana. No sólo porque pertenece a una excepcional generación de artistas que legó pautas al arte pictórico mundial, sino también por su irreverencia ante los valores de la ideología masculina. Valiente, osada, rebelde, indomable, ironista, antitradicionalista, contradictoria, resistente, creativa, múltiple..., le gusta afrontar los tabúes, y todas estas características personales se encuentran en su obra. La obra de Frida Kahlo refleja la historia de su propia vida, revelando claves de sus diferentes momentos y de la historia mexicana contemporánea, en particular desde la Revolución hasta la segunda mitad del siglo XX.

Fue una época de crisis e inestabilidad política, más aún, de servidumbre a los convencionalismos culturales europeos. La conciencia indigenista y la ideología nacionalista habían despertado al pueblo mexicano contra el afrancesado Porfirio Díaz, contra la polarización social y la injusticia. Para renacer como república y acceder a una esencia espiritual libérrima, la nación tuvo que bautizarse con la sangre derramada en los enfrentamientos revolucionarios. La época hace el héroe y viceversa: ella, que había nacido en 1907, posponía esa fecha para decir que había nacido

en medio de la patente rebelión contra el convencionalismo y amarró su vida a un México agitado, creando una leyenda fabulosa sobre sí misma. Dicho de otra forma, ella nació con la revolución, la rebelión y la renovación. Así afirmó:

Nací con una revolución. Que lo sepan. Fue en ese fuego donde nací, llevada por el impulso de la revuelta hasta el momento de ver la luz. La luz quemaba. Me abrazó por el resto de mi vida. Adulta, yo era toda llama. Soy de veras hija de una revolución, de eso no hay duda, y de un viejo Dios del fuego al que adoraban mis antepasados. (Altamirano, 2004: 15).

Sobre este mito del nacimiento con la revolución Carlos Fuentes comenta:

Nacida con la Revolución, Frida Kahlo, simultáneamente, refleja y trasciende el evento central de México en el siglo XX. Lo refleja en sus imágenes de sufrimiento, destrucción, sangre derramada, mutilación, pérdida, pero también en la imagen de humor, alegría, broma, que tanto distingue a su dolorosa vida. (Fuentes, 1995:10)

Cuanto más dolor, más humor, Carlos Fuentes nos enseña el humorismo mexicano en un equilibrio que supera la frontera entre la destrucción y la reconstrucción, entre la agonía y la alegría, entre la muerte y el renacimiento. Frida Kahlo interpretó bien esta naturaleza del humorismo mexi-

cano: como su vida, sumamente trágica y dramática, fue una especie de columpio que oscilaba del frío al calor, del dolor al placer, del amor al odio, del infierno al cielo, el humorismo fue el único elemento de equilibrio.

Mucho se ha escrito sobre la biografía y la obra de Frida Kahlo, mucho se ha escrito sobre ella en diferentes términos: la Frida pintora, la Frida talentosa, la Frida luchadora, la Frida valiente, la Frida ciclona, la Frida sangrienta, la Frida *cyborg*, la Frida del estilo “realista-mágico”, la Frida tehuana, la Frida *Sadja*, la Frida de mujer-excepción real, la Frida de Kafka, la Frida de bomba envuelta en listones. Por mucho tiempo fue únicamente la esposa del gran muralista Diego Rivera (hoy, como se ha dicho, es más bien lo contrario, y Diego Rivera es el esposo de Frida). No es dudoso que sin él, ella no sería lo que conocemos, más bien, como apunta Fuentes, fueron dos caras de la misma moneda, dos cómicos dispares como Jeff y Mutt. (Fuentes, op.cit ). A partir del matrimonio se escriben los capítulos más intensos del libro de la vida de Frida; sin embargo, entre el amor y la traición, entre la pasión y la frustración, entre el éxito y la soledad, supera el papel de esposa de Diego Rivera para igualarse con él en la página histórica. Son dos personajes, o sea, dos valores distintos, como la paloma y el elefante, para retomar la caracterización de Hayden Herrera que da nombre a un

capítulo de su biografía (publicada originalmente en inglés en 1983). (Herrera, 1998:87-93). Ambos son incomparables, cada uno conlleva su simbolismo.

Aprovechando el centenario del natalicio de Frida Kahlo, quiero rendir, a través de este trabajo, un homenaje a esta mujer extraordinaria. Entre la larga lista de aportes existentes siempre hay mucho que descubrir, explorar e interpretar. Este trabajo se enfoca el simbolismo de la paleta para hacer una exploración del universo artístico de Frida Kahlo que está basado en los dolores, así como en el simbolismo del vestuario y del valor propio del “yo” afuera y del “ego” adentro de Frida Kahlo.

### **Del dolor al color**

Si el agua es la fuente de la vida en el ámbito antropológico, proponemos que el dolor es el manantial de la vida de Frida Kahlo. ¿Qué es el dolor? ¿Es el dolor puramente uno de los sentimientos humanos?

Dolor es que Hércules mate a su esposa y sus hijos tras perder la razón. Dolor es que Edipo mate a su padre, suba al trono y se case con su propia madre. Dolor es que Jesucristo sufra la traición de Judas, la negación de Pedro y termine por morir por los hombres. Dolor es que la Virgen María lllore por la crucifixión de Jesús. Dolor es el

que siente la madre de Guernica abrazando a su niño agonizante. Dolor es que el que lleva a Van Gogh a cortarse la oreja mientras sigue contemplando el girasol. Dolor es la vida melancólica de César Vallejo, que va a morir afligidamente a París con aguacero.

¿Cómo se mide el dolor? ¿Se mide con la gama musical, con tonalidades cromáticas o con la gradación térmica? El dolor no se mide ni se describe (no se *dice*, puntualiza Carlos Fuentes), pero el dolor se siente. El dolor es la sombra del *Homo sapiens*, es callado y es persistente, cambia forma y tamaño según la posición de la luz. En torno a este acompañante inseparable Carlos Fuentes recuerda las famosas palabras del triste Nietzsche, que decide llamar “Perro” a su dolor, utilizando este significado y significativo del Perro-Dolor para describir el sufrimiento de Frida Kahlo:

Frida Kahlo tuvo un Perro llamado Dolor, más que un Dolor llamado Perro. Es decir: describe directamente su propio dolor, su dolor no la vuelve muda, su grito es un aullido articulado porque alcanza una forma visible y emocional. Frida Kahlo es una de las grandes voces para el dolor en un siglo que ha conocido, acaso no más sufrimiento que otros tiempos, pero sin duda una forma de dolor más injustificada y por ello más cínica, vergonzosa y publicitada, programada e irracional, que cualquier otro tiempo. (Fuentes, op.cit:12)

A los seis años Frida Kahlo se enfermó de poliomielitis, por ello su pierna derecha adelgazó mucho y el crecimiento del pie se deformó. Aunque hizo regularmente ejercicios de fisioterapia para fortalecer los músculos debilitados, la pierna y el pie quedaron rezagados. Sufrió el dolor de ser una muchachita de apariencia fina con anormalidades de la que se burlaban como “Frida la coja” o “Frida pata de palo”. Pudo ocultar las anormalidades bajo pantalones en la adolescencia y más tarde bajo largas faldas de tipo mexicano, pero había más dolores que la esperaban.

