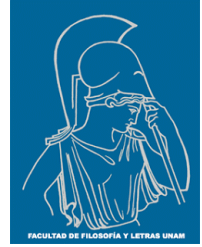




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE PEDAGOGÍA



LA PLÁSTICA MEXICANA COMO MEDIO EDUCATIVO:

Un análisis de la pintura de Frida Kahlo

“Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos” (1932)

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PEDAGOGÍA

PRESENTA:

ELIZABETH FUERTE CABRERA

ASESORA:

MTRA. GLENDA MARÍA DEL
CARMEN CABRERA AQUINO

CIUDAD DE MÉXICO, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA PLÁSTICA MEXICANA COMO MEDIO EDUCATIVO:



Un análisis de la pintura de Frida Kahlo
“Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos”
(1932)

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, a mi familia, a mis mejores amigos Ajax y Orión, a Fernando, a mi Universidad, a mi asesora la Maestra Glenda, a mis respetables sinodales, a mis maestras y maestros, a mis amigas y amigos.

En sí, a todos los que estuvieron e hicieron posible esta tesis...

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me dio dos luceros, que cuando los abro
Perfecto distingo lo negro del blanco
Y en el alto cielo su fondo estrellado
Y en las multitudes el hombre que yo amo
Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado el oído que en todo su ancho
Graba noche y día, grillos y canarios
Martillos, turbinas, ladridos, chubascos
Y la voz tan tierna de mi bien amado
Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado el sonido y el abecedario
Con él las palabras que pienso y declaro
Madre, amigo, hermano, y luz alumbrando
La ruta del alma del que estoy amando
Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la marcha de mis pies cansados
Con ellos anduve ciudades y charcos
Playas y desiertos, montañas y llanos
Y la casa tuya, tu calle y tu patio
Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me dio el corazón que agita su marco
Cuando miro el fruto del cerebro humano
Cuando miro al bueno tan lejos del malo
Cuando miro al fondo de tus ojos claros
Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto
Así yo distingo dicha de quebranto
Los dos materiales que forman mi canto
Y el canto de ustedes que es mi mismo canto
Y el canto de todos que es mi propio canto
Gracias a la vida que me ha dado tanto

Compositora: Violeta Parra Sandoval

ÍNDICE

Página

INTRODUCCIÓN	4
Capítulo 1. Educación y cultura en México a finales de la década de 1920	7
1.1 Tensión y oscilación: datos relevantes sobre la Revolución Mexicana	8
1.2 Una lucha sostenida: los estragos de una guerra	12
1.3 El pueblo educado como pueblo crítico en la posrevolución	15
Capítulo 2. La plástica mexicana como medio educativo	20
2.1 Una nueva pedagogía de la mirada	21
2.2 Consideraciones teóricas acerca de la identidad	25
2.3 La función educativa del arte como fortalecedora de la identidad cultural mexicana	28
2.4 El arte: el vínculo entre la educación, la vida y la libertad.....	33
Capítulo 3. Frida Kahlo, vida y obra: el arte de enseñar	36
3.1 La pintora mexicana: breve reseña de vida	37
3.2 Revolucionaria en ideología y en técnica	42
3.3 La partida ideológica: Frida Kahlo y los tintes de una izquierda mexicana	50
Capítulo 4. Análisis de la pintura “Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos” (1932)	53
4.1 La huella imborrable de Frida Kahlo en los Estados Unidos de Norteamérica	54
4.2 Detroit, la realidad funesta: entre México y Gringolandia	57
4.3 El modelo interpretativo de Erwin Panofsky y la pedagogía de la mirada	66
4.4 Identificación de los elementos que conforman la obra: análisis iconográfico	72
CONCLUSIONES	103
FUENTES BIBLIOGRÁFICAS	109

INTRODUCCIÓN

Los siglos XX y XXI se han caracterizado por la aparición de diversas problemáticas en México y en el mundo, principalmente en los ámbitos económico, político, social, cultural y educativo como consecuencia de un proceso globalizador. Es por esto, que en las últimas décadas la preocupación de los estudios pedagógicos se ha diversificado, lo que posibilita insertarse en distintos espacios laborales como lo son: la docencia, capacitación, educación especial, psicopedagogía, pedagogía hospitalaria, orientación educativa, educación indígena, pedagogía en los museos o museopedagogía, educación artística, entre otros. Es a partir de la experiencia en dichos espacios, que se construye conocimiento transdisciplinar en distintas áreas, el cual permite la adquisición y el desarrollo de herramientas y saberes importantes.

La complejidad de este transitar, permite visualizar que hay múltiples ópticas acerca de un mismo fenómeno y entender que todas ellas trabajan para un mismo fin. En este sentido, es que resulta necesario acercarse al arte desde una mirada pedagógica, lo que implica reunir saberes de historia del arte, estética, estilos artísticos y el contexto en el que se creó la obra plástica. Desde esta pedagogía de la mirada, entender cómo el arte se puede convertir en un medio educativo, no sólo para fortalecer identidades sino incluso para construirlas. Es así como, las expresiones artísticas se convierten en un laberinto de posibilidades educativas para quien se acerca a ellas y es así que resulta de suma importancia el análisis de la obra plástica de Frida Kahlo, al seguir el hilo conductor que envuelve su obra que es en sí misma compleja por el simbolismo que emana. En este sentido ser mujer, ser activista política, ser alumna, ser maestra, ser pintora, ser artista, ser nacionalista y ser mexicana significa una puesta en escena de una personalidad que nos comunica diferentes mensajes. Evidentemente, la plástica incide en la construcción de identidades y a través de ella se percibe el mensaje que es un vínculo que fortalece una particular forma de entenderse como mexicanos, hacedores y creadores de cultura.

De esta manera, el presente trabajo de investigación se inserta en el análisis de una obra pintada en el año de 1932 en Detroit, una creación de la artista que establece lazos

entre el pasado y el territorio, entre las costumbres y la historia. Todos los detalles de la pintura se encuentran desarrollados con un énfasis nacionalista, predominando en el centro la figura de Frida Kahlo. Es sustancial destacar que se basa en un estudio documental de episodios biográficos de la pintora, así como del análisis en materia educativa que se plasma en su pintura, lo que constituye el vínculo entre arte y educación. Para reforzar este binomio se manejarán fundamentalmente tres elementos: identidad, cultura e historia, profundizando evidentemente en el simbolismo de ellos presente en la obra. Es un hecho que existe escaso material bajo esta línea de estudio, esto tal vez se deba a que cuando se analiza a Frida Kahlo, se remite a la obra plástica la cual contiene una gran carga emocional y simbólica, o bien a su ideología política izquierdista, a su relación sentimental con el pintor Diego Rivera, así como su acercamiento con algunos intelectuales como Alejandro Gómez Arias, José Gómez Robledo, Tina Modotti, Lucianne Bloch, Miguel Covarrubias, Juan O'Gorman, entre otros. Es por todo lo anterior, que esta investigación recibe el nombre de *La plástica mexicana como medio educativo: Un análisis de la pintura de Frida Kahlo "Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos" (1932)*, la cual se desarrolla en cuatro capítulos.

En el primer capítulo, *Educación y cultura en México a finales de la década de 1920*, se retomó el contexto histórico con datos relevantes de la Revolución Mexicana, punto de arranque para analizar la vida de Frida Kahlo. Ella nació en 1907 y vivió el momento posrevolucionario en su infancia y juventud, a través de la educación que se le proporcionó al asistir a las escuelas de educación básica y en la educación que recibía en casa. Estos elementos son el fundamento para comprender la obra de la pintora.

En el segundo capítulo, *La plástica mexicana como medio educativo*, se evidencia la importancia del estudio de las expresiones artísticas, a partir de una mirada pedagógica ya que, esto significa un acercamiento desde lo educativo hacia el arte. Dicho lo anterior la transdisciplina es fundamental para detonar discusiones en materia educativa que motive a las nuevas generaciones en este tipo de estudios. Visto de esta manera, se integrarán las consideraciones teóricas de Roger Bartra acerca de la identidad que forma

parte de esa búsqueda constante de los seres humanos y que, al hacerse nacional, conformar múltiples identidades culturales en México.

En el tercer capítulo, *Frida Kahlo, vida y obra: el arte de enseñar*, se identificaron los momentos biográficos relevantes en la vida de la pintora, desde su nacimiento hasta que el matrimonio Kahlo-Rivera, reside en Estados Unidos. Esto, para comprender qué sucesos delimitaron su personalidad, su educación, su profesión, su ideología política y su particular visión del mundo, que fue plasmada en cada una de las hojas de su diario personal, sus dibujos, bocetos y pinturas.

En el cuarto capítulo, *Análisis de la pintura "Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos (1932)"*, se retomó el contexto social en el que Frida Kahlo y Diego Rivera se desarrollaron en su estancia en San Francisco y Detroit, como parte de los compromisos laborales con los grandes empresarios estadounidenses. Esto fue, el parteaguas para realizar el análisis iconográfico de la pintura, por medio del modelo interpretativo de Erwin Panofsky, la psicología del color de Eva Heller y la pedagogía desde los planteamientos de Paulo Freire.

Considerando estos aspectos, se exploró desde una perspectiva iconográfica y pedagógica, la faceta educativa de la obra *"Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos"* a través del estudio de textos de Raquel Tibol, Teresa del Conde, Hayden Herrera, Martha Zamora, entre otros; cuyos escritos proporcionaron datos fundamentales para comprender la vida y obra de la maestra Frida Kahlo, una mujer que dejó una huella imborrable dentro de su especialidad a nivel mundial. El interés personal para hacer esta investigación vislumbra una vocación pedagógica de la obra de Frida Kahlo y obedece a que en esta pintura se plasma el proceso que vivió la pintora en la búsqueda por definir su papel en el mundo del arte, al residir en un país que no era su patria y en el que los aspectos simbólicos que coloca como los elementos del México Antiguo¹ y la naturaleza son un reflejo de su anhelo por asir profundamente sus raíces.

¹En esta investigación, se ha utilizado el término **México Antiguo**. Concepto generado a través de una transición en las últimas décadas para referirse a la época prehispánica. "El concepto de México Antiguo no nombra una realidad monolítica; por el contrario, designa un mosaico ricamente matizado con los colores de la pluralidad y los tonos de lo diverso y lo cambiante" menciona el historiador Pablo Escalante en su obra Educación e Ideología en el México Antiguo. De la misma manera, los historiadores Alfredo López Austin y Miguel León Portilla, han utilizado en sus escritos el mismo término.

