Frida Kahlo: Folclore, tradición y vanguardia

Guillermo Carnero

EL POETA Y ENSAYISTA GUILLERMO CARNERO NOS OFRECE UNA VISIÓN DE FRIDA KAHLO, DE LA QUE SE CUMPLE EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO, EN UN CONTEXTO PARADÓGICO, ENTRE LO POPULAR Y LO VANGUARDISTA

Frida Kahlo (1907-1954) se formó en un ambiente presidido por el debate acerca de la voluntad de definición de la cultura y el modo de ser de la sociedad y la nación mexicana en la disyuntiva entre lo internacional y lo nacional autóctono, y ello en una coyuntura política enormemente significativa y movediza, que iba a teñir inevitablemente de ideología las opciones a ese respecto. Entre 1910 y 1921 el país se encontraba ante el centenario de los dos momentos esenciales de su Historia nacional (el inicio y el éxito de su movimiento independista), al mismo tiempo que en 1910 se había iniciado la revolución contra la dictadura de Porfirio Díaz. Esa revolución tenía, como es lógico, un fuerte componente nacionalista, populista y exaltador de lo autóctono, mientras el porfiriato había sido internacionalista, proeuropeo y pronorteamericano en lo cultural y lo económico, siendo en ello considerado semejante a la injerencia colonialista que en el siglo XIX intentó situar en México al emperador Maximiliano, eliminado por la revolución de Benito Juárez. Quiere todo esto decir que en el inconsciente colectivo mexicano de tiempos de Frida Kahlo, la mentalidad avanzada y progresista se asociaba a lo popular y lo autóctono, y la conserva-

dora a lo supranacional y lo intelectual y estéticamente burgués y minoritario.

La conmemoración del centenario de 1921 supuso la organización gubernamental de una gran exposición de arte nacional, inaugurada el 19 de septiembre de 1921 por el general Álvaro Obregón, entonces presidente de la República, a la que sirvió de guía el libro de Gerardo Murillo, llamado «doctor Atl» («atl» significa «agua» en lengua náhuatl), titulado *Las artes populares en México*, obra de gran éxito, que tuvo una segunda edición al año siguiente, a pesar de sus innumerables lagunas y deficiencias, debidas al extremo apresuramiento con que hubo de ser preparada. Tanto la exposición como el previo período revolucionario pusieron de moda el arte autóctono entre la clase media mexicana, hasta entonces dependiente de lo foráneo en términos de cultura, indumentaria y estética doméstica. Dice en su prólogo el libro de Murillo:

> Las manifestaciones artísticas o industriales de las razas indígenas puras y de las razas mezcladas o intermedias presentan – al contrario de lo que acontece en los grupos étnicamente semejantes a los europeos – caracteres muy marcados de homogeneidad, de método, de perseverancia, y constituyen realmente una verdadera cultura nacional. No habiendo penetrado todavía el maquinismo moderno en la República, y persistiendo aún en todo el país viejas costumbres, el industrialismo contemporáneo no ha logrado destruir muchas de las industrias privadas o familiares legadas por las civilizaciones azteca y tolteca, o de las implantadas durante la dominación española [...] Hoy día las gentes de buen gusto arreglan en sus casas un salón, una biblioteca, un saloncito de fumar, al estilo de la Exposición. Aquellas personas que no pueden darse el lujo de decorar toda una pieza se conforman con adornar un diván con un sarape de Oaxaca, o arreglar sus flores en un tiesto de Guadalajara; pero el deseo de poner de manifiesto el gusto por las cosas del país está hoy muy generalizado en todas las clases sociales.

Poco después, en 1926, el pintor Roberto Montenegro, el escritor Xavier Villaurrutia y el conservador del Museo Nacional, Ramón Mena, publicaron una monografía reproduciendo una cincuentena de máscaras mexicanas, unas precolombinas y otras populares; y en 1930 apareció la monografía de Gabriel Fernández Ledesma sobre *El juguete mexicano*. El interés por lo mexicano autóctono se trasladó a Estados Unidos, donde

Katherine Anne Porter publicó *Outline of Mexican Arts and Crafts* en 1922, y Frances Toor fundó en 1925 la revista *Mexican Folkways*.

Frida y Diego Rivera se sintieron fuertemente atraídos por la estética y la significación mítica y étnica de lo mexicano. Los dos se convirtieron en coleccionistas, especialmente Diego, que llegó a reunir varias decenas de miles de objetos que son hoy componente fundamental del patrimonio cultural de su país. Tanto amaba su colección que era su punto más vulnerable: así cuando su esposa Lupe Marín quería hacerle pagar una infidelidad, no se le ocurría nada peor que prepararle una sopa de ídolo de terracota pulverizado. También asumieron Frida y Diego las motivaciones y las connotaciones ideológicas de esa predilección, en cuanto su vida entera estuvo situada en la órbita del populismo, el marxismo y el comunismo partidista.

Me parece pertinente, en este orden de cosas, citar aquí una reflexión de un pintor y teórico muy próximo en el tiempo a la obra de Frida: el uruguayo Joaquín Torres García. Me refiero en concreto a dos ensayos, respectivamente de 1941 y 1942, titulados «El hombre americano y el arte de América» y «El nuevo arte de América». En ambos se reitera la convicción de que el pensamiento y la estética del nuevo mundo no tienen que ser una sucursal de los europeos, sino fundarse en la identidad peculiar de su cultura autóctona. Leemos en el primero de esos ensayos:

> Si cualquier artista de América quiere reconsiderar toda su obra, ¿qué puede proponerse realizar, para lo futuro, sino algo ya por completo desligado de Europa? [...] Tenemos conciencia de que hasta el presente no hemos hecho más que imitar [...] Plagiar a los maestros europeos de hoy o plagiar a los clásicos sería lo mismo; no se trata de eso, sino de hallar al hombre y al arte de América. [...] Sé que hay una corriente que atraviesa todo el mundo, y que es la que señala una época. Siempre ha sido así. [...] Aquí no podemos tener la pretensión de querer sustraernos a esa corriente mundial. Entonces, ¿qué se pide? Pues se pide esto: que se esté en esa corriente pero que se resuelva lo que ella trae no como lo resolvió tal o cual autor, sino como si se resolviese por primera vez [...] El artista futuro de América existirá cuando cada uno de nosotros quiera tomar todo de primera mano, el agua de la fuente con una vasija propia. De no hacer así, es inútil que ponga en su obra todo lo típico o color local ...
>
> (Torres García 1984, II, 727-729, 731)