En 1925, cuando tenía dieciocho años, un trolebús arremetió contra el camión que viajaba de la preparatoria a su casa. Fue un choque muy violento y entre las víctimas se encontraba Frida. Bañada en sangre, caían sobre ella polvos de oro, que no se sabía de dónde venían pero que crearon una escena teatral. El rojo y el dorado, colores llamativos y chillones, hicieron de ella una Venus nacida de la sangre, pero sobre todo una bailarina que interpretaba el cisne agonizante de Chaikovski. Aunque en este caso el hechizo del golpe no desapareció y se convirtió en su destino, del que no hubo rescate (Diego Rivera nunca fue el príncipe que lo rompió, fue por el contrario el autor de operaciones mágicas más fuertes, tanto benéficas como maléficas).

El accidente la bautizó con la sangre y los polvos de oro, y desde entonces desplegó el mito fridiano. El rojo y el dorado eran tanto significados como significantes para ella, de manera que unos años después pintó el autorretrato *Con vestido rojo y dorado* (1941). Según Kandinsky, el rojo es el color ilimitado y cálido como se imagina, tiene el efecto interior de un color vivo, vital e inquieto, representa una nota fuerte de gran potencia y tenacidad, es símbolo de ardor brioso, conlleva un signo de madurez viril. (Kandinsky, 2003:78-79). Otros símbolos positivos del color rojo son amor, hermosura, alegría, prosperidad, fecundidad, valentía, acción y animación, etcétera. En el aspecto positivo el color dorado simboliza la eternidad y la sublimación, religiosa y hermenéuticamente remite al Sol, de esencia divina y sagrada, emblema apolíneo de mesura, equilibrio y fuerza que combate contra el orbe nocturno que supone inmovilidad, dando vigor al espacio divino de la naturaleza. El dorado en la cosmología mexicana es el color de la nueva piel de la tierra al comienzo de la estación de las lluvias, antes de que ésta reverdezca. (Chevalier, 1991:87).

Al volver en sí del choque, lógicamente el rojo y el dorado no eran símbolos positivos para ella. El rojo se asocia con el poder destructor del fuego, el derramamiento de sangre y el

odio, (Becker, 1998:274), mientras que el dorado deslumbra cuando adquiere gran intensidad. Todo lo sólido se desvanece en el aire, para usar la frase de Marx. A Frida Kahlo se le rompió la columna vertebral, el cuello, costillas, pelvis, su pierna derecha sufrió once fracturas, su hombro izquierdo quedó para siempre dislocado, uno de sus pies irremediadamente lesionado, y lo peor fue que un pasamanos le penetró por la cadera saliendo por la vagina. (Fuentes, op.cit:19) ¿Cómo podemos imaginarnos el dolor corporal y el trauma psíquico que sufría Frida Kahlo? Aquella muchacha traviesa, jovial y frágil habría muerto y del cuerpo roto habría renacido una Frida luchadora, una Minerva. Sobre esta desgracia ella misma escribió:

Lo único de bueno que tengo es que ya voy empezando a acostumbrarme a sufrir. (Tibol, 2002:43)

Con una herida tan grave la Frida luchadora tuvo que pasar de la camilla de la Cruz Roja a la cama de casa, abrigo de su sueño, consuelo del cansancio y del dolor. El hombre tiene dos acompañantes durante toda la vida, un par de zapatos y la cama, si no usamos el primero reposamos en la otra. Para la Frida vestida de corsé de yeso la cama fue el seno del renacer, ese espacio rectangular era como la tierra de los mayas, que en cada uno de los cuatro puntos cardinales tiene una ceiba que soporta el universo.

Ella se convirtió en la ceiba, unida a la cama durante su largo sufrimiento.

No solemos prestar la debida atención al importante papel que la cama juega en nuestras vidas. Nacemos en una cama y morimos en otra, y la mitad de nuestra existencia transcurre dentro de ella. La cama cobija nuestras enfermedades, es el nido de nuestros sueños, el campo de batalla del amor. Es nuestro espacio más íntimo, la guarida primordial del animal que llevamos dentro. Para Frida Kahlo, la pintora mexicana, esposa del muralista Diego Rivera, la cama era todo esto y mucho más: refugio, potro de tortura, altar sagrado. (Montero, 2003:197).

La cama siguió siendo su apoyo, ya que después de recuperarse del accidente, debido a su debilidad tenía que acostarse a menudo y en la cama pasaba la mayoría del tiempo. En su pintura *La cama* (1940), conocida también como *El sueño*, una “ceiba maya” amarra a Frida a la cama, o sea la tierra, y hay un esqueleto que representa la muerte, pero éste está arriba, en dirección del cielo, no como la muerte del inframundo maya, situada abajo. Debido al deterioro de su salud, *Sin esperanza* (1945) constata el hecho penoso de la debilidad de Frida: acostada lagrimeante, sale de su boca un embudo que contiene un ganso, un puerco, una calavera de azúcar, peces y otros alimentos, que aluden a los golpes de su vida. El fondo de la pintura es en un paisaje pedregoso que

insinúa que Frida quería salir al aire libre. La cama o es seno o es sepulcro, la cama o es potro de tortura o es altar sagrado, la cama tomó presa a Frida Kahlo encerrándola en la recámara, convirtiéndola en un Ariel encarcelado en el tronco, un Prometeo encadenado a una roca. La recámara era su nido, cueva, más aún, universo.

Quien entraba por primera vez a la recámara de Frida Kahlo, donde su enfermedad la había obligado a pasar gran parte de su vida, tenía una violenta impresión de tristeza. Judas hechos con cartones, papeles y adornos de colores contrastados y brillantes para ser quemados con estrépito de cohetes en Sábados de Gloria, ornamentaban la cama en forma de baldaquino. El judas mayor, más parecido a un esqueleto burlesco, se adhería a un espejo colocado a todo lo largo del techo del baldaquino. Durante las horas del día, sin pausa, el espejo recibía la imagen adormecida o despierta de Frida. (Tibol, op.cit: 121).

¿La cama debe estar en el dormitorio? En varias de sus obras la expone al aire libre. De acostarse en la cama, lo cual no es excepcional, pasó, en los últimos momentos de su vida, a ser transportada en ella para asistir a la inauguración de una exposición suya. De este modo el deseo expuesto en los cuadros terminó por realizarse en la vida real.

¿Quién podría liberar el espíritu de Ariel? ¿Quién podría desencadenar

a Prometeo? ¿Próspero o Zeus? Por mucho tiempo tenía que estar sola, aunque no faltaron los amigos del grupo de *Los Cachuchas* que vinieron a visitarla. El dolor fue no poder moverse, aburrirse, el dolor fue que ella misma se sintió inútil.