CAPÍTULO 1

EDUCACIÓN Y CULTURA EN MÉXICO A FINALES DE LA DÉCADA DE 1920



*Estamos conscientes de que no sólo somos maestros del color y la línea,
sino también educadores políticos.*

PABLO O'HIGGINS

1.1 Tensión y oscilación: datos relevantes sobre la Revolución Mexicana

México ha sido considerado como la cuna de los movimientos revolucionarios en América. La Revolución Mexicana como conmoción nacional, fue por consiguiente una lucha sostenida que entreteje la razón de ser del mexicano y de su historia nacional. Es necesario abordarla como una historia en la que no sólo se vean aspectos políticos de la misma, sino también los aspectos sociales y culturales de un proceso que repercute sistemáticamente hasta nuestros días. En aquella época, regía la arbitrariedad y el atropello a los grupos mayoritarios: un escenario ya antes conocido desde la conquista española. Una vez más el país se encontraba envuelto ante una inequidad social y política que alentaron el nacimiento de los movimientos populares que buscaban el bienestar de cada ciudadano; así como, edificar una sociedad sin explotación del ser humano por el ser humano. Fue quizás, la Revolución Mexicana el movimiento social del siglo XX más trascendente de toda América Latina, debido a la influencia ideológica que marcó a las generaciones subsecuentes. Respecto a esta *tensión y oscilación*, escriben Javier García Diego y Sandra Kuntz Ficker:

La Revolución Mexicana fue un amplio y complejo movimiento sociopolítico que se desencadenó por causas de largo, mediano y corto plazo y que luego fue determinante en la evolución del país durante todo el siglo XX. Su estallido se debió entre otras razones, al agotamiento del modelo Porfirista de gobierno, a su incapacidad para lograr la renovación política pacífica durante la coyuntura de la sucesión presidencial de 1910 y la ineficacia del sistema para satisfacer las aspiraciones de las clases medias y de los sectores populares.²

Por ello, se puede vislumbrar como un movimiento revolucionario contra el régimen gobernante desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del siglo XX. Esto marcó una realidad social en pro de la independencia nacional de un modelo político que se arraigó por varias décadas, liderado por el General Porfirio Díaz (que en un inicio impulsó la no Reección y que violentaría años después al hacerlo por varios periodos).

²GARCÍA DIEGO, Javier. "La Revolución Mexicana", en *Nueva Historia General de México*. El Colegio de México. México, 2019. p. 537.

Éste, visualizaba una nación con un enfoque europeo, al desdeñar la tradición popular en un país con un fenómeno de peculiar inestabilidad identitaria, tras siglos de dependencia extranjera que no lograba reaccionar ante dicha herencia.

Esta lucha significó un proceso con un sinfín de transformaciones, pronto cobró grandes dimensiones que dieron pauta a un estallido revolucionario: entre ellas el surgimiento de líderes en todas partes del país (los nuevos caudillos), que se posicionaban ante las recientes y aceleradas contiendas electorales. Todo ello, se fundamentaba en la necesidad de obtener libertad, derechos y un orden nacional entre las clases medias urbanas y las clases populares rurales. Sin embargo, *“Las diferencias sociales que caracterizaban cada región dieron como resultado diferentes procedimientos militares y distintas posturas político-ideológicas.”*³ Las cuales ayudaron a cristalizar el carácter de las clases sociales del Estado Mexicano y la posición que cada una jugaba en esta lucha común. Asimismo, bajo la presión de la burguesía urbana se perjudicaba al interés público de las mayorías. El desarrollo del capitalismo y particularmente la industrialización, trajo consigo el desenvolvimiento de la producción, pues recordemos que entre 1900 y 1930 México era un país rural, por lo que el progreso se centralizó en ciertos Estados de la República y se defendían los intereses y bienes de las minorías; motivo por el cual algunos autores sugieren la idea de que fue una Revolución democrática-burguesa, otros nos dicen que fue una revolución interrumpida.

En este tiempo, la tendencia de reconstrucción nacional se visualizó desde la integración de ideales revolucionarios en los que fueron determinantes el pensamiento, acción y obra de artistas, intelectuales, políticos y dirigentes a los que les interesaba construir una identidad mexicana tomando como principal medio la educación; por lo que, los nuevos proyectos incluían la incorporación de la nacionalidad. Fue necesario plasmar todos los sentimientos de la época con la interpretación de la experiencia histórica, la economía nacional, las relaciones internacionales, el contenido de la realidad, la comprensión de la otredad y por lo tanto era necesario definir el concepto de sí mismos: una identidad.

³ *Ibidem*, p. 550.

El carácter progresista de la Revolución Mexicana (que se preparaba años antes de 1910), alentado por el perfil de liderazgo de Madero, refiere Eugenia Meyer *“significó una gran sacudida popular desarrollada casi simultáneamente por todo el país. Las necesidades y demandas sociales, semejantes en los distintos caudillos, muy pocas veces resultaron coincidentes con las políticas.”*⁴ Hemos de comprender que esas demandas sociales como ideas para reorganizar el país no fueron del todo compatibles debido al impulso desproporcionado, pues territorialmente México es una nación multicultural en la que distintos grupos étnicos habitan cada uno de los rincones del país, en ellos influyeron diferencias en cuestión de lengua, cultura, tradiciones y costumbres. Debido a ello, se originó una carencia de orientación del manejo del nacionalismo mexicano, y como efecto se tornó una faceta de revolución agrarista al surgir en algunas de las regiones de México, líderes como Madero, Villa, Zapata, Carranza, etc. Que consolidaban las necesidades, búsquedas e ideales con distintos tintes y matices.

De esta manera, la Revolución Mexicana, además de tener ideales democráticos-burgueses y rescatar los derechos agraristas, fue una lucha constante para derrocar el abuso clerical por parte de la Iglesia, el latifundista por parte de los hacendados y el poder político por los gobernantes; para dar libertad y apertura a la economía mediante la repartición de tierras, generación de trabajo, oportunidades de educación-cultura y una estabilidad nacional que penetrara en las siguientes décadas para que surgiera un desarrollo entre la burguesía y el proletariado. Sólo así, se lograría visualizar los resultados de un progreso cultural (progreso en tanto conciencia ideológica), por parte de todo este movimiento.

Es necesario precisar que, por cada una de esas razones se tenía la convicción de que, para reconstruir la nación hacía falta un gobierno constitucional que representara una unidad en toda la extensión del territorio. Se proponían entonces realizar acciones directas y concretas para la solución del problema de la lucha de clases por medio de la colaboración de las masas, principalmente los campesinos y la clase obrera.

⁴ Meyer Eugenia, “La Revolución Mexicana” en SALVAT MEXICANA de Ediciones. *Historia de México Tomo II*, Impresora y Editora Mexicana, México 1978. p. 2434.

Como resultado, la Revolución Mexicana se gestó a causa de las injusticias hacia el pueblo y se necesitaba consolidar las ideas latentes de equidad, igualdad y parcialidad que no quedaron resueltas en los años anteriores. Por lo que, también se llegó a una revolución constitucionalista. *“La principal expresión del triunfo de la facción constitucionalista fue la elaboración de una nueva constitución, la que debía normar y orientar al nuevo Estado Mexicano, producto de ese gran reencauzamiento del proceso histórico nacional que era la Revolución.”*⁵ Todo esto, significaba la elaboración de postulados basados en un escrito con ya décadas de anterioridad, en la que la actitud del gobierno sería la de “modernizar” de manera radical problemas en torno al reparto agrario, derechos laborales y quitarle el poder de la educación al clérigo. La idea entonces fue, prometer al pueblo reformas que los beneficiaran y protegieran. Se llegó así a un pacto con los sectores populares relativo al trabajo, la tierra, la religión y la educación.

Fueron ineludibles las conmociones nacionales de tipo patriótico y cívico para ocuparse de la redacción y consolidación de los derechos del pueblo. En otras palabras, este nuevo Estado Mexicano tenía como necesidad primordial la de formalizar la construcción de una nacionalidad mexicana que llevara a la unidad entre todos los ciudadanos. Efectivamente, los nuevos líderes comprometidos con esta situación pública buscarían realizarlo. ¿Cómo lo lograrían? Al proyectar sus objetivos históricos y al establecer características equitativas en la Constitución de 1917. Ésta, comprendía los temas políticos, sociales, económicos y educativos (aún vigentes en nuestros días), consolidándose así, la visión de todo el país; a pesar de que Venustiano Carranza no mantenía empatía ante ello. No obstante, la firmó en mayo de dicho año. Hecho por el cual el historiador Javier Garcíadiego, estipula que con ello da comienzo el México posrevolucionario.

⁵ Garcíadiego, *op cit.*, p. 562.

1.2 Una lucha sostenida: los estragos de una guerra

Al inicio del periodo posrevolucionario y posterior a analizar la situación del país dentro de una narrativa nacional, modernista y revolucionaria, se publicó la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917. Transcurrieron ya más de 100 años de su promulgación vista como un esfuerzo comprometido de cientos de idealistas que combatieron por la búsqueda de una identidad mexicana la cual es un reflejo de los procesos culturales y de la memoria histórica. Es indudable, que tal maniobra de los constituyentes es quizás el documento más importante de los hechos históricos del México moderno, siendo así el instrumento más avanzado con un definido carácter en materia social y cívica al contar con los siguientes postulados: [...] En los Estados Unidos Mexicanos [...]

Artículo 1ro. Todo individuo gozará de las garantías individuales, las cuales no podrán restringirse ni suspenderse.

Artículo 2do. Está prohibida la esclavitud. Los esclavos del extranjero que entren al territorio nacional, alcanzarán, por ese sólo hecho, su libertad y la protección de las leyes.

Artículo 3ro. La enseñanza es libre; pero será laica la que se dé en los establecimientos oficiales de educación, lo mismo para la enseñanza primaria, elemental y superior que se imparta en los establecimientos particulares.

Artículo 24vo. Todo hombre es libre de profesar la creencia religiosa que más le agrade y para practicar las ceremonias, devociones o actos del culto respectivo, en los templos o en su domicilio particular, siempre que no constituyan un delito o falta penados por la ley.

Artículo 39vo. La soberanía nacional reside esencial y originalmente en el pueblo. Todo poder público dimana del pueblo y se instituye para beneficio de este. El pueblo tiene en todo tiempo el alienable derecho de alterar o modificar la forma de su gobierno.

Artículo 123vo El congreso de la Unión y las Legislaturas de los Estados deberán expedir leyes sobre el trabajo, fundadas en las necesidades de cada región sin contravenir a las bases siguientes, las cuales regirán el trabajo de los obreros, jornaleros, empleados domésticos y artesanos, y de una manera general todo contrato de trabajo.⁶

⁶ Supl. ^Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos que reforma a la del 5 de febrero de 1857. Promulgada en el Diario Oficial del Órgano Provisional de la República Mexicana, en el Tomo V, 4ª Época, Número 30, el lunes 5 de febrero de 1917.

Es imprescindible destacar los artículos anteriores para exhibir lo que, en materia constitucional abarcó la legalidad y reivindicación de la *lucha sostenida*. Anteriormente, se ponderó el consolidar las ideas de equidad, igualdad y parcialidad, y con este objetivo, se inició la construcción de un nuevo Estado-Nación a través de la Carta Magna, que simbólicamente representaba una inclusión total de la sociedad mexicana. Como ya se ha dicho, los efectos de la guerra como la violencia, las disputas políticas, la escasez de trabajo y la migración tuvieron profundas secuelas en el país. Así que, se buscó la participación del gobierno, las empresas y el pueblo con la esperanza de mejorar la calidad de vida, lo que equivalía al progreso de México, en donde sólo tenía cabida esta explicación: realizar el cumplimiento de los ideales de la Revolución Mexicana.