Deberá ese artista, concluye Torres García, eludir el fácil americanismo temático, típico y tópico, y buscar su fuente de inspiración en «lo vital de aquel pueblo que lo caracteriza» (ibíd. 731). La idea se concreta en el segundo de los ensayos citados:

> Al signo, pues, de Indoamérica podemos marchar con perfecto ajuste [...] en usos y costumbres, mentalidad, carácter y temperamento [...] desoyendo o repudiando lo somero, lo que aquí es elemento muerto por carecer de raíz, y que es todo extranjero. También rechazando la familia del coloniaje, del invasor, y la seudocultura que produjo [...] Si queremos hallar altura, nobleza, mesura, orden, es decir lo que debe llamarse cultura, podemos hallarlo en la cultura arcaica del continente. [...], reivindicando lo indígena, [...] descubriendo bajo el aluvión la roca viva de la raza [...] en su estado nativo, puro. [...] Estamos en América del Sur. El problema de allá no ha de ser, pues, el de aquí. Nuestra cultura debe tomar otro origen [...] Si la cultura autóctona ha de seguir, hay que tomarla allí donde quedó [antes de la conquista y la colonización] [...] Con el indio podemos entendernos. Hablan bien elocuentemente sus monumentos, su concepción cósmica del mundo, [...] su calendario, su mitología y su arte...
>
> (ibíd. 817, 818, 822).

En este segundo escrito manifiesta Torres García la misma preocupación que ya señalamos en el primero, en cuanto al peligro de que americanismo e indigenismo se degraden al caer en la solución facilona que acecha a toda forma de primitivismo:

> Puede venir algo en extremo peligroso: el caer en lo arqueológico, el hacer pastiches sudamericanos [...], que es en lo que han caído todos los que han querido hacer arte autóctono [...] sin excluir personalidades como la de Diego Rivera. [...] El imitar o copiar lo típico es un error, pues no es allí donde está esa alma de las cosas [...] Tenemos que operar sin idea preconcebida, y al mismo tiempo [...] en lo no descriptivo: ritmos, tonalidades, arabescos, proporciones: algo que vendrá del alma sin darnos cuenta.
>
> (ibíd. 819, 821).

Hemos visto que, para Torres García, Rivera representa la errónea interpretación de lo americano y lo indígena, su reducción a lo temático figurativo. Otro ensayo de Torres García, «Arte y comunismo» (1942 también) puede darnos claves adicionales. El error básico del comunismo consiste en que, «siguiendo el concepto vulgar de que el arte debe ser siempre representación», lo valoran en función de su dimensión realista y crítica y caen en

«practicar el arte clásico tradicional» remozado por una ideología redentora. Es el caso de Rivera y Siqueiros, «y esto delata que no han sido jamás artistas plásticos de verdad» porque el arte auténtico «no puede ser tomado por comunistas o fascistas para hacerle decir cualquier cosa que convenga. «El arte – concluye Torres García – hay que buscarlo en los primitivos; arte que capta la verdad (que es decir la creencia real y moral del hombre) y no la verdad falseada, oficializada, política» (ibíd. 771, 772). Probablemente Frida merezca escapar, excluido el episodio final estalinista, a semejante censura.

Cuando hablamos de lo autóctono mexicano nos referimos tanto a lo precolombino como a lo popular, puesto que lo uno y lo otro lo definen por igual. La coincidencia se da asimismo en el terreno de lo ideológico, ya que lo precolombino y lo popular representan lo nacional y lo proletario, esclavizados por la conquista española y por el capitalismo interior y extranjero.

No tendría sentido exponer aquí una exposición sistemática de lo que es el arte mexicano precolombino en sus distintas manifestaciones objetuales, en la diversidad de sus distintos pueblos y en su significado antropológico, mitológico y religioso, puesto que, a mi modo de ver, el acercamiento de Frida a lo precolombino no fue en modo alguno erudito, y salvo alguna excepción se limitó a apuntar en sentido genérico a ese territorio, por considerarlo seña de identidad en dos ámbitos: el de la memoria vital y la conciencia de lo étnico personal, y el del sentimiento nacional enfrentado al imperialismo norteamericano. En todo caso, quien quiera acercarse al pensamiento religioso del México precolombino y a sus manifestaciones artísticas puede hacerlo en la excelente síntesis que es el libro de Westheim que figura en la bibliografía.

Lo tradicional y lo popular folklórico –no carente de herencia precolombina, como es natural– resultan muy presentes en su diversidad en la obra de Frida. Intentaré clasificar esa herencia.

Inevitable es comenzar por la presencia de la muerte en el folclore mexicano, y la peculiar síntesis de profundidad dramática, humor negro y dimensión lúdica que adopta. Son de todos conocidas las celebraciones de comienzos de noviembre con las reuniones rituales en los cementerios, las fiestas callejeras, la panadería y la bollería macabras adecuadas a la ocasión, y sobre todo los

dulces de alfeñique (pasta de azúcar endurecido), especialmente las célebres calaveras decoradas. Pero esa presencia de la muerte trasciende cualquier época determinada del año hasta convertirse en una constante antropológica que resulta ingrediente esencial e inmediatamente visible del pintoresquismo mexicano. En 1952 llegó Luis Cernuda a México, donde vivió ininterrumpidamente hasta su muerte once años después, descontando los períodos de estancia en California como profesor a partir de 1960. A fines del año de su llegada publicó un breve volumen titulado *Variaciones sobre tema mexicano*, uno de cuyos capítulos se dedica precisamente al asunto que acabo de mencionar, indicio incuestionable de que se trata de una de las más evidentes señas de identidad del espíritu mexicano. Cuenta Cernuda que un atardecer le sorprendió encontrar, caminando por una calle, una tienda donde se amontonaban «pilas de ataúdes, sin forrar aún sus costados metálicos», y entre otros juguetes infantiles «una muerte a caballo». A continuación añade el siguiente comentario:

> El niño entre cuyas manos la representación de la muerte fue un juguete debe crecer con una mejor aceptación de ella [...], buen hijo de una tierra más viva acaso que otra ninguna, pero tras de cuya vida la muerte no está escondida ni indignamente disfrazada, sino reconocida ella también como parte de la vida.