La paleta la salvó, el pincel la liberó. Ariel toca la trompeta anunciando la épica de una fidelidad al dolor, Prometeo toca el tambor animando la marcha del cisma del cuerpo. Así empezó a pintar y renació con los colores. Con un caballete especial y un espejo sujeto al techo de la cama, Frida Kahlo podía por lo menos verse y así comenzó la trayectoria de explorar un “yo”.

¡El espejo! Verdugo de mis días, de mis noches. Imagen tan traumatizante como los propios traumatismos... Pero de pronto, allí, bajo ese espejo omnipresente, se hizo imperioso el deseo de dibujar. Tenía tiempo, no sólo para trazar líneas sino para infundirles un sentido, una forma, un contenido. Comprender algo de ellas, concebirlas, forjarlas, retorcerlas, desligarlas, reunir las, llenarlas... Al modo clásico, para aprender utilicé un modelo: yo misma. No fue fácil; por más que una misma sea el tema más evidente, también es el más difícil... (Altamirano, op.cit: 44)

La paleta de Frida Kahlo estaba llena de colores, como si fuera el

Edén, y ella los empleaba libremente para pintar su vida, su dolor, su ideología y su identidad. Los colores, las líneas, las formas y los dibujos componían el cantar de la vida. No obstante, del dolor al color, Frida Kahlo no sólo anotaba los detalles biográficos sino que aplicó la imaginación y la creatividad para construir sus autorretratos. De acuerdo con Kandinsky, el color es una materia de contrapunto, encierra infinitas posibilidades, crea el gran contrapunto pictórico en unión con el dibujo; como en la música, guía este contrapunto el *principio de la necesidad interior*. (Kandinsky, op.cit:65).

Frida Kahlo era una pintora autodidacta y de escasa producción, apenas doscientos cuadros en toda su vida, y la mayoría son autorretratos; sin embargo, manifiesta el *principio de la necesidad interior* de Kandinsky, que según el pintor ruso nace de las tres características del artista como creador, hijo de su época y servidor del arte. (Kandinsky, op.cit. )

Del dolor al color, Frida es creadora, hija de su época y, por supuesto, servidora del arte. Carlos Fuentes afirmó que los traumas políticos mexicanos educan a mujeres como Frida Kahlo, haciéndole recordar todo lo que los mexicanos habían olvidado, todo lo que querían ser. (Fuentes, op.cit: 9). El espejo de Frida no sólo reflejaba a la propia Frida, poco a poco, cuando



lo fue permitiendo su salud, empezó a reflejar a los que la rodeaban, y más allá a toda la república.

Del dolor al color, Frida Kahlo se formó como una pintora talentosa, creativa, con un gran humor que interpreta de manera muy personal. Contrastando con las interpretaciones de la teoría artística del pintor-músico Kandinsky, ella usó los colores de manera muy propia e intuitiva. Porque Frida Kahlo es Frida Kahlo, y cuando expuso en París Kandinsky fue a felicitarla por su talento. Así se lee en su *Diario*:

Verde: Luz tibia y buena.

Solferino: Azteca. Tlapali (palabra azteca que significa "color" usado en pintura y en dibujo). Vieja sangre de tuna. El más vivo y antiguo.

Café: Color de mole, de hoja que se va. Tierra.

Amarillo: Locura, enfermedad, miedo. Parte del sol y de la alegría.

Azul cobalto: Electricidad y pureza. Amor.

Negro: Nada es negro, realmente nada.

Verde hoja: Hojas, tristeza, ciencia. Alemania entera es de este color.

Amarillo verdoso: Más locura y misterio. Todos los fantasmas usan trajes de este color...

Verde oscuro: Color de anuncios malos y de buenos negocios.

Azul marino: Distancia. La ternura también puede ser de este azul.

Magenta: ¿Sangre? Pues ¡quién sabe! (Khalo, 1995:15, 211).

La paleta de Frida Kahlo, con colores simbólicos, se convirtió en unos "Campos Elíseos" poblados de imágenes de soledad, tristeza, desintegración de su cuerpo y el terrible sufrimiento que padeció, todos tendientes a la búsqueda de un mundo pacífico y sin dolor.

### **Del pantalón al vestuario tehuano**

La resonante frase "una bomba envuelta de listones" de André Breton sobre el arte de Frida Kahlo debe de provenir de la imagen de su suntuoso vestuario tehuano. Carlos Fuentes lo relaciona con la idea de Lautréamont del arte como resultado del accidental encuentro entre una máquina de coser y una sombrilla encima de una mesa de disecciones. (Fuentes, op. cit:14). Según Salber (2006:130), "lo antagónico, lo discrepante, queda entreverado, unido". En el mismo sentido, lo más extraño resulta en moda. La moda está inserta en la cultura de masas. Según Barthes (2003:250), si en la lengua existen errores, la moda representa algo de arbitrariedad bajo la retórica de la regla y de la verdad

y esta arbitrariedad de la moda debe ser razonada y naturalizada. La moda puede ser una “elección de lo necesario”, término de Pierre Bourdieu.

Para ocultar sus anormalidades Frida vestía traje de hombre, asumiendo un perfil masculino para compensar su debilidad. Al incorporarse al grupo *Los Cachuchas* se transformó en una  *jovencita* vestida de mezclilla y gorra de proletario, sarcástica de los personajes estirados, como Antonio Caso o Diego Rivera. Con su comportamiento absolutamente masculino, resultaba una figura muy antitradicional para esa primera mitad del siglo XX.

Sin embargo, la Frida en traje de hombre transmitía algo femenino, que podemos encontrar a través de las fotografías con su familia. También mostraba su parte femenina. Cuando estudiaba en la preparatoria, vestía blusas blancas de cuello de marinero y grandes corbatas, falda azul marino plisada y un sombrero de paja que adornaba con moños, pareciendo una pequeña intelectual alemana, haciendo honor al origen de su padre. En ese momento el lado autóctono materno todavía no germinaba.

La vestimenta excede en mucho la función básica de proteger el cuerpo humano, dependiendo de las diferentes materias empleadas y los colores usados, se convierte en un

tótem que representa al ser humano, más aún, a la sociedad. Por ello, la vestimenta implica un grupo de símbolos y arquetipos con ricos significados y significantes. En su expresión del tiempo (época) y espacio (región), manifiesta la psicología, la afición y la selección de los valores estéticos. La vestimenta, con su significado inmediato y obvio, también conlleva un espíritu cultural que a veces se convierte en un espíritu nacional, debido al desarrollo histórico y a los rasgos geográficos. Como dice Barthes (2003:249-250) en su *Sistema de la Moda*:

En el sistema de la Moda, en cambio, el signo es (relativamente) arbitrario: es elaborado anualmente, no por la masa de sus usuarios (que sería el equivalente de la “masa hablante” que hace la lengua), sino por una instancia reducida que es el *fashion-group*, o incluso quizá, en el caso de la Moda escrita, la redacción de la revista; indudablemente, el signo de Moda, como todo signo producido en el seno de la cultura llamada de masas, está situado, si así puede decirse, en el punto de encuentro entre una concepción singular (u oligárquica) y una imagen colectiva, es a la vez impuesto y solicitado.