Aún con el balance que se efectuó en la Carta Magna, lo más paradójico es que para 1920 puede asegurarse que México seguía conformado por una sociedad mayoritariamente rural y analfabeta, marcado por una situación política tensa. En estas circunstancias, una de las posibles razones del conflicto pudo derivarse del surgimiento de distintos partidos políticos, como lo fueron “*el Liberal Constitucionalista, el Nacional Agrarista, el Laborista y el Cooperatista*”⁷. Sin embargo, es obvio que se encontraban muy lejos de organizarse con eficacia y mucho menos de representar intelectualmente al pueblo, ya que respondían a las inquietudes políticas de las minorías. Ante estos grupos de transición Andrea Sánchez y Ramiro Lafuente exponen que:

A partir de la victoria del carrancismo sobre otras fracciones, y después de fijadas las bases constitucionales sobre las que habrían de celebrarse las elecciones en el país se formaron diversas organizaciones, que se daban así mismas el nombre de “partidos políticos”, pero que en realidad eran grupos reunidos en torno a un caudillo o, en el mejor de los casos, agrupados por un interés común⁸

Otro motivo que podría explicar dicho trance, fue el decrecimiento de la población a causa de los conflictos armados y la flexibilidad moral de solucionar problemas ejerciendo el asesinato (como le ocurrió a cada uno de los caudillos de la Revolución); asimismo, la proliferación de enfermedades por la baja producción de la industria farmacéutica, que

⁷ Luis Aboites y Engracia Loyo, *op cit.*, p. 562.

⁸ SALVAT MEXICANA de Ediciones. *Historia de México Tomo II*, Impresora y Editora Mexicana, México, 1978. p. 2488.

trajeron con ello la orfandad de miles de niños que serían “el futuro del país.” Niños revolucionarios que siendo en su mayoría de las clases obreras y campesinas, no fueron beneficiados por el derecho a la educación y sí por las jornadas laborales con remuneraciones económicas bajas, que los obligaban a su manutención. Un problema más, fue el alto número de migrantes que partieron, primeramente, a la frontera norte y posteriormente a los Estados Unidos de Norteamérica, un hecho que de igual manera no fue nuevo pero que, en esta década se vio marcado por el crecimiento económico del país vecino producto del avance tecnológico y el impulso cultural y artístico. Fue así como inducidos por el desabasto, las pérdidas, el deterioro de las tierras y la inestabilidad política y social se intensificó la pérdida de población.

A diferencia de otras revoluciones, en los años siguientes se generó la idea de resolver las tensiones que se habían dado a nivel internacional causadas por la Revolución Mexicana, es “*a partir de 1923 que se celebraron diversas reuniones con representantes del gobierno [...], así como de los de Francia, Bélgica, España, Alemania, Gran Bretaña e Italia*”⁹ contra lo que cabría esperar, se buscaba la mejoría de las relaciones de política exterior europea y no el fomentar la afinidad de las relaciones con el continente americano. Además de que ya se gestaba la negociación de la deuda externa. Esta estrategia fue pensada con la finalidad de no crear una debilidad en el gobierno nacional.

El asunto es, que esa ideología ha de perdurar hasta el siglo XXI al arrastrar la incapacidad política de mirar a los países sudamericanos para generar alianzas y tratados que permitan el flujo económico, educativo y cultural de quienes incluso compartimos la misma tradición lingüística y semejanza histórica. Queda constancia de que son elementos de importancia que intervienen en la diferenciación de los países europeos a pesar de ser los colonizadores de nuestro continente.

⁹ *Op.cit.*, p. 2501.

1.3 El pueblo educado como pueblo crítico en la posrevolución

A sabiendas que el México posrevolucionario trajo una revolución cultural ya que no podemos hablar de educación sin cultura y viceversa; José Vasconcelos quien fue Rector de la Universidad Nacional de México y Secretario de Educación Pública, *se daba cuenta de que para transformar el país hacía falta entregar al pueblo el libro y las artes que ampliaran sus perspectivas*¹⁰ y con dicha ideología, planteó diversos proyectos culturales que representaban la intervención en la vida cotidiana para llevar la educación al pueblo, en este caso a las masas que no contaban con el acceso a ella. Tales planteamientos los podemos ejemplificar en la plástica mexicana, el muralismo, los corridos revolucionarios, el teatro, la literatura, etc. Como secuela, los ámbitos educativo y cultural se vieron influenciados por esas transformaciones sociales y económicas que surgían de la reorganización del país: la ideología política que fue implementada en México trajo una gran influencia de intelectuales extranjeros provenientes en su mayoría de Alemania, Argentina, Brasil, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra y la URSS; la transición entre los métodos de enseñanza antiguos y modernos, las campañas de alfabetización de masas y la implementación de un Sistema Educativo Nacional que tuviera la flexibilidad de adecuarse a las condiciones de cada una de las comunidades del país.

El establecimiento de escuelas rurales fue un tópico abordado en esta época; lo que habría de distinguirse es la escasa inclusión escolar de los indígenas y la institucionalización del castellano como lengua oficial, incrementando el fortalecimiento del imperialismo lingüístico que se detonó con la conquista española. Se puso en un segundo plano el uso de las lenguas indígenas, mismas que, son esenciales para preservar la tradición oral y escrita en los procesos de construcción de identidad nacional a través de las costumbres de los pueblos. Ya que, cada persona tiene el derecho de conocer su pasado y mantener esa autenticidad mediante su realidad histórica, cultural y lingüística.

¹⁰ *Op.cit.*, p. 2504.

La década de 1920 está marcada por un sinnúmero de ensayos para la reconstrucción nacional. Asimismo, por la designación de gobiernos provisionales delimitados por una resonancia posrevolucionaria con actores sociales que buscaban mostrar la situación del país. Sin olvidar la desaparición institucional de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, derivando de ello la creación de la Secretaría de Educación Pública y el Departamento de Bellas Artes, que jugaron un papel importante en la década de 1920. Esto dio la posibilidad de posicionar al arte y a la educación como elementos de interpretación y expresión que detonaron en la población valores, creencias e ideas. para conformar diversas realidades culturales que se vivían al norte, centro y sur del país. Lo que permite ver que la identidad nacional no es estática, va a depender de aspectos migratorios, del paso de generaciones y de la visión que se tenga del mundo. Un dato significativo que proporciona Álvaro Matute, es que para el año de 1924 Estados Unidos de Norteamérica vuelve a reconocer diplomáticamente a México en el momento posrevolucionario. Un punto significativo para la política exterior ya que, oficialmente el país vecino retomó como sustancial el vínculo para el desarrollo de rutas económicas, o lo que es lo mismo para su avance en tierra con los países del sur del continente. Esto a su vez, mejoró la relación con los artistas de la época pues muchos decidieron migrar legalmente para el encuentro de oportunidades.

Durante el periodo presidencial de Plutarco Elías Calles de 1924 a 1928, elegido por su amplia experiencia política en el norte del país, su carácter firme e intransigente, con ideales anticlericales y nacionalistas, se intentó continuar con los planes de desarrollo planteados por los Obregonistas. Luego de su llegada al poder presidencial y pretendiendo un progreso notable que lo diferenciara del anterior mandato, buscó que la relación entre el Estado-Iglesia se polarizara drásticamente. México se preparaba para recibir un nuevo movimiento para derrocar el poder de la iglesia católica: La rebelión cristera, posiblemente considerada como la única persecución religiosa oficial en México. Fue un *Conflicto religioso ocurrido de 1926 a 1929, es tan complejo que tratar de entenderlo como un enfrentamiento entre Iglesia y Estado apenas si nos explicaría una parte de la situación planteada*¹¹. Si se realiza un análisis, este conflicto se reveló como

¹¹ *Op.cit.*, p. 2508.

resultado del descontento de casi una década y debido a la formulación de los artículos constitucionales 3ro y 24vo (anteriormente ya mencionados), en los cuales retiraban completamente la libertad de la Iglesia de ejercer poder sobre la educación y sus contenidos, así como dogmas, reglas morales y las creencias religiosas del pueblo. Estas circunstancias impregnadas de persecución que se consideraron favorables para el presidente y reflejaron en dicha rebelión el propósito de consolidar y modernizar al Estado. Martín Quirarte, plantea una relación ambivalente que se había gestado desde el periodo presidencial anterior:

Calles asumió una actitud de intransigencia y comenzó una era de persecuciones contra la iglesia que no pudo terminar en su periodo presidencial. ¿Actuaba Calles por cuenta propia u obedecía a una consigna de Obregón? Hay quien piensa que había un plan premeditado entre los dos jefes para impulsar una lucha religiosa y llevarla hasta las últimas consecuencias.¹²

Ante una nueva situación de problemas en el país, el ex presidente Álvaro Obregón, comunicó la intención de regresar a dicho cargo para consolidar un nuevo gobierno (o tal vez retomar el que anteriormente dejó), este potencializado por una idea anticlerical; justificando que con la Carta Magna se daría un nuevo orden social para la mejora del país, se realizaron diversas reformas en ella y se logró la reelección apoyando con ello la nueva candidatura lo que suscitó que muchos estuvieran en desacuerdo. Sin embargo, un atentado en San Ángel al sur de la Ciudad al poco tiempo de haber externado su interés por la silla presidencial, le arrebató la vida.

Después de este acontecimiento, *“Calles declaró que con la muerte de Obregón desaparecía para siempre el caudillismo y se daba comienzo a un régimen de instituciones”*¹³ y sin considerarse a sí mismo como caudillo de la Revolución Mexicana intensificó en la próxima administración la importancia de posicionar a las diversas instituciones (como organismos públicos), que mediarían la relación con el poder federal por medio de la democracia planteada en la Carta Magna. De esta manera, las decisiones serían tomadas entre diversos individuos para crear un conjunto de entidades

¹² QUIRARTE Martín. *Visión panorámica de la historia de México*, Librería Porrúa Hnos. y Cía. México, D.F., 1986. p. 305.