Esa presencia de la muerte aparece igualmente en las muestras de arte precolombino que ha sacado a luz la arqueología. En el ámbito del inframundo, el dios azteca del infierno, Mitlantecutli (cuyo mensajero era la lechuza, ave de mal agüero) se representaba en figura de esqueleto. La presencia de la muerte polariza la creatividad popular mexicana y se manifiesta en objetos de todo tipo, meramente decorativos unas veces y otras también funcionales, construidos en barro, plomo, *papier maché*, cera, marfil, hueso, madera, alambre y otros materiales. En el México en que se formó Frida Kahlo era enormemente popular el grabador de estampas José Guadalupe Posada (1851-1913), a quien dedicó Diego Rivera, en 1930, la primera monografía que lo tuvo por objeto. Posada incluía sus grabados en la prensa, en toda clase de hojas volantes y especialmente en los «corridos» (poemas narrativos que referían las hazañas de héroes y bandoleros legendarios,

o historias truculentas de crimen, amor y pasión, que se vendían impresos y eran recitados o cantados por copleros callejeros). Los títulos de los grabados de Posada son elocuentes en sí mismos (*El degollador de mujeres; Una hija en pacto con Satanás; Un hijo infame que envenena a sus padres y a una criada; Antonio Sánchez, que se comió a sus hijos*; *Calaveras catrinas* –engalanadas o endomingadas–; *Esqueleto con su hijito*).

En una cultura en la que tanta presencia tiene la muerte, ha de tenerla igualmente la religión. La iconología del cristianismo popular mexicano, en la medida en que se remonta a la época de la conquista, ejemplifica en muchas ocasiones un fenómeno muy conocido en la Historia y la Sociología de la religión: cuando un sistema religioso –en este caso el precristiano y precolombino autóctono– entra en contacto con otro que intenta y hasta cierto punto consigue sustituirlo –el cristiano impuesto por la conquista–, las divinidades del primero sobreviven unas veces demonizadas, y otras bajo el nombre de las del nuevo panteón, al que han sido adaptadas por analogía. En tales casos, la religión dominante – un dominio que es parte del proceso de aculturación del pueblo sometido – adopta en cada lugar variantes y peculiaridades debidas a esa supervivencia solapada, en forma de sincretismo oculto, del sistema religioso dominado. La iconología de las imágenes religiosas hispanoamericanas, y mexicanas en concreto, lo prueba de forma indudable: las del arcángel San Miguel, las de las llamadas «Monjas coronadas», los «Judas» (muñecos propios de los festejos del Sábado de Gloria, confeccionados de papel y trapo, rellenos de petardos o envueltos en ristras de ellos – tracas –, a los que se prende fuego).

Yendo a otra cosa, la clase media suele ser en todas partes el público de la pintura de caballete. En ese ámbito, distinto del popular por la caracterización social de su destinatario, la pintura tradicional mexicana muestra, sin embargo, una notable proximidad a lo popular, especialmente en la adopción de la estética de lo *naïf*. Esta palabra, que se aplica a lo ingenuo, lo espontáneo y lo instintivo, define la pintura ajena a las reglas y características técnicas y compositivas de la profesional o académica.

Lo *naïf* tradicional mexicano se manifiesta en tres grandes subgéneros: las escenas costumbristas; los cuadros que sirven a las

familias de recordatorio de la muerte de niños; y los llamados exvotos o retablos, pintados sobre lámina de hojalata o cobre, cuya misión es testimoniar y agradecer los supuestos milagros en los que la Virgen o algún santo salvaron de la muerte o de un grave daño –por enfermedad o accidente– a los devotos que se les encomendaron en el momento de peligro.

El pintor Roberto Montenegro –recuérdese su libro de 1926 sobre las máscaras– publicó en 1950 un estudio sobre los exvotos, con el título de *Retablos de México*. Además de lo propiamente icónico, el encanto *naïf* de esas manifestaciones de la religiosidad popular reside en las inscripciones o «cartelas», escritas en una lengua de semianalfabetos difícil de reconocer en ocasiones, y detalladamente transcritas en la recopilación de Montenegro. En todas las variantes de la pintura popular –no sólo en los exvotos– es habitual la cartela –banda escrita que explica el personaje, contenido y circunstancias y de la obra–. En tanto que rasgo distintivo de lo tradicional, lo *naïf* fue en México, durante los siglos XIX y XX, adoptado por muchos pintores cultos, como ocurre en el caso de varios contemporáneos de Frida, entre ellos Manuel Rodríguez Lozano o María Izquierdo.

Veamos ahora lo que debe la pintura de Frida a todos estos registros.

Lo precolombino empieza a aparecer en su pintura con ocasión de su primer viaje a Estados Unidos, y como consecuencia del rechazo de la forma de vida americana. A ese respecto es paradigmático el *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932), en el que el lado izquierdo, o mexicano, que representa lo positivo, contiene unas ruinas al fondo, dos ídolos y una máscara o cabeza ritual en piedra, el Sol y la Luna como principios de la cosmogonía mexicana y las plantas y flores que simbolizan la vitalidad de lo natural. *Mi nodriza y yo* (1937) – id. alude a lo ancestral y lo racial, en el cuerpo del ama de cría con cabeza de ídolo. *Cuatro habitantes de México* (1938) y *La mesa herida* (1940), desaparecidos desde que se expusieron, respectivamente, en Nueva York y en la Exposición Internacional del Superrealismo de México, contienen también un ídolo cada uno. En la parte izquierda de *Moisés* (1945), arriba y abajo, encontramos ídolos y representantes del pueblo indio. En *El abrazo de amor del uni-*