Cuando Frida fue por primera vez al encuentro de Diego en su andamio, llevaba él un peinado chino y un vestido con escote propio de la moda de los veinte, mostrando su lado femenino y su juventud. (Herrera,

op.cit:88). Después de incorporar al grupo intelectual mexicano más bohemio de los años treinta, Frida Kahlo empezó a usar los vestuarios tehuanos. El traje de tehuana no fue apreciado ni por la clase aristócrata ni la burguesa durante la época colonial y la republicana. Se viste en la comunidad indígena, en la fiesta de la Guelaguetzta. Con el triunfo de la revolución se adquiere conciencia de los valores telúricos mexicanos. Si el traje de la China Poblana alude al sentido jovial, popular y casero, el traje de tehuana eleva la emoción lujosa, colorida, solemne y ritual.

Para Frida Kahlo el traje de tehuana era una suerte de “elección de lo necesario”, quizá llevaba el traje tradicional para contentar a Diego Rivera, ya que éste adoraba las artes indígenas; o quizás por la mexicanidad que invadía su pensamiento y comportamiento, enfatizando ser hija de la época. Además la falda flotante y el amplio rebozo podían cubrir perfectamente su cuerpo martirizado, su corsé ortopédico, su pierna delgada, su pie lastimado. Entre lo oscuro y lo brillante, entre lo pecaminoso y lo salvífico, entre lo destructivo y lo constructivo, para usar las ideas de Baudelaire, bajo la oscuridad irrumpió la luz de una nueva Frida que renacía en su traje. Esta elección del atuendo constituyó un salto, una superación de su proyecto intelectual que realizó su

identidad nacional y presentó un sello de mexicanismo. Se hizo la más mexicana de los mexicanos. Pero, ¿cómo la veían en aquella época los mexicanos?

La primera imagen de Carlos Fuentes sobre ella es exagerada. Así la veía en el Palacio de Bellas Artes:

Cuento todo esto sólo para decir que cuando Frida Kahlo entró a su palco en el teatro, todas las distracciones musicales, arquitectónicas y pictóricas quedaron abolidas. El rumor, estruendo y ritmo de las joyas portadas por Frida ahogaron los de la orquesta, pero algo más que el mero sonido nos obligó a todos a mirar hacia arriba y descubrir a la aparición que se anunciaba a sí misma con el latido increíble de ritmos metálicos, para en seguida exhibir a la mujer, que tanto el rumor de las joyas como un magnetismo silencioso, anunciaba. (Fuentes, op.cit:7).

Ella es una flor seductora, como la que Baudelaire menciona entre la muchedumbre en la calle parisense de *Las flores del mal*. La indumentaria estrambótica y arbitraria origina un huracán, Frida no quiere amoldarse a la moda, sino unirse al fluir del tiempo. Ella es una flor escandalosa, Carlos Fuentes la admiraba sin perder el humor mexicano, su aparición impidió a los presentes concentrarse en la ópera de Wagner o en la preciosa arquitectura italianizante construida bajo la dictadura porfiriana. Una Carmen pasa por la plaza de toros.

La de una Coatlicue con falda larga, una Tlazolteotl con una naturaleza mezcla de pureza e impureza, una Dama de Elche megalítica de los iberos, una Cleopatra amada por Antonio y César, un árbol de Navidad cubierto de decoraciones, una piñata de colores, fueron las otras imágenes que de ella nos transmite Carlos Fuentes.

Tanto la Tierra Madre como el Buitre Femenino de los aztecas, Coatlicue y Tlazolteotl, presentan un aspecto solemne y horroroso, simbolizan una relación de pares antitéticos: divinidad/humanidad; naturalidad/artificialidad; bondad/maldad; vida/muerte; purificación/contaminación; seducción/rechazo. Así fue Frida Kahlo diosa azteca de una dualidad entre la prosperidad y la marchitez, entre la pureza y la inmundicia. Con joyas gruesas y brillantes como la Dama de Elche, con atuendo de la antigüedad como Cleopatra, pasando de una impresión a otra, Carlos Fuentes la va haciendo menos misteriosa y más humana. ¿Quién quiere ser payaso y presentarse como un árbol de Navidad o una piñata? Sólo esta mujer única, que no estaba haciendo teatro ni participando en una gran fiesta de la comunidad agraria, sino manifestando sus gustos indumentarios e imponiendo la moda, *vogue, fashion* a los otros.

El ropaje se asocia con la magia, que no sólo cambia el perfil de la persona sino también le da aliento,

confianza y fe; sin duda alguna, un vestuario precioso debe de ser una terapia espiritual tanto para los tristes como para los enfermos:

Los encajes, los listones, las rumbosas enaguas, las trenzas, los huipiles, los tocados tehuanos enmarcando como lunas ese rostro de mariposa oscura, dándole alas: Frida Kahlo, diciéndonos a todos los presentes que el sufrimiento no marchitaría, ni la enfermedad haría rancia, su infinita variedad femenina. (Fuentes, op.cit:8)

Su infinita variedad femenina se manifiesta en la resistencia al dolor, que la naturaleza permite a la mujer, y en la fina apariencia de su traje de tehuana. En el *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932), Frida Kahlo viste un traje de seda rosa que no le sienta, no es su emblema y casi nunca usó en su vida real, pero que expresa su nostalgia por México y el desconuelo de estar en Estados Unidos. Lo mismo que en *Mi vestido cuelga aquí* (1933-1938), donde la muy mexicana prenda se exhibe sin ella y en primer plano para destacar irónicamente por contraste el materialismo, el capitalismo y la modernidad de Nueva York. Si los ojos son el templo del alma, el cuerpo es el santuario de la indumentaria, sin aquél la indumentaria no luce. Este traje sin dueño expresa cómo el ambiente neoyorkino ahogaba a Frida.

La moda tiene su tiempo y lugar, dice Roland Barthes, pero Frida los desconoce para crear su propio estilo:

En el territorio del hacer, la mujer de Moda se sitúa siempre respecto a una de estas tres preguntas: ¿qué? (transitividad), ¿cuándo? (temporalidad), ¿dónde? (localidad). Como se ve, el hacer debe entenderse en sentido amplio: el acto puede darse únicamente en forma de circunstancias que lo acompañan (tiempo y lugar). De hecho, la Moda no conoce una verdadera transitividad; lo que anota es más bien la manera en que el sujeto crea su situación respecto a un medio donde se supone que debe actuar: la cacería, el baile, las compras son conductas sociales, no técnicas. El hacer de la Moda se ve en cierto modo abortado: su sujeto está atormentado por una representación de las esencias en el momento de actuar: vestirse *para* actuar es, en cierto modo, no actuar sino anunciar el ser del actuar sin asumir su realidad. (Barthes, op.cit:284-285).