¹³ *Op.cit.*, p. 306.

independientes, seleccionando así de manera constitucional a sus líderes. Sin embargo, años más tarde de haber sido reconocidos por los EUA, fueron asegurados los intereses del país con la reforma de las Leyes Petroleras en México, tal vez vista por Calles como una maniobra adecuada para la política exterior desde sus actividades en el Estado de Sonora; dicha decisión desencadenó un sinfín de problemas con el Partido Comunista que demandaba ideas de carácter progresivo dentro de la construcción social, que permitieran que se desarrollaran aspectos de un nuevo pensamiento ideológico en México, orientado a la cuestión nacional: organización de los trabajadores, una consciencia pro antiimperialista, descontento con el antagonismo político y el establecimiento de estándares de cultura nacional. Por lo que, externaba que se atacaba con ello el artículo 27 de la Constitución: *“La propiedad de las tierras y aguas comprendidas dentro de los límites del territorio nacional, corresponde originariamente a la Nación la cual, ha tenido y tiene el derecho de transmitir el dominio de ellas a los particulares constituyendo la propiedad privada. Ésta, no podrá ser expropiada sino por causa de utilidad pública y mediante indemnización.”*¹⁴

Todo ello, trajo consigo un momento de transición entre lo que fue el movimiento revolucionario de inicios del siglo XX y la modernización del país en materia social. Cada uno de los instantes, marcó una nueva tendencia para reformular las diversas estrategias que se estaban utilizando y que, si bien algunas fueron proyectos piloto que nunca se establecieron formalmente, sí fungieron como ideas para ver nacer nuevas oportunidades. Esta era de institucionalidad, la guerra cristera, el vínculo con Norteamérica, así como los partidarios de Calles, le hicieron recibir el título de *Jefe Máximo de la Revolución*, y surge, así como lo plantea Ma. De Jesús Cubas, un *“periodo comprendido entre los años 1928 y 1934 y conocido con el nombre de Maximato, [...] se caracteriza por una inestabilidad de la vida oficial”*¹⁵ de nuevo un país con problemas internos sin resolver, aunado a ello la adquisición de futuras dificultades tal vez no previstas por Calles.

¹⁴Diario Oficial del Órgano Provisional de la República Mexicana. *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos que reforma a la del 5 de febrero de 1857*. Tomo V, 4ª Época, Número 30, el lunes 5 de febrero de 1917.

¹⁵ SALVAT MEXICANA de Ediciones. *Historia de México Tomo II*, Impresora y Editora Mexicana, México, 1978. p. 2538.

Este periodo llamado Maximato, está caracterizado por un antagonismo detonante de la represión política expresada por la sucesión de tres presidentes, que fueron elegidos por el propio Plutarco Elías Calles, Emilio Portes Gil de manera provisional, Pascual Ortiz Rubio quien fuese presidente electo constitucional y Abelardo Rodríguez que tomó el lugar del anterior presidente debido a su renuncia a mitad del periodo. Fue una etapa de cambios políticamente hablando, la estructura revolucionaria se mantuvo durante varias décadas logrando un balance entre instituciones y gobierno. La tensión se suavizó con la llegada del General Lázaro Cárdenas, quien desterraría a Calles del país y que sin lugar a dudas dio un nuevo giro al progreso del mexicano.

Bajo las líneas anteriores, se puede sustraer un escenario histórico conocido para analizar nuestra realidad actual al valorar los conceptos sobre la Revolución Mexicana y sus efectos ya que, la Historia de Bronce se hace presente ante el partidismo y los gobiernos en cuestión. En este orden de ideas, nos guiamos de las investigaciones dando por hecho que para la conclusión de los movimientos y luchas sociales sería necesario remover de raíz todas las problemáticas que lo causaron y comenzar un nuevo periodo. Ante ello, ¿La Revolución Mexicana tuvo un fin? ¿Se lograron los objetivos revolucionarios? ¿Resultaron beneficiadas las clases obreras y campesinas? ¿Se construyó un país con equidad, igualdad y justicia? Hacer el análisis de estos cuestionamientos busca persuadir y esclarecer el asunto de manera tenaz: las críticas a los caudillos, a la Carta Magna y a la creación de las instituciones que hoy en día centralizan el poder político y niegan a los mexicanos la verdadera visión histórica, pues esta nos enseña cómo fue el avance, el retroceso y cómo será el devenir de la Nación.

Lo que es muy importante mencionar, es que todos los actores sociales que lucharon en el movimiento revolucionario, no se preocuparon por modificar las raíces ideológicas y permitieron la penetración del capitalismo en un país mayoritariamente rural, al entrar a un sistema internacional altamente desenvuelto como lo fue este modelo económico. Dando como resultado una situación muy compleja de la fase revolucionaria progresista, estimulando el retraso social al incitar en la estructura del capital financiero en función de las exigencias mundiales.

CAPÍTULO 2

LA PLÁSTICA MEXICANA COMO MEDIO EDUCATIVO



*“Al fin y al cabo, somos lo que hacemos para cambiar lo que somos.
La identidad no es una pieza de museo, quietecita en la vitrina, sino la siempre
asombrosa síntesis de las contradicciones nuestras de cada día”*

EDUARDO GALEANO

2.1 Una nueva pedagogía de la mirada

No se debe pensar que la pedagogía es una disciplina a la que se entra de golpe, ésta, debe surgir de otros espacios, por lo que se puede acceder a ella a través de pequeños pasos conjuntando diversos saberes. Con ello, se requiere formular una pedagogía contemporánea, que atienda las necesidades y planteamientos de la época actual. Esto, se transforma en imágenes reales del quehacer de la pedagogía que se experimentan, mostrándose como cualidades permanentes. El desarrollo de la investigación pedagógica, ha recorrido un camino de varias décadas que no se encuentra exento de críticas. Ante esto, hacer pedagogía significa incursionar en lo teórico y en lo práctico, con una deliberación no tan teórica y sí inmersa en la praxis ya que, la misma disciplina tendría que ser neutral ante otras disciplinas.

Al respecto, surge una cuestión ¿Qué ocurriría si cada uno de los especialistas en un área de conocimiento, se acercara a los fenómenos con otra perspectiva, con una nueva forma de mirar? Tal vez, se ofrecerían diferentes referentes teóricos innovadores que nos permitieran analizar los procesos educativos: *una nueva pedagogía de la mirada* en la que se tenga una perspectiva de 360 grados. La complejidad de este transitar, permite visualizar que hay múltiples ópticas acerca de un mismo fenómeno y entender que todas ellas trabajan para un mismo fin. Por lo anterior, se puede delimitar que en muchas ocasiones quedan en el anonimato algunos de los forjadores de la educación mexicana.

Profesar la pedagogía es hacer que la educación suceda, es retomar las bases de las humanidades para utilizarlas como un vehículo de comunicación. Esto es, llevar esa experiencia pedagógica a otro campo de estudio como lo es el artístico, tal es el caso del binomio arte-educación. Es importante destacar, que dicho binomio va de la mano de la recepción estética en el momento en el que se construyen conceptos, se transmiten ideas y se le da forma a lo que no está explícito: a la pedagogía del arte. La educación no es un fin, es un medio y el arte también lo es. Nos da una relación entre el ser humano y su realidad, ayuda a jugar con los elementos históricos para contextualizarlos en la vida de los seres humanos ya que, la pedagogía es una disciplina que se cimienta en la otredad.

En la búsqueda del concepto de educación, algunos teóricos la consideran como la vía para la mejora y otros como fundamento de desarrollo. En tal discusión, se retoma la definición de educación plasmada en dos escritos, ambos bases para la construcción de la pedagogía moderna: la de Antonio Gramsci y la de Paulo Freire. Para Gramsci *“la relación pedagógica, no puede estar limitada”*,¹⁶ debe ser extendida en la sociedad, en los saberes y por lo tanto en la práctica. En lo que concierne a su concepción educativa, es posible afirmar que su propuesta considera que la educación tiene un papel fundamental en la construcción de la cultura. Desde épocas remotas, la educación es ideología, desde un contexto económico, cultural y socialmente todas las aplicaciones y prácticas que de ella se deriven, lo son. Ahora bien, al pensar en el dominio político de cada época encontramos que la clase que ejerce el poder hacia el pueblo es la que domina con sus ideas y con su método o modelo educativo. Por lo tanto, la educación es política y obedece el mismo perfil para los proyectos de arte público que se imponen por la clase dominante.

También, es preciso abordar la concepción Gramsciana de cultura la cual la retoma como una *“construcción del modo de vivir con una conducta cívica e individual”*. En este sentido, es importante mencionar algunas ideas de la obra filosófica, pedagógica y estética de John Dewey cuando habla de arte y considera que la expresión artística es la materia de una nueva experiencia.

Freire considera a la *“educación un proceso de liberación de las consciencias y mentes oprimidas, es un acto de amor y de coraje, es una liberación de los miedos y subvaloraciones propias de la consciencia oprimida, en una práctica de la libertad realizada ante y dentro de un mundo, es destrucción del miedo en ser libres, es un acto de solidaridad fraternal con la comunidad y con el mundo”*¹⁷. Con ello, obtenemos uno de los puntos más importantes para conformar una nueva pedagogía de la mirada: *el hacer*, que es fundamental para cualquier proceso que de ahí emerja ya que, en el arte hay un quehacer constante de realizar y crear.

¹⁶ Gramsci, Antonio. *La formación de los intelectuales*. Editorial Grijalbo, México, 1984.

¹⁷ SUAREZ Díaz Reynaldo, *“La educación, estrategia de enseñanza aprendizaje, teorías educativas”*, 2da edición, Editorial Trillas, México, 2002. p. 88.

Es necesario, partir de las concepciones de educación para aterrizarlas al campo del arte, este último caracterizado por la complejidad que abarca en distintos terrenos. A pesar del matiz de cada época, el arte no exige una comprensión única. Cuando trabajan juntos arte y educación, se muestra una relación armónica entre el ser humano y su contexto, hay un vínculo a través de los sentidos y la experiencia con la obra, experimentándose así un aprendizaje hipertextual e hipersensorial. Pero, ¿Todos los procesos artísticos son pedagógicos? Esto, puede constituir procesos pedagógicos distintos a las estructuras académicas convencionales y contribuir a enriquecer el conocimiento; incluso puede ser parte importante del aprendizaje autónomo de cada ser humano.

Las expresiones artísticas se convierten en un sinfín de posibilidades educativas para quien se acerca a ellas y resulta de suma importancia su análisis, ya que, a partir de él se podrá entender cómo inciden en la construcción de identidades y al percibirse dicho mensaje, se da el proceso educativo.

Acercarse al arte desde la educación, implica necesariamente unir otros saberes y, por lo tanto, adentrarse a estilos artísticos, historia del arte, historia del contexto donde se creó la obra plástica, en fin, entender la circunstancia de vida de los artistas. Desde esta pedagogía, entender cómo la educación artística se puede convertir en un medio educativo, nos enseña a observar el mundo con una mirada más aguda que desarrolla la imaginación y mejora la formación integral. Se puede asegurar que, la función educativa del arte fortalece la identidad del pedagogo ya que, a través de ella se permite generar un proceso de comunicación y transmisión de ideas. Es por esto que, su labor es la de ejercer como mediador cultural que lee, aprecia, disfruta e interpreta el arte para después ofrecerlo con una aproximación al mensaje educativo, como una expresión de vida en distintos contextos y realidades. Un ejemplo de lo anterior es la plástica mexicana de inicios del siglo XX, esta manifestación adquirió un sentido social como expresión cultural y artística, lo que permitió llevar el arte a la gran mayoría; ya que, la realidad educativa mexicana refleja que hubo una parte importante de la población que era analfabeta en todo el país. Por lo tanto, es importante destacar que cada objeto de estudio mencionado

determina la metodología con la que ha de abordarse; la pintura, el dibujo, el grabado, la escultura, la fotografía o el muralismo los podemos aterrizar como las líneas de investigación vinculadas al campo educativo.