verso (1949) – aparecen la diosa Cihuacóatl (nombre que significa «mujer de la serpiente», diosa madre de la Tierra, similar a la Cibeles del panteón grecolatino) y el perro Xólotl, mezcla de Caronte y Cancerbero, guía del Sol en su camino nocturno por el inframundo desde el ocaso al amanecer, y también guía de los difuntos al reino de los muertos. Cuenta Fray Bernardino de Sahagún en el capítulo primero del libro tercero de su *Historia general de las cosas de Nueva España* que se enterraba a los fallecidos en compañía de un perro porque «decían que los difuntos nadaban encima del perrillo cuando pasaban un río del infierno que se nombra Chicunaoapa». *Autorretrato con collar de espinas* (1940) lleva un colibrí, dos mariposas y un caracol. El colibrí es metamorfosis de Huitzilopochtli, dios del Sol y de la guerra (que bebía a través de los rayos solares la sangre de los sacrificados), cuyo tocado está formado por plumas de esa ave. Las almas de los guerreros muertos, cuyo símbolo era la mariposa (que lo era también del fuego), se transformaban en colibríes a los cuatro años de permanencia en el inframundo o Mitlán. Creían que durante la estación seca los colibríes quedaban colgados de un árbol, desplumados y muertos, y resucitaban al llegar la estación de las lluvias. La caracola es símbolo de la maternidad.

En cuanto a la influencia de la religiosidad popular, los tocados de Frida Kahlo fueron siempre uno de los componentes más destacados de su personalidad y de su atuendo. Tenemos de ello numerosos testimonios fotográficos, además de varios autorretratos (los *Autorretratos con mono* de 1940 y 1945, o el *Autorretrato con trenza* de 1941); y es muy probable la influencia en esa imagen que Frida quiso adoptar tanto de las «monjas coronadas» como de ciertas divinidades y representaciones femeninas precolombinas. También tenemos un Judas vestido con un mono de trabajo en *Cuatro habitantes de México*; y un Judas esqueleto en *La mesa herida* y *El sueño* (1940), en este caso semejante al que Frida tenía en el dosel de su propia cama. Por otra parte, la presencia de la Muerte en una de las constantes más visibles de la pintura de Frida Kahlo: la *Niña con máscara de muerte* (1938) lleva en la mano la flor amarilla que en México se usa para adornar las tumbas el Día de Muertos; y en *Pensando en la muerte* (1943) Frida se representó con una calavera y dos tibias en el centro de la frente,

el lugar que en otras ocasiones ocupaba la imagen amada de Diego Rivera.

Lo naïf marca, de una forma u otra, toda la pintura de Frida Kahlo, por influencia de algunos de sus géneros. Cultivó el retratos de niños difuntos en *El difuntito Dimas Rosas a los tres años* (1937). La influencia de las estampas populares de sucesos sangrientos es evidente en *Unos cuantos piquetitos* (1935, donde las manchas de sangre desbordan sobre el marco). La estructura icónica narrativa de los exvotos vertebra muchas obras de Frida, como *Accidente* (1926), *Henry Ford Hospital* (1932), *Mi vestido cuelga ahí* (1933) o *Recuerdo, o El corazón* (1937) si bien esa estructura se adopta para describir un conflicto, un daño o un peligro, y no su remedio milagroso. Las cartelas aparecen en *Autorretrato para Trotsky* (1937), *Suicidio de Dorothy Hale* (1939), *Autorretrato para el Dr. Eloesser* (1940), *Autorretrato con el cabello cortado* (1940), *Árbol de la esperanza* (1946), *Retrato de Guillermo Kahlo* (1952). También las usó Diego Rivera: *Autorretrato para Irene Rich* (1941).

También recibió Frida la herencia de lo *naïf* en algunos de sus rasgos más característicos: el uso de colores primarios chillones, combinados sin reglas de complementariedad o armonía, y extendidos sin atención a la creación de efectos de volumen y luz; las siluetas y los perfiles marcados con trazo grueso; la falta de perspectiva (el fondo plano como un telón, o la burda superposición de planos sin escorzo) y de respeto de las proporciones; incluso la representación simultánea de escenas sucesivas en el tiempo (tres, por poner un ejemplo, en *Suicidio de Dorothy Hale*). La huella invasora de lo *naïf* llega a manifestarse hasta en los materiales y el diseño del marco en *Diego y Frida* (1944), una obra que recibe, por otra parte, la herencia de los rostros duales (vida y muerte) del arte mexicano precolombino, dualidad presente asimismo en *Así es la vida* (1937) de Roberto Montenegro.

La mexicanidad y el popularismo de la pintura de Frida están, pues, fuera de toda duda. Sin embargo, poniéndolo de manifiesto no agotamos la lectura de una obra que en su tiempo se vio involucrada en la recepción mexicana de la vanguardia superrealista, una coordenada que no puede ser soslayada en la consideración de la obra de Frida Kahlo.

De entrada podemos asegurar que por mucho que la vanguardia europea se extendiera a América del Sur y diera allí lugar a manifestaciones equiparables a las europeas, ese trasplante a través del Atlántico no se realizó sin la incorporación, en el lugar de llegada, de poderosos ingredientes culturales propios.

En la cuarta década del siglo XX, el Superrealismo se proyecta hacia el Oeste a través del océano Atlántico, ante todo por dos razones. En primer lugar, su pensamiento y su arte han alcanzado la suficiente notoriedad como para que la cultura y el mercado estadounidense empiecen a interesarse por él. En segundo lugar, ambas Américas se convierten para él en un polo de atracción, tanto porque el pensamiento superrealista estaba llamado a encontrar afinidad en ámbitos de cultura tradicional americana, como por el éxodo ultramarino de muchos superrealistas, entre otros artistas e intelectuales que huyen del nazismo en el momento en que, con la ocupación de Francia, su expansión ha llegado a la costa europea del Atlántico, poco después de que el triunfo de Franco en la primavera de 1939 les vedara también la permanencia en España.