Vestirse era para Frida Kahlo una acción artística y, a su vez, una expresión pictórica: se acicalaba para participar en la vida social o para sentarse frente a un espejo a pintar. En el cuadro de *Las dos Fridas* (1939), una de ellas viste al estilo indígena y la otra al estilo criollo. Aparentemente iguales, en realidad expresan una dualidad, la autóctona y la europea. La primera representa a la mujer que Rivera amó, el traje indígena le daba fuerza y por ello sostiene en su mano izquierda un camafeo con una foto de Diego y tiene el corazón entero. La segunda, referida al personaje del pasado, es la mujer a

quien Rivera ya no amaba, por lo cual el corazón está roto y la vena sangra salpicando su falda.

Según los criterios y la estética dominantes, las enaguas, encajes, mantillas, listones, puntillas, lentejuelas, collares, aretes, etc. son propios del atuendo femenino, mientras que los pantalones, las corbatas, las cachuchas, etc. son masculinas; aunque estas últimas sean utilizadas a menudo por mujeres hoy en día. Jugando con los criterios y la estética dominantes, sin embargo, la “infinita variedad femenina” de Frida Kahlo envuelta en suntuoso traje de tehuana ostenta un signo masculino, el bigote. No con la intención de las criollas que en los retratos virreinales aparecen con un ligero bigote como señal de su ascendencia blanca que las distinguía de las lampiñas indígenas, sino para revelar su dimensión masculina.

Frida era muy bella. O era más que bella: era tremenda. Tenía unos ojos feroces y maravillosos, una boca perfecta, el entrecejo hirsuto, un bigote apreciable. (Montero, op.cit:204-205)

Precisamente este atributo sexual secundario es el que ella exageraba en muchos de sus autorretratos, y aparece en las fotografías de Nicolás Muray y otros. ¿Era andrógina? Cuando vestía de hombre nunca faltaba la ternura femenina, cuando vestía con enaguas y mantilla no dejaba de exhibir cierta masculinidad. En *Autorretrato*

*de pelona* (1940) se ve una Frida con traje de hombre y con las tijeras con las que martirizó su feminidad, ahí el cabello es fuente de su amor, y como un Sansón pierde su poder cuando se le corta. Sin embargo, este Frida-Sansón, con un arete, lleva un traje que le queda un poco grande, es Frida-Dalila más que Frida-Sansón, la seductora más que el seducido.

La Moda enfatiza precisamente el sexo, la personalidad, la ubicación social. Pero también puede camuflarlos: el hombre puede vestirse de mujer y viceversa, por gusto o para confundir a los demás, como dice Virginia Woolf en su *Orlando: a Biography*. En este sentido, la indumentaria es un código, un signo, como tal tiene un significado y termina por producir un espejismo.

[...] al jugar al vestido, el propio vestido toma el relevo de la persona, proclama una personalidad lo bastante rica para cambiar de papel con frecuencia; en última instancia, cuando transformamos nuestro vestido transformamos nuestra alma [...] Barthes, op.cit:254)

La imagen más popular de Frida, la foto que le tomó Nicolás Muray en 1950, la representa con un traje blanco y rebozo rojo y con el cabello trenzado con cintas moradas; es decir una presencia tradicional que manifiesta el poder del vestido y se constituyó en icono de la pintora, estable-

ciendo, más que una moda, un signo y una estética de la sociedad mexicana. Del pantalón al vestuario tehuano, fue desarrollando un discurso crítico sobre la *Tradicción* e imponiendo una *Actitud* frente a la *Moda*.

### **Del yo afuera al ego adentro**

La sociología del arte nos enseña que inicialmente el retrato fue un género desarrollado por una necesidad aristocrática, simbolizando poder o buena condición social, como los retratos de los reyes, nobles, héroes guerreros, etc. Algunos personajes retratados se convirtieron en símbolos mayores, como en las monedas nacionales. Con la evolución histórica, los aristócratas ya no fueron los únicos con el privilegio de aparecer en pinturas, este arte se hizo cada vez más popular y los pintores realizaron retratos a pedido. Los retratos pueden servir para estudiar psicológicamente a la persona, según sus rasgos fisonómicos, la expresión del rostro, las características físicas, el vestuario y el peinado; también son útiles para revelar la época, por el fondo, y rastrear el proyecto ideológico del pintor según su gusto y técnica. A veces un retrato comunica el carácter de la persona retratada, porque los artistas buscan la caracterización en un sentido más profundo. (Woodford, 1985:25)

En el mismo sentido, el autorretrato transmite claves del pintor o la pintora, acerca de yo afuera y el ego adentro.

¿Qué es el “yo”? Gramaticalmente es el nominativo del pronombre personal de primera persona. Es la conciencia de sí mismo, la presencia del alma. En la filosofía moderna el “yo” representa una categoría epistemológica fundamental. Recordemos a Descartes y su “*cogito, ergo sum*” (pienso, luego existo), por él presentado como el inicio de todo saber y el único enunciado que no deja ningún asomo de duda. El “yo” es el sujeto que piensa. El “yo” es la razón de ser humano, el eje del individuo.

El “yo” en la literatura novelística no remita al autor sino al narrador, el “yo” en la pintura es autorretrato, el mismo pintor que transmite el yo externo mediante los rasgos fisonómicos, la expresión del rostro, las características físicas, el vestuario y el peinado; y al mismo tiempo el ego adentro es lo que se oculta bajo los colores y las imágenes, invisible pero sensible, es la subconciencia que manifiesta el momento físico, psíquico y psicológico del pintor, que puede llegar a realizar una serie de autorretratos y de esta manera un “diario pictórico”.

Si Montaigne afirma que él mismo es la materia de su ensayo, Frida Kahlo misma es el sujeto que pinta y el sujeto pintado. El autorretrato de Frida

Kahlo fue desarrollado por una necesidad de matar el tiempo. No obstante, al levantar la paleta, mojaba el pincel y salían el talento y la sorpresa. Poco a poco se acostumbraba y decidió a dedicarse a pintar a sí misma:

Me han preguntado muchas veces por esa persistencia en el autorretrato. Al principio no tenía elección, y creo que esa es la razón fundamental de esa permanencia del yo-sujeto en mi obra... Del modo más académico, hice de mí misma mi modelo, mi tema de estudio. Y me apliqué...(Altamirano, op.cit:44).

Cuando Frida Kahlo pintó su primer autorretrato tenía diecinueve años (1926), era un regalo de amor para Alejandro Gómez Arias y sirvió para reanudar la relación entre los dos jóvenes. El yo afuera de Frida es una doncella bella, perfecta, impasible, con un traje de terciopelo color vino de cuello bordado, la mano derecha cruzada en la cintura, mirando directamente a los ojos de quien la contempla. Con gestos de “Narciso” Frida quería construir una imagen impecable ante Alejandro Gómez, sin embargo, el ego adentro muestra una angustia que podemos comprobar en su carta a Alejandro, cuando poco tiempo después la familia lo envió a Europa para enfriar su relación estrecha con Frida:

Mi Alex:

Ya me escribió Alicia; pero después del 28 de marzo ni ella ni nadie ha

tenido la menor noticia de ti... No hay nada comparable a esta desesperación de no saber nada de ti en un mes.