Al hablar de la pedagogía en la enseñanza del arte, se puede decir que deben de estar al margen de las emociones, ya que la educación conecta al ser humano a la vida, lo vincula a su pasado, lo forma en el presente y lo dirige hacia el futuro. Tal como menciona Bauman *“Precisamente por estar por encima y alejado del ajetreo de la lucha diaria por la supervivencia, el arte porta el mensaje de aquello que puede durar e ir más allá de la vida de cualquier individuo, por poderosa y brillante que sea”*¹⁸. Y lo que resta por construir, es que la pedagogía en el arte no pretende crear rupturas o brechas sino promover la alteridad y generar herramientas que motiven a reflexionar, valorar, cooperar y socializar conocimientos. Porque el pedagogo del siglo XXI, debe ser el artista de la creación de conocimientos ya que la enseñanza también es un arte.

La diversidad cultural es fuente de innovación y creatividad para las expresiones artísticas. Es a partir de su vivencia, que se percibe un significado e interpretación distinta en cada uno de nosotros. El contacto con esas expresiones nos transforma ya que, entre su complejidad y la relación que hacemos con nuestra realidad, nos permite crear cierta afinidad que, si es compartida con otros individuos (de tal manera que se torne representativo en un país), da un sentido de unidad nacional. Tal es el caso de los símbolos patrios como referentes cívicos los cuales trascendieron y se determinaron como una simbología entre las masas. No existe una idea general o concreta sobre la identidad, pero sí una necesidad humana de esta. Cada una de las definiciones de los diferentes autores se enlazan de manera constitutiva para generar una idea colectiva.

¹⁸ ZYGMUNT Bauman. *Arte ¿líquido?* Editorial Sequitur, Madrid, 2007, p. 17.

2.2 Consideraciones teóricas acerca de la identidad

La identidad mexicana, es una resultante de un pueblo diverso que además de ser estudiada desde perspectivas antropológicas, etnológicas y filosóficas, cobra gran interés para la pedagogía contemporánea por estas múltiples variaciones que se dan de ella. En este sentido, en la noción elemental del derecho a la identidad se marca constitucionalmente en el artículo 4to párrafo octavo *“Toda persona tiene derecho a la identidad y a ser registrado de manera inmediata a su nacimiento. El Estado garantizará el cumplimiento de estos derechos. La autoridad competente expedirá gratuitamente la primera copia certificada del acta de registro de nacimiento.”*¹⁹ Con respecto a lo antes planteado, la dimensión política crea un núcleo temático en el que la identidad se remite a un primer nivel individual en el que esta recae. Por lo que es sinónimo de identificación y sobrevivencia ante un mundo globalizado en el que, como primer documento oficial, el Estado brinda la protección necesaria reconociendo a cada uno como único e irrepetible.

La cultura nacional ha necesitado tener referentes que hagan alusión a la identidad y es probable que, con la Revolución Mexicana se necesitara demarcar el ideal de mexicano al que se tenía que llegar. Esto es, vincularlo con la idea de percibir la realidad nacional y sustentarla para crear el cambio social a través de un arte propio y fomentar un proyecto de identidad cultural, en el que se plasmara la historia de nuestro país: un proyecto de nación, producto de ese mestizaje entre la cultura de la península ibérica y la de los pueblos originarios. Es así como, la imagen traducida en las obras de los artistas, posee un discurso propio que al ser interpretado llega al pueblo al sustituir palabras y escritos, al concretar mensajes que fomentaban el nacionalismo y alimentaban la identidad cultural. Desde el punto de vista en el que la identidad se construye de forma narrativa con el paso de generación a generación se provoca una respuesta. Si bien, es ambicioso lograr que el concepto de *nación* no se muestre como un encuadre exhaustivo en el que, no se contemplen los referentes individuales o colectivos de cada una de las regiones del país (o de mexicanos que residan en el extranjero por ejemplo los chicanos),

¹⁹ Supl. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos del 5 de febrero de 1917. Última reforma publicada en el Diario Oficial de la Federación el 09/08/2019.

sí se presenta como punto de inicio en el que el todo juega un papel inclusivo, necesario y destacable en la construcción del concepto de identidad, en el que la historia se muestra con un papel protagónico y que no necesariamente exige una comprensión única en el momento de su estudio.

Para Roger Bartra:

Las expresiones ideológicas del alma nacional son altamente individualizadas, aunque pueden reducirse a corrientes filosóficas y a grupos generacionales; pero sus expresiones mitológicas se van acumulando en la sociedad durante un largo periodo de tiempo y terminan por constituir una especie de metadiscurso: una intrincada red de puntos de referencia a los que acuden muchos mexicanos (y algunos extranjeros) para explicar la identidad nacional²⁰.

Es en un primer momento, que el autor concibe a la identidad como una construcción simbólica de saberes compartidos, esto tiene cabida en la creación y reproducción de lo que se generó en el pensamiento de artistas e intelectuales. Asimismo, en la recepción por parte de las personas. Nuevamente, el concepto de las expresiones artísticas ahora en la posrevolución (mediante su asociación con los movimientos sociales), ayudaron a crear un renovado espíritu nacional ya que, a través de la vida cultural se le brindaba al arte sentido poético como una razón bien intencionada para producir algo (retomando sus raíces griegas “poiesis” que significa producir). Establecido de esta manera, lo poético clasifica a los demás géneros artísticos en todo lo que se hace como una forma de aproximación a la realidad. Al verse reflejado en el arte, los hechos de la historia de México y representaciones de vida cotidiana trajo como consecuencia un comportamiento de la sociedad y una actitud intelectual de la misma. Puede decirse entonces, que en la mayoría de casos se mostraba como un medio de transmisión de ideas, o una revuelta en contra de la imposición política y en otros casos como una proyección del escenario social mexicano.

²⁰ BARTRA Roger, *“La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano”*. Editorial Grijalbo, 13ª reimpresión, México D.F., 2014, p.16.

El gentilicio mexicano (no haciendo una discriminación de género u omisión del mismo), que Bartra plantea y que forma parte de la identidad, se encubre en la existencia de ser *“una poderosa ilusión cohesionadora; su versión estructuralista o funcionalista, que piensa menos en el mexicano como sujeto y más en una textura específica –“lo mexicano”-, forma parte igualmente de los procesos culturales de legitimización política del Estado moderno. La definición del mexicano es más bien una descripción de la forma como es dominado y sobre todo, de la manera en que es legitimada la explotación”*²¹. En este sentido se tuvo una función de autoconocimiento del carácter nacional mexicano que conmocionó los imperativos sociales debido a la crítica realizada por pensadores de ideas positivistas y liberales, que bajo este criterio se ha visto empoderado en una historia oficial.

No obstante, aterrizar ese concepto de mexicano a nuestra ideología implica debates que no sustentan una exaltación de la categoría individual ya que, se realiza en la mayoría de casos una disección de la cultura popular, o de lo que la política establece en ese momento como representativo y semejante entre las masas para así, elevarlo a una categoría nacional, es aquí entonces en donde se puede plantear que funge como una condición de posesión y dominación de quienes ejercen un poder. Esto es, una correspondencia entre identidad-Estado.

²¹ *Ibidem*, p. 20.

2.3 La función educativa del arte como fortalecedora de la identidad cultural mexicana

Hoy entendemos que en dicha época de organización gremial (reflejada en una incesante actividad sindical), el inminente esfuerzo porque el país ingresara al sistema capitalista, define la mexicanidad como proyecto de identidad nacional para referirse a todo ese discurso de cultura que era manejada principalmente por el boom de artistas revolucionarios y posrevolucionarios. Ante ello, se consigue delimitar que el arte de estos años estaba caracterizado por ser un asunto público integrado entonces al discurso del Estado. Es así como, esta época se destacó por el desarrollo de las expresiones artísticas que fungieron como soporte de la revolución social, fueron entonces utilizadas estas como instrumento de conocimiento, en ese sentido se permitía generar en el pueblo receptor, procesos de enseñanza por medio de la apreciación de las obras, la sensibilización, el despertar aspectos emocionales, la reflexión y el conocimiento de su historia; en sí una reacción cultural que proporcionara la adquisición de los aprendizajes.

Las expresiones artísticas, mostraron una lucha activa mas no violenta y tomaron forma al representar una historia nacional que fomentaba una identidad mexicana como un fenómeno que se comenzaba a vislumbrar. De esta forma, el inicio del desarrollo del arte mexicano comenzó a tomar significado ante los ojos internacionales. Por lo tanto, de ello se deriva un fenómeno de mimetismo social basado en la instauración de una imagen histórica: la identidad. Bartra supone una etapa de gestación en la que:

Se produce una homogeneización tal de los valores culturales, que permiten que puedan ser comprendidos por miembros de las diferentes clases sociales. Es decir, cuando adquieren formas que permiten su identificación, pues la frecuente manipulación ha terminado por imprimirle profundamente las huellas de sus usuarios mexicanos. Esta identidad de los valores culturales indica que han adquirido un sentido, un significado dentro de la estructura de referencias y de sujetos que unifica a una porción considerable de los espacios culturales existentes en el México postrevolucionario²²

²² *Ibidem* p. 190.

Se puede aludir que, en dicho autoconocimiento del mexicano impera tanto la ideología como la técnica, en donde es manifestada aquella inspiración en el pasado, con un claroscuro sentido del presente. A lo que Bartra llama *cultura anfibia* como una relación entre el proceso biológico de la metamorfosis y el proceso social transcurrido en México con cada una de las invasiones extranjeras. Esto se vislumbra aproximadamente desde la segunda década del siglo XX pero que, se ha venido concibiendo desde viejos períodos generacionales en defensa de las tradiciones y costumbres populares en las que esa metamorfosis ha tenido un excelente poder mediador entre la cultura y la conformación de la identidad del mexicano.

Resulta comprensible que, al hablar de la pluralidad de expresiones artísticas se discuta el tema de los artistas que comprometidos con su labor cumplieran con esa orientación hacia lo nacional, la mexicanidad. En su mayoría, el objetivo era demostrar la cruda realidad y su pasión por México: su historia, su cultura y su pueblo. Al promover la generación de proyectos de arte público a través de estilos, vanguardias, colores, música, materiales, sentidos, sentimientos y emociones. Llevar el arte hacia el pueblo o en otra retrospectiva el pueblo hacia el arte, conllevaría a seguir un plan integral que respondiera ciertas características. Pero, ¿Bajo qué paradigmas se respondió a esta cuestión? Se puede señalar que, bajo la tutela de José Vasconcelos, emerge la primera generación de muralistas. Los objetivos de los proyectos de arte público eran unir un pueblo mestizo y transformarlo. El hecho es que, durante toda esa etapa germinó la propuesta prometedora de un movimiento artístico e intelectual forjado en diversas expresiones, que logró recabar una preciosa colección de obra revolucionaria y posrevolucionaria, en los que se buscaba educar y crear hábitos de acercamiento al arte y a la cultura.