El caso de Salvador Dalí es el mejor ejemplo de lo primero. Celebra exposiciones individuales en la galería Julien Levy de Nueva York en noviembre de 1933, abril y noviembre de 1934, diciembre de 1936, marzo de 1939 y abril de 1941, y en noviembre de este último año nada menos que en el MOMA; y Dalí y Gala residen en Estados Unidos de noviembre de 1934 a enero de 1935, de diciembre de 1936 a marzo de 1937, y luego ocho años a partir de 1940. Dalí se integra perfectamente en el sistema de vida americano y en la utilización lucrativa de los mecanismos de autopromoción que ofrece una sociedad vertebrada por la publicidad, lo cual, junto a su falta de adhesión a las orientaciones ideológicas izquierdistas de Breton, provoca su separación del movimiento superrealista: su última carta conocida a Breton es de febrero de 1939, y éste lo excomulga en el artículo «Sobre las tendencias más recientes de la pintura superrealista», aparecido en la revista *Minotauro* en mayo.

En cuanto a lo segundo, las culturas indias, precolombinas y populares de ambas Américas estaban llamadas a interesar a los superrealistas en los ámbitos de lo primitivista, lo *naïf* y lo insóli-

to. A ello se añadían, en el caso de México, dos poderosas razones. La primera, la simpatía que su cercana revolución despertaba en toda la izquierda europea y en concreto en el Superrealismo, orientado hacia la politización desde finales de la tercera década de aquel siglo XX. La segunda, el atractivo de una cultura como la mexicana, vertebrada por la presencia de la muerte y la estética de lo macabro. Conviene recordar, en todo caso, que el imán mexicano no capturaba tan sólo a los superrealistas. Un ejemplo de talla insuperable: el rodaje, entre 1930 y 1932, del inacabado film ruso-mexicano-norteamericano *¡Que viva México!*, de Serguei Eisenstein, y sus seis registros: la época precolombina, una boda indígena, una corrida de toros, la rebeldía del proletariado agrícola, la revolución de 1910 y el «Día de muertos».

En marzo de 1925 dio Genaro Estrada a los mexicanos, en las páginas del diario *El Universal*, la primera noticia del movimiento bretoniano, llamándolo «Suprarrealismo»; y en mayo de 1928 publicó el superrealista Robert Desnos, en las del diario parisiense *Le Soir*, un artículo sobre Diego Rivera y el muralismo mexicano. Se crearon así los primeros eslabones de un contacto que dio, en la siguiente década, frutos de mayor envergadura.

Entre abril y agosto de 1938 permaneció Breton en México. Al mes de su llegada apareció un extraordinario de la revista *Letras de México* dedicado al Superrealismo; pronunció Breton una conferencia en el paraninfo de la Universidad de México, y presentó la proyección de *Un perro andaluz* en el Palacio de Bellas Artes. Aquel verano redactó con Trotsky y Rivera el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*.

En junio de 1938 apareció en la revista *Universidad de México* una entrevista de Rafael Heliodoro del Valle, en la que Breton declaró que «México tiende a ser el lugar superrealista por excelencia» debido a la presencia en su cultura del humor negro macabro, su mezcla de razas y culturas, su reciente historia revolucionaria, y su arte fundado en lo *naïf* y lo indio precolombino. En otra entrevista de 1946, al serle preguntado qué significaban para él las máscaras esquimales, indias y de Oceanía que coleccionaba en su casa, contestó: «El artista europeo, en el siglo XX, sólo puede protegerse de la desecación de las fuentes de inspiración provocada por el racionalismo y el utilitarismo, relacionándose de

nuevo con la visión llamada primitiva»; un sistema de conocimiento que coincide, afirmó, con el pensamiento superrealista.

Un texto de *Le Surréalisme et la peinture* titulado «Autodidactes dits naïfs», pondera la obra de Rousseau como dotada de un encanto inigualable y capaz de «convertir en ridículos los procedimientos artísticos susceptibles de ser aprendidos, y cuya codificación tiende a establecer una perfección exclusivamente formal sobre las ruinas de la inspiración», y la considera anclada en constantes antropológicas como las estudiadas por Frazer en *La rama dorada*. Un caso especial, en el ámbito de la predilección bretoniana y superrealista por lo naïf y lo insólito, lo constituye el grabador José Guadalupe Posada; en su *Antología del humor negro*, Breton lo considera superior a Goya en tanto que «primero y genial» practicante de ese humor negro, cuya tierra de elección es el México del culto a la muerte en sus «espléndidos juguetes fúnebres».

Breton vio los cuadros de Frida, y escribió el texto de su exposición individual de noviembre de aquel año 1938 en la galería neoyorquina de Julien Levy, considerando que Frida era superrealista sin saberlo. Ese texto se convirtió en 1945 en el capítulo sobre ella en la segunda edición de *Le surréalisme et la peinture*. Frida viajó a París en enero de 1939, por la exposición que Breton estaba organizando en la ciudad, y que se inauguró el 10 de marzo. No se limitó a la obra de Frida, pues Breton añadió pintura mexicana tradicional, fotografías de Álvarez Bravo, estampas populares, exvotos, objetos precolombinos y una gran calavera de alfeñique. Frida consiguió venderle al Louvre el autorretrato titulado «*El marco*» (1938). La exposición mereció los elogios de Kandinsky, Miró, Paalen, Picasso, Tanguy. Frida había sido aceptada, al parecer, por la vanguardia y el grupo superrealista. Con todo, es muy probable que en su viaje a París se pusiera de manifiesto el desagrado y la antipatía hacia Breton y su grupo que revelan las cartas a Nicolás Muray. Lo digo por lo extraños y significativos que resultan, en lo que a Frida concierne, algunos detalles del artículo que Breton publicó en el último número, de mayo de 1939, de la revista *Minotaure*, con el título de «Souvenir du Mexique» y cubiertas propias en color de Diego Rivera, y que es un extenso comentario de aquella exposición parisiense de 1939,