Sigo mala, me estoy adelgazando mucho, y siempre opinó el doctor que me pusieran el corsé de yeso tres o cuatro meses, pues la canaladura ésa, aunque es un poco menos molesta que el corsé, da peores resultados, pues como es cosa de estar en ella meses, los enfermos se llagan, y es más difícil curar las llagas que la enfermedad.[...]

Escríbeme y, sobre todo, quíereme.  
(Tíbol, 2007:91-92)

Era evidente que Alejandro nunca la tendrá de novia y jamás fue a verla después del accidente, Frida construyó el espejismo en este *Autorretrato con traje de terciopelo*. Le llevó casi dos años recuperarse del accidente, tras un calvario de operación, estiramientos, colgaduras y corsés. Como Frida misma afirmó, resultó más difícil curar las llagas que la enfermedad, el distanciamiento de Alejandro fue algo triste, ella tuvo que restablecerse para llevar una vida activa y buscar otros horizontes. Se introdujo en el campo intelectual, haciendo amistad con personajes importantes de aquella época, entre ellos conoció a Diego Rivera, que fue un gran maestro y compañero, pero nunca un buen esposo. Su amor por él es tanto psíquico como físico, Diego Rivera fue el segundo accidente de su vida, como ella misma comprobaba.

La herida del choque automóvil fue perpetua, sus cuarenta y siete años de vida tuvieron casi tres décadas de sufrimiento. El dolor tanto corporal como moral la torturó y siguió torturando. El pintar también es una buena manera de autoterapia, que permite una evacuación de la angustia, la desesperación, el odio, la tristeza, la pasión, el sufrimiento, el dolor, etc. Pero, para llegar a ser un arte, el pintar tiene además que contar con la creación, la técnica y el lenguaje simbólico. Un Picasso se dolía por el bombardeo nazi que hizo nacer la eterna *Guernica* del cubismo, pero es muy raro que un pintor transforme su propio dolor en una manera nítida y abierta en la tela como Frida, siendo el ejemplo más notable *Henry Ford Hospital* (1932), que remite a su aborto. Un melancólico Van Gogh por lo menos envolvió con vendas la herida de su oreja cortada y mediante los colores transmitía su tristeza y locura sin dejar el impresionismo. Lo que sufrió Van Gogh no fue menos que lo que sufrió Frida Kahlo, pero eran de diferentes dimensiones. Aunque no todos los autorretratos llevan una imagen de sangre derramada, Frida nunca dejaba de manifestar el ego adentro, enfatizando los sentimientos negativos, como la soledad, la tristeza, el miedo y el dolor. Pintar un yo afuera y un ego adentro no sólo fue un alivio, sino también una demostración: "Pinto, luego existo", modifi-



cando el enunciado de Descartes. Ella vivía para pintar.

Así que Frida buscó una conciliación entre la creación pictórica y la evacuación sentimental. Siendo autodidacta, en los tempranos autorretratos y retratos se nota el intento novato, pero con cierto talento. Hay rumores que el retrato de *Alejandro Gómez Arias* (1928) no corresponden al trazo de Frida; ya que ella lo amaba obsesionalmente, como revelan las cartas que le dirigió, y el retrato no proyecta ninguna emoción, tanto la mirada como la expresión del rostro de Alejandro parecen planos y carecen de mensaje. (Loaeza:2007). Como he mencionado, el retrato implica la intención y la idea que el pintor tiene de la persona retratada, lo cual me recuerda *La Familia de Carlos IV* de Goya, donde un rey cobarde está al lado de una reina fea a quien ilumina el pintor con *spot-light*. Raquel Tibol, biógrafa más reconocida de Frida Kahlo, ha puesto en duda la autenticidad: “desde las etapas tempranas, Frida mostraba todavía ciertas torpezas, pero nunca fue tan torpe”.(Loaeza, op.cit). Los rumores incluyen además el dibujo *Cabeza de Isolda* y *Las dos Fridas*, que por su gran tamaño (173,5 x 173 cm) se dice que fue pintada por Diego. Sea como fuere, dejemos el problema de la autenticidad o falsedad a los estudios científicos, tanto los autorretratos

como los retratos constituyen un lenguaje de componer lo que veía, sentía, pensaba y quería Frida Kahlo.

Por mirarse mucho tiempo en el espejo, Frida Kahlo se convirtió en “Narciso”. Quizá este término choca a las feministas que quieren romper la piel del narcisismo, pero a mi modo de ver se adecua a la situación de Frida Kahlo, una joven guapa y en la flor de la edad debería amarse y ser “Narciso”, cuando además el rostro, las manos y los brazos salieron con menos heridas del choque violento. Las manos le sirvieron para ser útil y empezar un nuevo oficio mientras que el rostro fue el altar de su existencia constituyendo el yo de su realidad. Como para muchas creencias, el rostro representa al mismo ser humano, no es por azar que las pinturas y las esculturas prehispánicas pongan de relieve el rostro y una máscara que asocian con la transfiguración de aquél, formando una protección para mostrar a los demás la imagen deseada mas no la real. Aún más, la máscara de la muerte, como la del rey Pakal, es para los pueblos indígenas un símbolo de eternidad y encarnación de la otra vida. De acuerdo con los estudios antropológicos la máscara se asocia con un sentido binario entre el exterior y el interior, lo público y lo privado, extramuros e intramuros, lo luminoso y lo oscuro, lo hipócrita y lo verdadero.

Las máscaras son elementos comunes en la obra de Picasso y Wifredo Lam, el primero las empleaba para inspirar un cubismo maravilloso y el otro para retornar a su raíz africana. Frida Kahlo las amaba y también las usó para la creación pictórica, pero muy pocas veces, y más frecuentemente enfocaba el rostro, que fue para ella una puerta abierta hacia un yo íntimo. En la *Niña con máscara de calavera* (1938), se presentan la mexicanidad y el humorismo ante la muerte, como en la obra de Guadalupe Posada o Diego Rivera. Según Roger Bartra, el mito de la calavera mexicana reconocía que la muerte tiene sentido y oculta el misterio de la otredad.<sup>1</sup> Seguramente esta niña con máscara es la propia artista que manifiesta la simbiosis con la muerte, y sin embargo no oculta el sufrimiento.

El yo afuera de los autorretratos es el yo que Frida amaba, representando las diferentes etapas de su vida. El yo afuera, siempre con un perfil un poco a la derecha o a la izquierda, sólo muy pocas veces al frente, tiene una única expresión hierática: las cejas exageradas y unidas, los ojos de una mirada firme, los labios cerrados, el bigote borroso. En sus tempranos autorretratos pintados entre 1926 y 1932 se muestra sencillez compositiva, como una estructura fotográfica, y todavía no predominan los elementos surrealistas. Su vida, vista y experiencia

andaban cambiando, de soltera a esposa de Diego Rivera, de México a Estados Unidos, de la soledad a la nostalgia, del duelo por la muerte de su madre a la traición de Diego, del embarazo al aborto, etc. Un “Narciso” es cada vez más delgado, melancólico y enfermizo.