Ahora bien, la persuasiva y explicativa obra antropológica "*La jaula de la melancolía*" de Roger Bartra ofrece una mirada de interpretación propia de este proceso de adquisición de la identidad nacional como una metamorfosis mutua en el que destacan los elementos de comprensión, identificación, manipulación, adquisición y unificación del sentido de pertenencia social en México. Rescatando que la mera asimilación intelectual de "sentirse mexicano" no lo libera de la esclavitud política, la verdadera libertad viene

por la aplicación práctica y cotidiana de las costumbres y tradiciones nacionales de cada uno de los rincones del país.

Desde otra perspectiva, con tintes mitigantes y progresivamente reflexivos, el etnólogo José de Val, presenta una propuesta interesante al comprender a la identidad como un proceso histórico intervenido por los desempeños institucionales y con la elección y el libre albedrío personal que aparece en cada uno de los mexicanos. A palabras del autor *“veo la identidad como un proceso que denominaría de sincretismo dinámico referencial, más que como resultado de yuxtaposiciones de niveles y campos”*²³ en el que esta no debe concebirse como un estereotipo estático de un ideal, sino una realidad en constante transformación y transición a través de lo tangible e intangible. Por lo que, dicha manera muy peculiar de ser mexicano debería comprender la ilimitada combinación de grupos y la diversidad genética de la que somos herederos en el siglo XXI: indígenas, afrodescendientes, eurodescendientes, asiáticos, árabes etc. Todas ellas, como producto del choque biológico y cultural que les compete y como resultado, observamos que las características físicas y la fisonomía entre todos los individuos del país no pueden ser generalizadas: no se debe hablar del mismo patrón del mexicano.

Con la ayuda de la filosofía, han surgido interesantes propuestas críticas sobre los procesos identitarios que los países latinoamericanos que han sufrido con la invasión extranjera y el repoblamiento de diversidad genética, y en este sentido en México, se debería visualizar que *“Cuando un mexicano intenta realizar una reflexión y análisis en el campo de la identidad nacional mexicana, debería informarnos desde dónde se habla, qué tipo de mexicano se considera él, así podríamos conocer el grado de distorsión previsible en sus planteamientos y las alternativas mediante las cuales realiza sus correcciones epistemológicas [...]”*²⁴ Esto, resulta posible al posicionar dichas cuestiones filosóficas como elementos de interpretación y expresión que se detonan en la población: valores, creencias, ideas y conocimientos. Para conformar diversas realidades sociales

²³ DEL VAL, José, “México, identidad y nación”. UNAM, México, 2004, p. 15.

²⁴ *Ibidem*, p. 16.

y culturales que con tal distinción geográfica se viven al norte, centro y sur del país además de agregar la superficie insular.

Es en este sentido que se concibe que la identidad nacional no es estática va a depender de aspectos migratorios, de la alimentación y gastronomía local, de las actividades primarias y secundarias que se desarrollan en cada lugar, del paso de generaciones, de la cosmovisión que se tenga de los modos de vida, de la instauración de partidos políticos, tendencias de moda del extranjero, etc. Todos estos referentes, se acotan en procesos resultantes de la historia por lo que, son una condición social de la humanidad que indistintamente son individuales o colectivos y recaen en la identidad ante concepciones subjetivas de un mismo fenómeno.

Remarca José Del Val que, *“La búsqueda obsesiva de una explicación del ser mexicano que pueda expresar sintéticamente y de manera comprensiva el alma de nuestra identidad como pueblo nacional, así como sus caracteres básicos y conflictos constituyentes, ha concluido siempre en estereotipos de mexicano, más cercanos a la caricatura de un sector o grupo que a un nunca suficientemente demostrado arquetipo histórico”*²⁵. Ante esta discusión, se puede interpretar que a pesar de la diversidad cultural que en el país impera, sí existen ciertos referentes que todo mexicano conoce y que hace suyo como sentimiento de pertenencia como lo son: el himno nacional, la bandera, la moneda nacional (el peso); en aspectos gastronómicos el tequila y los tacos; el equipo representante de futbol soccer, algunas canciones como “Cielito lindo”, “El son de la negra”, las zonas arqueológicas de Teotihuacán o Chichen Itzá y el tradicional festejo de día de muertos y sus derivaciones. Con estos ejemplos, se puede vislumbrar una infinita cantidad de elementos identitarios que tomamos como referente los mexicanos en el país y en el extranjero. Se puede agregar que, con la educación en los primeros años de vida es cómo se aprende y se adquiere esa relación simbólica entre un objeto, sonido o alimento mediante el descubrimiento y cuestionamiento del contexto social que lo rodea. Lo que permite reconocer a estos elementos de identidad durante la infancia y que, son remarcados en el transitar educativo por medio de las prácticas escolares.

²⁵ *Ibidem*, p. 18.

Aparece ante nosotros, un panorama reconciliador entre la historia, la antropología, la filosofía y la pedagogía para abordar más de cerca estas concepciones teóricas acerca de la identidad, por lo que es necesario mencionar que:

- Existen diversas identidades del mexicano y no una sola única y excluyente como se plantea en las diversas propuestas políticas para la unidad nacional
- Las identidades son producto de la historia, pero no deben encasillarse en ella
- El patrimonio cultural mexicano funge como una fuente esencial en la Historia
- La educación cívica en las escuelas, es fundamental para el desarrollo y fomento de actividades participativas como ciudadanos
- Las identidades se construyen día a día, se crean bajo nuevas perspectivas, en la relación de los mismos individuos en el entorno social
- A México lo hacemos todos, es producto del esfuerzo y la suma de cada individuo que conforma el país
- México es un mosaico cultural, el cual debe de visualizarse como un todo a través de la pedagogía de la mirada que incluya una observación desde cada arista

La discusión que Del Val manifiesta en torno a la identidad es que: *“Su histórica dependencia justificada por la necesaria unidad nacional frente a los acechos del exterior, metáfora que disfraza la imposición de un solo proyecto y perspectiva, es hoy, a todas las luces, inaceptable”*.²⁶ Es así como, en el marco histórico en el que desfila todo tipo de elementos que caracterizan a los mexicanos, se puede establecer que como resultado de la multiculturalidad que caracteriza al país, han surgido artistas y movimientos los cuales reflejan el rostro de cada época de la vida nacional, por medio de su interpretación subjetiva. Estos han tenido un papel esencial como portadores de toda esa riqueza, así como también contribuyen a acrecentar el patrimonio cultural. En congruencia con las ideas expuestas, en el caso de la historia moderna de México la artista Frida Kahlo tiene una peculiar excentricidad de construir historias y manejar aspectos de identidad en sus obras, acentuando testimonios de tipo revolucionario, con la particularidad de crear una ruptura con la tradición plástica como manifestación de creación del patrimonio.

²⁶ *Ibidem*, p. 17.

2.4 La educación: el vínculo entre el arte, la vida y la libertad

Se ha visto ya, que a través de los procesos históricos, la identidad ha sido construida desde la educación, como esa búsqueda de raíces personales. Las necesidades culturales de nuestro tiempo, exigen cada día más solidez de comprensión, por lo que, la identidad cultural mexicana, nos ha permitido identificarnos con distintos bienes patrimoniales. Es así como, el arte es un reflejo de las distintas realidades, pero también, el mismo arte decide qué tipo de realidades presentar mediante la visión subjetiva de cada persona.

Es frecuente escuchar, diversas opiniones acerca de la enseñanza del arte en los esquemas de educación, son desde luego, distintos factores que determinan la deficiencia en el aprendizaje, algunos debido al criterio que los propios docentes tengan respecto a la disciplina; en otros casos a la calidad del material del que se disponga y en la mayoría de veces a los mismos conocimientos con los que se cuentan. Además de ello, se identifican momentos en los que, las clases de educación artística se convierten en el dictado de discursos eruditos, lo que origina una actitud pasiva del educando y a un corto plazo, produce muy poco interés, pérdida de atención o aburrimiento. Al respecto, Javier Arévalo Zamudio nos dice: *“A estas alturas deberíamos preguntarnos por qué el universo de la educación ha sido el que menos forma al individuo a través de la imagen.”*²⁷ Esto, permite considerar que existe una nula o poca educación visual y es por ello, que se requiere de una alfabetización artística ya que, la pintura es un medio de sensibilización sensorial y emocional y además, permite adquirir diversos aprendizajes.

Uno de los factores que dificultan el aprendizaje del arte, es la extensión programática de los planes y programas de estudio, que resulta desproporcionada comparada con el tiempo que se destina a su estudio y al de otras disciplinas, como lo son las matemáticas

²⁷ ARÉVALO Zamudio Javier y HERNÁNDEZ Luviano Guadalupe (coords). *Didáctica de los medios de comunicación*. SEP, México., 1998.p. 21.

o la lengua materna. Es por esto que, se requiere de una didáctica de la enseñanza del arte en todas las etapas del ser humano, para generar con ello, una educación integral que permita cohesionar ese vínculo entre el arte y la vida. Las diversas instituciones educadoras del país, son menos conocedoras de la necesidad de esta didáctica, la cual, permite dar una apreciación de los valores culturales e identitarios que el patrimonio nos puede proporcionar a través del arte.

Es preciso mencionar que, el vínculo entre el arte y la vida requiere de hacer una reflexión desde el pensamiento educativo y filosófico, que nos lleve al conocimiento y difusión de la cultura por medio de la creación y el impulso de las expresiones artísticas. Es así como, esa nueva pedagogía de la mirada permitirá definir el sentido o la dirección de la práctica formativa e integral del ser humano: el arte como un estilo de vida y una expresión libertaria. Acercarse al arte desde la educación, nos permitirá hacer una construcción más detallada de la manera en la que la pedagogía de la mirada puede intervenir. Ésta, nos precisará el qué, cómo, cuándo, dónde y con qué se va a dar esa formación humana al darle sentido y rumbo al profundo estudio de la Historia del Arte dentro y fuera de un salón de clases. Por consiguiente, ha de entenderse que la vida cotidiana del ser humano es ese momento en el que, las distintas realidades reproducen la identidad personal y cultural.

Educarse para las imágenes es conocer los factores que determinan su génesis, su dinámica interna y la forma en que son percibidas por un sujeto determinado. La escuela en general no nos prepara para la imagen, no nos alfabetiza como sucede con nuestro idioma, la formación que recibimos es más pragmática y la educación para la imagen es llevada a cabo por instituciones externas al cuerpo educativo que conforman la familia y la escuela. Educar para la imagen es ante todo tener clara conciencia de su potencial educativo.²⁸

La pedagogía de la mirada, tendría una función explicativa en el pensamiento contemporáneo del arte, planteando la importancia del aquí y el ahora para descubrir y entender la realidad diaria y concreta de cómo se producen las expresiones artísticas. Dicho en otras palabras, el momento histórico y cultural y la vida cotidiana, son

²⁸ *Ibidem*, p. 24.

importantes para hacer comprensible la composición de las obras artísticas, las cuales, son documentos del pasado que, a menudo, suelen narrarnos historias del mismo artista.