unido, como el título indica, a la evocación del viaje de Breton a México el año anterior. Trata esencialmente de la miseria tradicional y extrema del pueblo mexicano, y de la licitud y necesidad de la revolución iniciada en 1910; de la presencia de la muerte en lo cotidiano y lo lúdico mexicano; de la cultura precolombina y de la colonial, y de la persona y la obra de Diego Rivera. Breton lo considera unido a la tradición popular que en México aporta un instinto creativo infalible, ya desaparecido en Occidente. Los términos del elogio son verdaderamente ditirámbicos, y en él se incluyen los murales, aunque parezcan correspondientes al realismo ideológico propagandístico que Breton, en sus textos polémicos de esta década, consideraba incompatible con el verdadero sentido y los varios registros de la revolución vanguardista. Nadando entre dos aguas, nos dice en efecto a continuación que esa faceta creativa corresponde a un pasado de creencias legítimas que Rivera ha superado ya para dedicarse a la pintura de caballete. Dos reproducciones de esas obras, con motivos vegetales y sin significado político doctrinario, acompañan el texto.

Resulta curioso que el artículo ni siquiera mencione a Frida, cuando sí cita a Lupe Marín, la anterior esposa de Rivera; si éste la pintó en la capilla de Chapingo y en un espléndido lienzo de 1938, también pintó a Frida en la Secretaría de Educación Pública, en 1928, como una revolucionaria repartiendo armas. Es igualmente curioso que en el citado número de *Minotaure* sólo se inserte reproducción de una obra de Frida, *Lo que me dio el agua*, y no en el artículo al que me estoy refiriendo, dedicado monográficamente a México, sino en otro de Breton inserto en el mismo número de la revista y titulado «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste». En éste, la reproducción de la obra citada no va acompañada de referencia ni mención ninguna. Todo esto –ya lo he dicho antes– resulta verdaderamente extraño, a menos que se atribuya a la probable enemistad entre Frida y Breton desde comienzos de 1939.

En 1940 Frida participó en la Exposición Internacional del Superrealismo celebrada en México. La información fundamental sobre ese acontecimiento artístico la contiene el folleto de 52 páginas que se publicó para servir de catálogo y programa de mano. Lleva como pórtico dos textos, sin título, de César Moro y Wolf-

gang Paalen; Breton, aunque coordinó la exposición, no colaboró en el catálogo.

César Moro, llamado en realidad Alfredo Quízpez Asín, nacido en Lima en 1903, residió en París entre 1925 y 1933, conoció entonces a los principales componentes del grupo superrealista y colaboró en la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* en mayo de 1933. Entre 1938 y 1948 vivió en México. Su texto en el catálogo de 1940 exalta la apoteosis vanguardista del siglo XX, cuya culminación atribuye al Superrealismo, y considera que en América del Sur se enlazan naturalmente lo superrealista y lo precolombino. La colaboración de Paalen es una nota acerca de los problemas de transporte que, en las circunstancias de aquel momento –el inicio de la segunda guerra mundial– han impedido disponer de esculturas, y también de objetos superrealistas en la cantidad y variedad deseables.

A pesar de esas circunstancias adversas, la exposición tuvo un gran interés. Reunió a un considerable grupo de artistas sumamente relevantes, superrealistas propiamente dichos y compañeros de viaje (Hans Arp, Hans Bellmer, Víctor Brauner, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Paul Delvaux, Óscar Domínguez, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Vassily Kandinsky, Paul Klee, René Magritte, André Masson, Joan Miró, Méret Oppenheim, Paalen, Francis Picabia, Pablo Picasso, Man Ray, Yves Tanguy, Remedios Varo), junto a una representación de la vanguardia sudamericana (César Moro, peruano; el chileno Roberto Matta, Frida y Diego Rivera) y cuatro pequeñas muestras autónomas: arte mexicano antiguo (de la colección de Diego), dibujos de enfermos mentales, arte africano y pintores mexicanos. Frida expuso *Las dos Fridas* y un lienzo hoy perdido, *La mesa herida*; Diego, por su parte, dos, titulados respectivamente *Majandragora aracnilectrosfera en sonrisa* y *Minervegtanimortvida*, ambos datados en 1939. Los estrambóticos títulos sin duda tenían la grotesca pretensión de conferir a Rivera un barniz superrealista. El primero de ellos es un simple retrato de mujer con calavera en el regazo, y el segundo un tronco con aspecto de cuerpo humano.

Tras la etapa mexicana fundó Breton en Nueva York la revista *VVV* (1942-1944), y en Nueva York se celebró la Exposición Internacional del Superrealismo de 1942.

Hubo naturalmente, además de los protagonizados por Breton, otros contactos y encuentros.

En enero de 1936 llegó a México Antonin Artaud, y en los dos meses siguientes pronunció cuatro conferencias en la Universidad Autónoma. Llegaba poseído por un pensamiento utópico en el que las culturas indígenas de América del Sur adquirían el rango de antídoto a la decadencia y los vicios intelectuales de Occidente. Si se me permite un juego de palabras, para alguien que como él se había formado en el Superrealismo en el México profundo se daba una preciosa coincidencia entre lo precartesiano y lo precortesiano. Y lo precortesiano hubo de parecerle el antídoto contracultural y la auténtica opción revolucionaria que México podía ofrecer a Occidente; las raíces indias frente a un marxismo que era para Artaud tan absurdo y deletéreo como la predicación del Cristianismo por los frailes que trajo consigo Hernán Cortés. Por otra parte, es de todos sabido que en otoño de aquel año fue Artaud iniciado por los indios tarahumara en los ritos del peyote. Volvió a Francia a fines de octubre.

A comienzos de 1942 fueron Benjamin Péret y su esposa la pintora Remedios Varo quienes llegaron a México. Péret publicó *Air méxicain* en 1952, en 1955 su traducción del *Libro de Chilam Balam*, y en 1959 una *Antología de mitos, leyendas y cuentos populares de América*, cuya introducción apareció fragmentaria y anticipadamente en Nueva York, 1943, con el título de *La parole est à Péret*, y con prólogo de Breton. Aquel mismo año apareció la edición, por él prologada, de *Los tesoros del Museo Nacional de México*, con fotografías de Manuel Álvarez Bravo.