Para convivir en las desgracias, la paleta de Frida Kahlo lleva cada vez más magia, más manantial. A partir del 1932, los autorretratos se van metamorfoseando con trazo surrealista. Los cabellos, como siempre, están bien peinados, recogidos, trenzados, con cintas, con flores, con tocador de tehuana; a veces están sueltos, cortados. El ego adentro se refleja en el yo afuera. Los detalles de su peinado hablan, pero no bastan para decir sus sentimientos, por lo cual los complementa con un corazón sangriento, una muñeca, un perro *iztquintli*, unos papagayos, unos monos, unas tijeras, un cigarrillo, un collar de piedras rústicas o de espinas, una cinta envuelta el cuello, un dije de colibrí, unas gotas de lágrimas, unos piquetes se asocian con el simbolismo. Las imágenes son temas claves que comunican el ego adentro.

Quienes nos hemos ocupado de estudiar a Frida Kahlo solemos tomar una premisa principal para explicarnos su proclividad al autorretrato: ella misma era el modelo que siempre tenía a la mano; basta el espejo, el interno y el externo. Nos congratulamos de que haya tenido que ser así porque dejó

una autobiografía pictórica ejemplar.  
Conde y Tercero (2007:54)

La sucesión de infidelidades de Diego Rivera le molestó y se sintió muy lastimada por *el affaire* entre Diego Rivera y Cristina Kahlo, su esposo y su propia hermana, Frida Kahlo reaccionó de igual manera, tuvo un *affaire* con Trotsky, Nicolás Muray, Lucha Reyes y con más hombres y mujeres. Fue la flor de los males, modificando el título de Baudelaire, que remiten a la impureza, la inmudicia, la indignidad, el erotismo y la autodestrucción en alcohol y morfina, que también refieren a su cisma corporal, su pasión enfermiza y su poesía agonizante. Juzgando su actitud en las primeras décadas del siglo XX, ¿era tradicionalista o feminista? Ambas cosas. Para obedecer a su vocación maternal, se embarazó una y otra vez, aunque sólo quería tener un hijo de Diego Rivera. No obstante, su precaria salud la obligó a abortar. Tradicionalista en pensamiento, pero feminista en acción, que luchó contra la imposibilidad. La acción feminista le costó caro en su salud. De los males nació la flor más bella, su vida dio valor a su obra y viceversa. ¿Quién puede negar que el yo de Frida es el más fiel a ella misma? *La columna rota* (1944) es la mejor muestra.

El amor que sentía Frida Kahlo por Diego Rivera, por su muralismo y por su pintura era tanto psíquico

como físico. Ella transformó la corona de Cristo en la gargantilla picando el cuello, convirtió el cuerpo en un venado herido por nueve flechas como San Sebastián mártir, el amor por Diego en un autosacrificio. La espina y la flecha se asocian con un simbolismo de oposiciones binarias: éxtasis y angustia, placer y dolor. No contenta con esto, inscribió la imagen de Diego Rivera en su frente en los autorretratos *Diego en mi pensamiento* (1944) y *Diego y yo* (1949), tratándolo como su pareja gemela en el *Retrato doble Diego y yo* (1944). Así se lee en su diario:

Cada momento, él es mi niño, mi niño nacido, cada ratito, diario, de mí misma. Kahlo (1995: 8,205).

*El abrazo de amor del universo, mi tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl* (1949) es un cuadro que, a mi modo de ver, contiene más matices de mexicanidad, y a la vez manifiesta un realismo mágico. Su amor a Diego lo convierte en bebé que tiene en sus manos una forma llameante y está recostado en los brazos de Frida, mientras ella se encuentra en los brazos de la Tierra madre, que a su vez está en los brazos del universo. Éstos forman un círculo exterior que se asimila a los dos serpientes Xiuhcōatl, dioses del alba y la noche, de la Piedra del Sol, que también están en el último círculo exterior. Este cuadro está dividido en el día y la noche, jugando entre la

iluminación y la oscuridad expresa lo exterior y el interior.

Este empleo de las luces ya se ve en *El árbol de la esperanza* (1946), que bajo el sol muestra a una Frida acostada en camilla, dirigiendo hacia el espectador su espalda medio desnuda, que muestra dos cicatrices. O, en el mismo cuadro, la camilla está en un paisaje pedregoso, y el trazo surrealista manifiesta la dificultad para que una mujer así lastimada goce del aire libre. Esta Frida en lo exterior expresa el yo real de la otra Frida que, en la penumbra, con traje de tehuana, tiene en su mano un corsé y una bandera con la escrita: “Árbol de la esperanza mantente firme”, con lo cual en lo interior alude al ego que desea una vida más sana sin jamás usar el corsé.

Sin embargo, la ilusión del yo en la oscuridad, o del yo bajo la máscara, o del ego adentro no prosperó, y en 1950 su salud empeoró, sufriendo nueve operaciones en la columna vertebral y la amputación de la pierna derecha. Un “Narciso” que poco a poco se inmobiliza y se acerca a la muerte.

## Conclusión

México fue tierra conquistada por los hombres, en cierto modo es un país donde tradicionalmente los hombres dominan la situación, lo cual muestra la historia mexicana, que fue

una epopeya de héroes desde la época prehispánica pasando por la conquista, la independencia, la invasión francesa hasta la revolución: Hernán Cortés, el Marqués de Mancera, Miguel Hidalgo, Agustín de Iturbide, Maximiliano I, Emiliano Zapata y Pancho Villa. A lo largo de la historia mexicana, el papel femenino siempre está en el segundo plano, sin embargo, los mexicanos adoran a la Virgen de Guadalupe, la tierna imagen materna, para adquirir consuelo y tranquilidad cuando enfrentan a una indómita situación tanto de la vida cotidiana como política, no nos olvidemos que durante la lucha de independencia la Virgen de Guadalupe fue el emblema de la nueva democracia.

Ante el hombre el sexo femenino es secundario e inferior, por su supuesta debilidad física, aunque sabemos desde Simone de Beauvoir que la mujer no nace tal sino que se la hace mujer. Entre el ambiente machista, destacan Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa y Fénix de las letras hispanas del siglo XVII representando el Siglo de Oro de México, y Frida Kahlo, símbolo auténtico del arte mexicano de la época contemporánea. Entre otras más. Debido al hecho de ser mujer, el arzobispo Aguiar y Seijas conminó a la primera a deshacerse de los cuatro mil volúmenes de su biblioteca. En el mismo sentido, en México tardó en reconocerse el

talento de Frida, y fue André Breton quien la valoró. Nadie es profeta en su tierra. Retomando los versos de Sor Juana: “Hombres necios que acusáis/ a la mujer sin razón,/ sin ver que sois la ocasión/ de lo mismo que culpáis”. (Cruz, 1989:109). El valor de ser mujer es muy superior al que la historia cuenta, Sor Juana, Frida Kahlo y otras no sólo comprueban, sino también afirman el “triumfo femenino”.