El uso de la pintura como medio educativo, nos permitirá utilizar a esta expresión artística como un lenguaje; es decir, como un estudio comparativo de la imagen y la historia que la rodea por medio de un acercamiento entre lo crítico y lo pedagógico además de los elementos estéticos y discursivos. Aunque se sabe que, el arte no se debería de explicar, sí se interpreta y se disfruta. Éste, se manifiesta por medio de lo visual, lo emocional y lo sensorial; y es por ello que, las obras de arte son capaces de hablar por sí mismas al provocar irreparablemente, un goce estético en quien lo admira.

A partir de los planteamientos que Javier Arévalo Zamora tiene en su escrito sobre Imagen y pedagogía, en el que se destaca lo fundamental que es educar con las imágenes y para las imágenes, es conveniente rescatar lo siguiente: *“Abordar la educación para la imagen complica un poquito más las cosas. Significa que nos preguntemos aspectos que podríamos agrupar en los siguientes apartados: a) ¿Quién realizó la imagen y por qué? b) ¿Qué tipo de soporte utilizó? c) ¿Qué representa y cómo lo representa? d) ¿Qué función juega y con qué resultados?”*²⁹

Con ello y a manera de conclusión, se puede decir que, la educación es el vínculo fundamental entre el objeto, la imagen y el espectador. En la obra plástica de Frida Kahlo, los autorretratos como imagen, tienen un alcance mayor al ser determinantes para comprender que la pintora es uno de los personajes más complejos en la historia de la pintura del arte mexicano, en sus pinturas, encontramos un marcado nacionalismo pictórico. La labor de la pedagogía de la mirada, sería entonces, ponernos en contacto con la parte humana del artista y sus obras, siendo así, una herramienta sustantiva en el desarrollo pedagógico del educando; ésta, facilitaría entonces, estudiar el fenómeno artístico a través de referentes de la educación y la comunicación visual.

²⁹ *Ibidem*, p. 25.

CAPÍTULO 3

FRIDA KAHLO, VIDA Y OBRA: EL ARTE DE ENSEÑAR



“El tema en el arte, es sólo un medio y no un fin”

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

3.1 La pintora mexicana: breve reseña de vida

La historia construye y crea identidades. El ser humano nace y muere, es tan frágil que en cualquier momento de su existencia algún factor externo o interno provoca que el corazón se detenga y deje de existir físicamente de manera inmediata. En un país como México, el legado de la mayoría no trasciende, tal vez por falta de oportunidades, por la escasez de recursos económicos o por el nulo fomento al desarrollo de las capacidades de las que nadie puede estar exento. El año y lugar en el que se nace, la familia a la que se llega, la posición socioeconómica que sobrevalora cada uno de los momentos donde alguien se desarrolla y cómo se vive la infancia, son los que determinan el rumbo y destino de una persona. Hay historias de vida que son ejemplares, hay historias de vida que educan, la de Frida Kahlo es una de ellas ya que, tuvo la destreza del arte de enseñar: *una revolucionaria en ideología y técnica.*

Durante la primera década de 1910, en la presidencia del General Porfirio Díaz Mori, quien ya tenía varios años en ese puesto de manera ininterrumpida, se reflejaba en México el proceso ambicioso de urbanización y modernización que el nuevo siglo traía consigo. Entre los años de 1907 y 1908, como producto del abaratamiento de la plata (materia prima que se extrae del sector minero en México), se provocaría una crisis financiera y con ello inestabilidad económica en el gobierno, situación que coadyuvaría en la lucha que se estaba gestando con décadas de anterioridad.

Bajo estas situaciones, un sábado de verano en una casa a las afueras de la ciudad muy cerca del río Churubusco, en un lugar con gran presencia desde la época del México antiguo: Coyoacán; se vio nacer a la niña Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón el 6 de julio de 1907. Dicha niña y sus demás hermanos (Matilde, Adriana, Guillermo y Cristina), fueron producto del mosaico cultural que caracteriza y reivindica a México, en realidad el panorama fue mucho más contundente: su madre Matilde Calderón y González, una mexicana de raíces indígenas-españolas y su padre Wilhelm Kahlo, un alemán con ascendencia un poco confusa pero que todo indica que era judío-húngaro, quien llegó al país a finales del siglo XIX y residiría hasta el día de su muerte. Dicho linaje

genético, otorgó a los hijos Kahlo y Calderón una fisonomía exótica con piel de matices apiñonados, cejas pobladas y abundantes, ojos grandes, narices amplias, labios gruesos y carnosos y cabello y vello corporal oscuro, que podemos observar en cada una de las fotografías y pinturas que se le hicieron a esta familia. Imágenes que se pueden determinar como fuentes en la historia y que nos permiten no sólo tener una comprensión única de las formas de vida de los hogares de distintas épocas, sino que, son objetos que nos cuentan hechos sociales.

La historiadora de arte Hayden Herrera, en su obra *Una biografía de Frida Kahlo*, de tintes feministas e interesantes testimonios biográficos que manifiesta en una exhaustiva investigación documental en la que buscó plasmar datos que otros escritores no proporcionan, nos muestra a una pintora más humana y más mujer, hace referencia que “*La historia de Frida Kahlo comienza y termina en el mismo lugar*”³⁰ otorgándole así, un sentido poético e inmerso de un destino que simplemente se debía de cumplir. Haciendo una alegoría al símbolo de infinito o a un círculo de manera coloquial, en el que nace y muere en la casa de Coyoacán, llegó al mundo con dolor y se fue con el mismo, no estuvo consciente en el momento de su nacimiento y muy probablemente tampoco lo fue de su deceso. Tuvo meses de gestación, en la compleja estructura del útero materno y al fallecer sus restos incinerados fueron colocados en una urna precolombina aparentemente con forma de sapo, ambas cavidades pequeñas. Sus ojos vieron por primera vez la luz en el verano de 1907 y también en esa estación del año, un 13 de julio, sus ojos la percibieron por última vez en 1954. Nació frágil ante el mundo y de la misma manera murió. No sabía a qué venía a la vida y tampoco sabía si había algo después de la muerte, pero de algo sí estaba segura: “espero alegre la salida y espero no volver jamás”.

Una frase inmortalizada que fue escrita en su diario personal poco antes de morir, simple y sencilla, cruda y real, subjetiva y emocional; que tal vez reflejó ese sentimiento ante la vida y su mayor esencia, aún más que en las más de cien pinturas que realizó. Fue una mujer con una existencia distinguida combinando la fantasía, el pensamiento, la

³⁰ HERRERA Hayden. *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. Editorial Diana, México, 1998, p. 17.

imaginación, el sarcasmo, la ironía, el secreto y misticismo, la incomprendibilidad y el amor. Frida se expresaba a título individual independientemente si pintaba, escribía, dibujaba, bocetaba, o se manifestaba, ya que no le gustaba que la vincularan como parte de algún colectivo unido por semejanza de intereses ideológicos o artísticos; por lo que no formaba parte de ningún grupo político radical. Simplemente, expresaba sus opiniones personales de la mejor manera que ella sabía y podía: creando arte.

La presencia femenina en la vida de Frida, denotó gran impacto en cada uno de los trazos que ella realizó y en las cartas que escribió. Su obra entera, está plasmada de elementos que hacen referencia a su sexualidad y no como práctica sino, como modus operandi. Incluso desde antes de nacer, aprendió a ser ella entre mujeres: la herencia genética y cultural de sus abuelas, la relación con su madre, el crecimiento con sus hermanas, las amistades que entabló, las relaciones que nacieron, en sí a las mujeres que ella decidió que debían formar parte de su legado.

Dicha presencia comenzó a mostrarse a los pocos meses de nacida, cuando su madre se encontraba embarazada de nuevo, lo que ocasionó que ese primer vínculo que es la alimentación a través del seno materno no se diera: *“Mi madre no me pudo amamantar porque a los once meses de nacer yo nació mi hermana Cristina. Me alimentó una nana a quien lavaba los pechos cada vez que yo iba a succionarlos.”*³¹ Relata a voz de Frida Kahlo, la crítica de arte Raquel Tibol, quien con acentos personales, cercanos e íntimos, describe en su obra *Una vida abierta* momentos precisos de cuando entablaba pláticas profundas con la pintora. Ya que Tibol estuvo viviendo con ella por un tiempo la mayoría de veces asistiéndola con medicamentos debido a sus múltiples padecimientos (es por ella que actualmente se conocen las cantidades de fármacos que consumía además de los ya recetados por sus médicos de cabecera). Nos muestra una Frida más humana, más vulnerable, en el que todo ese esplendor reflejado en su obra plástica se reduce a escuchar una biografía narrada de manera inusual: con triunfos y derrotas, con secretos de familia, intimidades de sus hermanas, con una memoria exacta que invita al lector a imaginar los lugares, a percibir los olores, a observar los momentos, a sentir sus

³¹ TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo. Una vida abierta*. Editorial Oasis, México, 1983. p. 35.

sufrimientos, a creer con la sinceridad de una mujer que le abrió las puertas de su casa y de su corazón para detallar lo que en sus pinturas no podía expresar.

Es por tal motivo, que la obra de Raquel Tibol es valorada por la aparente veracidad de las palabras que le confió la artista. Bien se sabe que la pintora se caracterizaba por ser hospitalaria, amable y que acogía a las personas, sabía ser agradecida con quienes la ayudaban de manera física o emocional, ya sea compartiendo su entorno, su comida o realizando presentes a las personas importantes en su vida. Sólo conociendo sus relatos es que podemos documentar que por los años en que la Revolución estremeció al país, la educación infantil cobró mayor importancia y que la escuela de párvulos formó parte de las prácticas educativas de la pequeña Frida:

Entre los tres y los cuatro años a Cristi y a mí nos mandaban al colegio de parvulitos. La maestra era del tiempo antiguo, con pelos artificiales y trajes rarísimos. Mi primer recuerdo se refiere justamente a esta maestra: estaba ella parada al frente del salón todo oscuro, sosteniendo en una mano una vela y en la otra una naranja, explicando cómo era el universo, el sol, la tierra y la luna. Me oriné de la impresión [...].³²

El análisis que se puede obtener de las líneas anteriores es con respecto a la inclusión de la mujer en el campo profesional y laboral del magisterio, el papel social y en su mayoría exclusivo de que la educación debía ser impartida por ellas, y qué tipo de contenidos debían ofrecer (en este caso las ciencias naturales eran impartidas en la escuela de párvulos). Además, en los usos y costumbres se detalla de manera descriptiva la vestimenta aparentemente relacionada con la indumentaria característica del Porfiriato, en el que la influencia europea, principalmente francesa era utilizada por las personas de cierto status social para realzar la belleza: peinados altos, abultados, vestidos y trajes con detalles exagerados, sombreros y plumas, guantes, etc.