Wolfgang Paalen llegó a México a fines de 1939, después de residir en Alaska y el Canadá. Ya vimos que fue uno de los principales organizadores de la Exposición mexicana del Superrealismo de 1940. Además fundó en 1942 la revista *Dyn*, que a lo largo de sus dos años de existencia demostró gran interés por el arte indígena, al que dedicó un extraordinario, el número doble 4-5.

En cuanto a lo que pueden considerarse los «aledaños» del Superrealismo, resulta obvia la facilidad con la que la cultura mexicana encaja en la querencia por lo primitivo, lo naïf, lo insólito y lo ajeno a la norma y la tradición académica, al mismo tiempo que despierta las simpatías políticas de la izquierda. Alejo Car-

pentier se refirió, en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), a lo que luego ha ido a convertirse en un tópico a propósito de la novela del llamado «boom» de los años sesenta, lo «real maravilloso» como patrimonio y privilegio de América, «donde todavía no se ha terminado de establecer un recuento de cosmogonías», y donde aún, «por la presencia faústica del indio y del negro», sigue vivo el pensamiento mágico y las creencias precristianas y precartesianas, territorios que la literatura de vanguardia de la Europa del siglo XX persigue artificiosamente y con poco éxito:

> Lo maravilloso pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria [...], obtenido con trucos de prestidigitación [...], la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso [...], la Julieta de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utillería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo. Pero a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas [...] Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. [...] Muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad , percibida con particular intensidad...

Frida Kahlo se encontraba, por la lógica de su país y su época, en la convergencia de lo vanguardista y lo tradicional. En 1947 redactó una presentación autobiográfica para una exposición colectiva en el Palacio Nacional de Bellas Artes, en la que puede leerse lo siguiente:

> Realmente no sé si mis pinturas son o no surrealistas, pero sí sé que son la más franca expresión de mí misma, sin tomar jamás en consideración ni juicios ni prejuicios de nadie.

Y en una carta al crítico portugués Antonio Rodríguez escribió:

> Algunos críticos han tratado de clasificarme como surrealista, pero no me considero como tal [...] Odio el Surrealismo. Me parece una manifestación

decadente del arte burgués [...] Quisiera que mi obra contribuyera a la lucha de la gente por la paz y por la libertad.

(*Ahí les dejo mi retrato*, 295, 302)

Ha de tenerse en cuenta, sin que eso signifique quitar importancia a las afirmaciones de Frida Kahlo sobre su propia poética, que la segunda de las que acaban de citarse corresponde a su época de marxismo místico y de conciencia de culpa por no haber practicado un arte de agitación y propaganda.

Frida misma interesaba a los superrealistas desde muchos puntos de vista: los de lo ideológico, lo primitivo, lo indio y lo precolombino, lo naïf y lo insólito. Lo primero, naturalmente, antes de caer en ese estalinismo ortopédico que marcó sus últimos años. Y antes de eso, más que por sus propias convicciones por el hecho de ser la compañera de Diego Rivera, que compartió con los superrealistas un destino común: un progresismo izquierdista que fue tan indudable como difícil su convivencia con el Partido Comunista.

Pero quizá la afinidad de Frida con el Superrealismo descanse primordialmente en algo que nos recuerda el texto de César Moro en el catálogo de la ya citada Exposición Internacional del Superrealismo de México, 1940, cuando, tras afirmar el encuentro en América del Sur de lo vanguardista y lo precolombino, daba esta certera definición de la recepción del Superrealismo: «El espectador de la pintura surrealista puede encontrarse bruscamente ante sí mismo». Quiero decir que la pintura de Frida pone ante los ojos del espectador, sin paliativos ni disfraces, las raíces más viscerales, biológicas y primitivas de la condición humana. Lo dijo Breton en el capítulo a ella dedicado desde la edición de 1945 de *Le Surréalisme et la peinture*, considerando *Lo que me dio el agua* una síntesis de crueldad, humor negro y pulsiones biológicas primitivas, sin el menor asomo de reserva y pudor. Frida, para Breton, era superrealista aun ignorando el Superrealismo, al ser su arte «un ruban autour d'une bombe». Esa bomba, llamada de suyo a atraer a los superrealistas, está formada por una efectiva y llamativa combinación, en ocasiones teñida de resonancias oníricas, de iconos y símbolos de la visceralidad biológica y sentimental, y la angustia existencial.

Ya están presentes en *Mi Nacimiento* (1932): las manchas de sangre en la sábana, la mueca de dolor de la Virgen en el cuadro

de la cabecera, la cabeza de la madre tapada como la de un cadáver. El mismo año, en *El Aborto* reelabora Frida las láminas explicativas de los libros de Medicina y se representa a sí misma embarazada y manando sangre, con una larga vena unida a un feto de sexo masculino después de rodearle la pierna derecha (la atrofiada por la poliomielitis y el accidente de 1925); a la izquierda, una representación de la multiplicación de las células; a la derecha la luna llorando, y un jardín en el que las plantas brotan y se alimentan de la masa de materia enterrada (los restos del hijo perdido) y de la sangre que mana del cuerpo femenino, mientras un tercer brazo sostiene una paleta de pintor, acaso para indicar que la creación artística ocupa el lugar de la imposible maternidad, o que va a asumir la pintura con la misma autenticidad y visceralidad de una actividad biológica.

En *Henry Ford Hospital* (también 1932) Frida se representó llorando, desnuda y ensangrentada en una cama de hospital situada al aire libre y sin protección, en tanto que de su cuerpo brotan seis venas unidas, respectivamente, a un torso femenino que deja traslucir la columna vertebral y el aparato reproductor, un feto de sexo masculino idéntico al del dibujo anterior, un caracol, un artefacto metálico indefinido, una orquídea arrancada (sexo femenino) y una pelvis; todo sobre un suelo desértico en cuyo horizonte se acumulan los edificios simbólicos de la deshumanización capitalista americana.