La obra de Frida Kahlo es de una esencia propia, mostrando un diálogo consigo misma, y no es por azar que casi todos los discursos se han enfocando alrededor de su biografía en relación con la obra; dado que su vida abunda en misteriosas coincidencias históricas. Luis Cardoza y Aragón concluyó que no hay en ella influencia de nadie sino de su dolor y de la lucha por librarse de él. (Cardoza, 1988:37)

Dolor y pintura, vida y política. Son elementos primordiales que construían su vida y creaban un mito fridiano. Vino a morir con el bombardeo de la Ciudad de Guatemala complotado por la CIA contra el gobierno legítimo de Jacobo Arbenz. El presidente guatemalteco no era comunista pero realizó una reforma agraria a favor del campesinado y esto afectó a los intereses de la United Fruit Company, causando la tragedia. En 1954, el 2 de julio, en la Ciudad de México hubo diez mil personas que participaron en la mani-

festación contra estos hechos. Frida Kahlo estuvo en silla de ruedas en la manifestación como una heroína, sin hacer caso del médico que le prohibía salir en público. Como se ve en *El marxismo curará a los enfermos* (1954), una Frida comunista, gigantesca y de pie, deja sus muletas a los dos lados; sin embargo, bajo el frío de la estación de aguacero se resfrió y murió el 13 del mes. Con esta última coincidencia histórica ella componía su elegía contra el imperialismo.

Frida Kahlo fue el “divino Narciso”, para retomar el título de uno de los autos sacramentales de Sor Juana, no sólo porque era el sujeto pintado, sino también porque le gustaba ser fotografiada, fotografiar y coleccionar las fotos, tanto de personajes como de eventos. Hace poco en la Casa Azul se desempaquetaron cinco mil trescientas ochenta y siete fotografías, numerosos documentos y otras cosas más, acervo dispuesto por Diego Rivera para ser conservado. Igual que su obra, las fotografías cuentan historias. Así dice Ortiz Monasterio, curador de *Los tesoros de la Casa Azul*:

Con estas imágenes ella se construyó un mundo, no sólo con su gente querida y sus secretos, sino con sus temas favoritos: su obra, la arquitectura, los indios, las ruinas, las luchas políticas, imágenes que la acompañaban, que la arroparon. No hay una sola colección en México que tenga estas firmas, esta calidad. (Mateos-Vega, 2007)

Ella es la historia misma, aún más, ella hace la historia y la cuenta, sin perder la dimensión humanista, con un lenguaje artístico. Si Sor Juana es la primera feminista de América, Frida Kahlo es la feminista más osada en la acción y de ella nació una nueva religión, el *kahlismo* y la *fridomanía*. El 2007 es el año de Frida Kahlo, la Ciudad de México, ciudad que la creaba, la educaba, la amaba y la lastimaba pero siempre fue amada por ella, está hirviendo en su homenaje nacional. En torno de ella ya sabemos mucho, a la vez, sabemos muy poco, y los recientes hallazgos sobre esta mujer mítica y enigmática impulsan a hacer una y muchas nuevas lecturas más desde diferentes puntos de vista.

## Notas

- <sup>1</sup> Revisar: Museo del Palacio de Bellas Artes, ed., *Frida Kahlo, homenaje nacional 1907-2007*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007, p. 188.

## Referencias Bibliográficas

- ALTAMIRANO, MARCELA.2004. *Frida Kahlo*. México, Grupo Editorial Tomo, 158 págs.
- BARTHES, ROLAND.2003. *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona, Paidós, 434 págs.
- BARTRA, ELI. 1994. *Frida Kahlo: mujer, ideología, arte*. Barcelona. icaria. 121 págs.
- CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS. 1998. *Pintura contemporánea de México*. México, Ediciones Era. 232 págs.
- CONDE, TERESA DEL y MAGALI TERCERO.2001. *Frida Kahlo: una mirada crítica*. México. Planeta, 121 págs.
- CONDE, TERESA DEL. 2007. **Frida Kahlo en Bellas Artes**. *La Jornada*. 6ª. 26 de julio de 2007.
- CRUZ, SOR JUAN INÉS DE LA.1989. *Obras completas*, México, Porrúa, 941 págs.
- KAHLO FRIDA. 1995., *Frida Kahlo. diario. autorretrato íntimo*. México. La Vaca Independiente, 296 págs.
- FUENTES, CARLOS. 1995. “**Introducción**” en Frida Kahlo, diario, autorretrato íntimo. México. La vaca Independiente.
- HERRERA, HAYDEN.1998. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. México, Diana, 440 págs.
- .1994. *Frida Kahlo: las pinturas*. México, Diana, 257 págs.
- JAMIS, RAUDA. 1987. *Frida Kahlo*. México. Diana-Edivisión, 322 págs.
- , 1998. *Frida Kahlo*. Barcelona. circe. 325 págs.
- KANDINSKY, VASILI.2003. *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires, Paidós, 116 págs.

- LE CLÉZIO, JEAN-MARIE GUSTAVE. 1995. *Diego y Frida*, México, Diana, 207 págs.
- LOAEZA, GUADALUPE. 2007. **Frida Kahlo: piel a piel**. *La Jornada*, 4, 1 de julio de 2007.
- MATEOS-VEGA, MÓNICA. 2007. **Al descubierto, la invaluable colección fotográfica de Frida**- *La Jornada*, 4a, 26 de junio de 2007.
- MONTAÑO GARFÍAS, ERICKA, **Abren al público el mundo íntimo de Frida y Diego**. *La Jornada*, 4a, 5 de julio de 2007.
- MONTERO, ROSA. 2003. *Historias de mujeres*. Madrid. Punto de Lectura. 286 págs.
- MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES. 2007. ed., *Frida Kahlo, homenaje nacional 1907-2007*, México. Instituto Nacional de Bellas Artes. 397 págs.
- PORTAL, FRÉDÉRIC. 2005. *El simbolismo de los colores*. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta. 158 págs.
- RICO, ARACELI. 1993. *Frida Kahlo: fantasía de un cuerpo herido*. México. Plaza y Valdés. 178 págs.
- SALBER, LINDE. 2006. *Frida Kahlo*. Madrid, EDAF, 186 págs.
- TIBOL, RAQUEL. 2007. (selección, proemio y notas). *Escrituras de Frida Kahlo*. México. Lumen. 520 págs.
- , 2007. *Frida Kahlo en su luz más íntima*. México. Debolsillo, 260 págs.
- , 2002. *Frida Kahlo: una vida abierta*. México. unam, 233 págs.
- WOODFORD, SUSAN. 1985. *Introducción a la historia del arte*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 115 págs.
- ZAMORA, MARTHA. 1987. *El pincel de la angustia*. México. Martha Zamora. 409 págs.