Unos cuantos piquetitos (1935) recuerda las truculentas estampas populares de Posada y refleja el machismo extremo y violento, en el ensañamiento del crimen mismo y en la expresión de tranquilidad y la sonrisa de satisfacción del hombre. La escena está regada de gran cantidad de sangre, en la cama, el suelo y la camisa del asesino, e incluso rebosa sobre el marco, como en *Suicidio de Dorothy Hale* (1939). En *Recuerdo, o El Corazón* (1937) Frida aparece sin manos (es decir privada de relación con la realidad y de posibilidad de poner en práctica el deseo) y junto a dos vestidos vacíos (cada uno con un brazo, como símbolo de la dualidad biográfica que conforma su personalidad: uno de muchacha y otro de adulta, en alusión, respectivamente, al accidente de 1925 y al dolor causado por Diego en su infidelidad con Cristina Kahlo); un taco de billar –símbolo fálico y a la vez instrumento de

un juego exclusivamente masculino– sobre el que cabalga un Cupido le atraviesa el pecho (como las espadas a la Virgen de los Dolores); su enorme corazón sangra en el suelo, y su pie con aspecto de barca de vela indica su deseo de alejarse y huir.

En *Las dos Fridas* (1939), pintada poco después de su divorcio de Diego Rivera, un fondo de nubarrones amenazadores alude al conflicto y la tragedia que representan las dos figuras a las que se refiere el título. La de la derecha parece ser la Frida anterior al desamor de Diego; lleva un vestido tradicional mexicano, es más morena, su corazón está entero y lleva en la mano un retrato en miniatura de Diego, del que brota una arteria que pasa por su corazón y la une al de la figura de la izquierda, que tiene roto el corazón y el vestido e intenta detener la hemorragia de la arteria cortada con unas pinzas. Las manchas de sangre se convierten en flores bordadas sobre el vestido blanco: el dolor se transforma en arte.

Dos desnudos en el bosque (1939) es obra de interpretación difícil: no sabemos si las dos figuras son duplicación de una misma (pues son muy parecidas aunque no iguales), es decir desdoblamiento de Frida en dos mujeres, una oscura y otra no, como alusión a su raíz racial mexicana unida a su formación europea e internacional; o acaso referencia a la homosexualidad femenina, en un ambiente de vitalidad de la naturaleza en la que el lesbianismo tiene su lugar.

En *Autorretrato con collar de espinas* (1940) corresponde destacar aquí el collar que simboliza el dolor y alude obviamente a la pasión y muerte de Jesús, y que reaparece en *Autorretrato para el doctor Eloesser* (1940). En *El sueño* (1940) Frida se imaginó muerta en su cama y amortajada, descansando sobre dos almohadas como el esqueleto-Judas que reposa sobre el dosel, con su ramo de flores sobre el pecho.

La columna rota (1944) representa el corsé de acero que Frida empezó a usar aquel año. Los símbolos son muy obvios aquí: los clavos representan el dolor; el desierto agrietado, la soledad y el peligro. En *Sin esperanza* (1945) se situó en un paisaje de grietas creadas por un terremoto, llorando en la cama, colocado en la boca un embudo que contiene comida, materia viscosa y una calavera de azúcar con la palabra «Frida» en la frente. Posiblemente se

refiera al voluntarioso intento de los médicos de mantener con vida, a fuerza de alimentos, a quien no quería seguir viviendo. Un paisaje semejante reaparece en *Árbol de la esperanza* (1946): al borde de un precipicio, en la cama de hospital con heridas sangrantes y sosteniendo el corsé, mientras asoman por sus sobacos los extremos de un aparato ortopédico que la mantiene derecha. En la mano tiene una bandera en la que figuran versos de la letra de una canción a la que alude el título. En *Autorretrato para el doctor Farrill* (1951) Frida se presenta sentada en una silla de ruedas, utilizando su corazón como paleta y su sangre como pintura.

El abrazo de amor del universo (1949) está construido repitiendo tres veces una misma composición, como en un conjunto de cajas chinas. Frida se representa como una madre que acuna a Diego; de su cuello y su pecho heridos brotan sangre y leche. Ambos descansan entre los brazos de una diosa precolombina, que tiene también herido el pecho, del que brota leche, y que es a su vez estrechada por el abrazo de ese cosmos con rostro de nubes y dos enormes manos, una blanca y una morena.

Lo que me dio el agua (1938) es la más compleja de las pinturas de Frida que pueden aproximarse al Superrealismo. La proliferación de escenas y personajes, representados con técnica de miniaturista, recuerda inmediatamente a Salvador Dalí, que celebró exposiciones en Nueva York – limitándonos a las anteriores a 1938 – en 1933, 1934 y 1936. Frida pudo ver algunos de sus cuadros en revistas, galerías, colecciones privadas o catálogos, y durante sus estancias en Estados Unidos entre fines de 1930 y fines de 1933.

La obra adopta la perspectiva de la mirada de Frida, tendida en una bañera bajo cuya agua se traslucen sus piernas de rodillas abajo, y de las que sobresalen los pies. El derecho está agrietado y deformado, como lo estaba en realidad toda la pierna derecha por la poliomielitis infantil y el accidente de 1925. A ello se añade una serie de elementos simbólicos, la mayoría de los cuales son cita de otras obras suyas.

Del desagüe cuelga una vena goteando sangre, como la de *Las dos Fridas*. Abajo, el vestido vacío de *Ahí cuelga mi vestido* y *El corazón*, el retrato de sus padres, y una anticipación de los *Dos desnudos en el bosque* de 1939. En el centro, un rascacielos salien-

do de un volcán –semejante a las sátiras del industrialismo y el *american way of life* de 1932–, un esqueleto, una barca como el pie de *El corazón*, y una mujer desnuda y ahogada a cuyo cuello se anuda una cuerda sobre la que caminan insectos que parecen irse aproximando a su rostro y boca, y que representan, sin duda, la angustia.

Si el dolor es uno de los estímulos más poderosos del arte y está llamado a convertirse en arte, como creo simbolizan las manchas de sangre convertidas en flores en su vestido blanco, Frida Kahlo consiguió uno de los mejores ejemplos de esa transmutación en el arte del siglo XX