Es así como, Frida Kahlo recibió una educación integral sujeta a la educación que recibía en casa, la religiosa y la escolar. Era común que los aprendizajes adquiridos por la pequeña se enfocaran en el medio que la rodeaba, en ese punto, su papá quien era el

³² *Idem*, p. 35.

fotógrafo oficial del patrimonio nacional mexicano en la época de Porfirio Díaz, fue quien a muy temprana edad la instruyera en el arte de la fotografía, al ser su principal modelo, le enseñó a retocar las imágenes y a revelar los rollos. Aunque, un suceso a corta edad ocasionó que por mucho tiempo tuviera que quedarse en casa:

A los seis años tuve poliomielitis. Desde entonces recuerdo todo claramente. Pasé nueve meses en cama. Todo comenzó con un dolor terrible en la pierna derecha, desde el muslo hacia abajo. Me levantaban la piernita en una tinita con agua de nogal y pañitos calientes. La patita quedó muy delgada. A los siete años usaba botitas. Al principio supuse que las burlas no me harían mella, pero después sí me la hicieron, y cada vez más intensamente³³

A causa de ello, la pequeña comenzó a conocer el dolor corporal, los malestares físicos y emocionales, en sí a sentirse mal consigo misma en todos los aspectos. Lo que ella no sabía es que, desde ese punto de la infancia hasta el último de sus días, viviría muy cerca de las camas de hospitales, constantes visitas médicas, la infinita ingesta de medicamentos y en las múltiples intervenciones quirúrgicas. Es muy probable, que su perfil psicológico hubiese comenzado a verse afectado en este momento de su vida en el que siendo una niña principiaba a comprender todo lo que ocurría en su entorno. Todas esas horas en casa, le permitieron ver otro aspecto de relevancia que se percibía en aquellos días: luchas campesinas, presiones políticas, bajas económicas, etc. lo que permitía a la población adquirir tintes e ideologías revolucionarias en su estilo de vida. Su madre, una mujer determinante y con gran carácter albergaba a los zapatistas, los atendía, limpiaba sus heridas, les ofrecía agua y alimento. Condescendiente con ello, es muy posible que de ella adquiriera Frida esa intención de ayudar, de ser tan buena anfitriona, empática ante las causas, aguerrida y basta en su manera de recibir a los demás en su existencia y en su hogar, en sí de hacer labor social. El sentimiento que Frida heredaría de su madre, es de esa inspiración y exaltación revolucionaria que la llevó años después a integrarse a la juventud comunista como ideología política.

³³ *Ibidem* p. 36.

3.2 Revolucionaria en ideología y en técnica

Ser joven y comunista, era una opción en México al estallar la Revolución Mexicana ya que, buscaba reivindicar la igualdad de las clases sociales que conformaban al país después de siglos de dependencia extranjera y represión por parte de los gobiernos con ideales conservadores y de derecha. Representaba un papel antagónico con lo ya establecido, un proceso de liberación para cualquier persona que no se hubiese visto beneficiada por las minorías. O bien, para quienes creyeran que la desigualdad no traía consigo paz ni bienestar. Ante su inexperiencia de la juventud, Frida Kahlo se encontraba consciente de esta situación y sedienta por hacer algo para su país y aun sabiendo los peligros que esto podía traer, decidió portar una ideología de izquierda.

Un detalle que nos permite saber que Kahlo contó con diferentes formas de interactuar con el arte, además de la fotografía es que *“En 1914 nomás chirriaban las balas. Oigo todavía su extraordinario sonido. Se hacía propaganda en el tianguis de Coyoacán a favor de Zapata con corridos ilustrados con grabados de José Guadalupe Posada. El tianguis se ponía los viernes y los corridos costaban un centavo.”*³⁴ Es así como, tuvo acercamiento a las expresiones artísticas, en este caso los corridos revolucionarios y los grabados, pues se respiraba en el ambiente el sentimiento de la época, en el que el espíritu de prosa se encontraba presente en cada paso que daba. Estos eran testimoniales, propagandísticos e informantes, que rompían con la tradición de formalizar y digerir las noticias que querían hacer llegar al pueblo a través de letras picarescas, satíricas y sencillas que reflejaban la vida de algún personaje, un hecho histórico, o alguna queja en contra de las autoridades.

Saber leer o escribir no era un problema, pues los corridos eran cantados e interpretados para ser escuchados por cualquiera. Los grabados, del mismo modo formaron parte de la lucha social al permitir realizar denuncias y demandas gráficas por medio de la imagen, en su mayoría con una realidad modificada mediante la sátira para darle voz y valentía a la gente. El movimiento revolucionario, fue una caja de sorpresas

³⁴ *Idem*, p. 32.

cronológicas y épicas en el que se fecundarían las ideas que estallarían en años subsecuentes. Fue así como, la pequeña Frida tuvo acceso a estos medios de comunicación y de lucha que la llevarían por un camino de producción artística en el que buscaría ella su oportuno estilo: su propio arte.

Después de años de rehabilitación y constantes revisiones médicas a las que la joven fue sometida por aquella poliomielitis que a edad muy temprana la afectó; y luego de haber concluido la educación elemental, producto del esfuerzo familiar porque ella gozara de una formación académica, Frida con ciertos intereses desde la escuela de párvulos referente a las ciencias naturales, decidió que en un futuro quería estudiar para ser médico: *“Tras obtener su certificado escolar de la Oberrealschule en el colegio Alemán de México, se matriculó en 1922 en la Escuela Nacional Preparatoria: una escuela superior con duros exámenes de admisión, que, como un College, prepara a los alumnos para una carrera superior, y que en aquel entonces era considerada la mejor institución de enseñanza en México.”*³⁵ Escribe la historiadora del arte Andrea Kettenmann en su obra *Kahlo* en la que, a través de un juego cronológico y conciso de la vida y obra plástica de la pintora, muestra un perfil muy profesional de la artista en el que, si bien detalla algunos aspectos personales de relevancia, no hay cabida para el amarillismo y los secretos íntimos.

Es conocido que, la inserción de la mujer en los ámbitos de educación media superior y superior en las primeras décadas del siglo XX, era escasa ya que se encontraba establecido el rol de género que en su mayoría sustentaban: matrimonio, reproducción sexual, cuidado de los hijos, labores de hogar o, en su defecto, cuestiones eclesiásticas. Frida rompió con ese patrón y fue una de las 35 señoritas favorecidas para su ingreso a la Escuela Nacional Preparatoria de un total de dos mil alumnos varones. Esta escuela ubicada en el edificio del Colegio Jesuita de San Ildefonso situado en el centro de la Ciudad, el cual fue cuna de investigaciones, cátedras de intelectuales, muralismo, estudios científicos, entre otros; era una sede de la Universidad Nacional de México, que albergaba estudiantes de nivel bachillerato que eran preparados para los estudios

³⁵ KETTENMANN Andrea. *Kahlo*. Editorial Taschen, Eslovaquia, 2015. p. 12.

universitarios. Un inmueble significativo para el renacimiento del nacionalismo mexicano en el que la lectura, la música y la pintura formaban parte esencial de esta esfera. Para la joven representaba un cambio total: romper con los esquemas geográficos ya conocidos del suburbio de Coyoacán, experimentar un modelo educativo diferente, conocer nuevas mentes revolucionarias y generar otra idea de lo que era vivir.

Como parte de las actividades culturales para implementar la búsqueda formal del nacionalismo mexicano y con ello realzar el patrimonio cultural del país, surgieron diversos proyectos culturales y otros fueron impulsados. Bajo el mandato del Presidente Álvaro Obregón, el ministro de cultura José Vasconcelos comisionó a diferentes artistas (mayoritariamente mexicanos), para pintar murales en diferentes edificios históricos de la ciudad, la que como expresión artística llegó a su momento de maduración durante la década de 1920. Uno de estos lugares que tuvo la aportación del arte y la cultura de aquella época, fue la Escuela Nacional Preparatoria. Por lo que, el Antiguo Colegio de San Ildefonso fue considerado como la cuna del movimiento muralista mexicano el cual, actualmente alberga obra de Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera. Este último pintor, tuvo el encargo de realizar un mural en el auditorio de la preparatoria el anfiteatro Simón Bolívar, al cual nombró “La creación”.

Como en cada institución, en esta preparatoria se concentraban grupos de manifestaciones plurales en las que los intereses de los alumnos eran los que imperaban bajo el lema de *Amor, Orden y Progreso*. Fue así como, Frida interesada en cultivarse intelectualmente con la lectura de textos sin restricción, una parte anarquista que estaba destinada a conocer y con ideales nacionalistas de cuando su padre fotografiaba todo tipo de monumentos en México para después realzar su valor histórico y belleza; comenzó a tener contacto y reuniones cada vez más frecuentes con “Los Cachuchas” de los que después se convertiría en miembro del grupo mayoritariamente masculino. Estos se llamaban así, como sinónimo de portar la misma gorra como elemento distintivo de los demás grupos estudiantiles. Los integrantes eran siete hombres y dos mujeres: “Alejandro Gómez Arias, José Gómez Robledo, Manuel González Ramírez, Carmen

*Jaime, Frida Kahlo, Agustín Lira, Miguel N. Lira, Jesús Ríos y Valles y Alfonso Villa,*³⁶ los cuales, tuvieron juntos un destino compartido que los llevaría a conocerse en la preparatoria y que, en sus etapas como adultos se destacarían como personajes de renombre intelectual en el ámbito público y universitario.

Su escuela, era el lugar idóneo para hacer y promulgar la pedagogía moderna ante la mente de inteligentes y brillantes jóvenes que sin duda serían el futuro de México. La mayoría de ellos dominaba dos o más idiomas que permitía desmenuzar los textos de lengua extranjera en el entendimiento nacional. Sin duda alguna, estas y más características le permitieron a este conjunto de alumnos posicionarse ante los demás grupos estudiantiles. Se puede decir que, en el andar juvenil de Frida figuraban diversos protagonistas que le permitieron ser más permeable en sus relaciones personales futuras: *“Era muy amiga de José Gómez Robledo, que después fue investigador, profesor en la Escuela de Medicina y uno de los primeros introductores del psicoanálisis freudiano en México. También lo era del poeta José Frías hombre que poseía un extraordinario sentido del humor. Pero sus preferencias se centraban en la figura de Alejandro Gómez Arias, [...] Gómez Arias era bien parecido, brillante orador y líder estudiantil.”*³⁷ Los Cachuchas, además de haber forjado un vínculo sólido de amistad compartían intereses políticos de izquierda, basados en la consulta y análisis de textos filosóficos e históricos de autores nacionales e internacionales. La literatura era por demás, la expresión de la humanidad misma que daba sentido a sus vidas posrevolucionarias preparatorias. Por lo que, es probable que en la vida estudiantil de este grupo, la dialéctica fuera un método significativo en su manera de solucionar problemas escolares y sociales.

La pintura y los murales, rodeaban su entorno como muestra del renacimiento mexicano, eran estos una actividad constructora de patrimonio; la historia nos narra que para Diego y Frida fueron un dinamismo constructor de relaciones de vida, ya que, en el año de 1922 (mismo en el que ingresó la joven a la preparatoria), se dieron los primeros acercamientos entre el artista y la estudiante durante la realización de su mural. Serían

³⁶ ALTAMIRANO Marcela. *Los grandes mexicanos. Frida Kahlo*. Grupo Editorial Tomo. México, 2017. p 26.

³⁷ DEL CONDE, Teresa. *Frida Kahlo La pintora y el mito*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 1992. p. 22.

esos instantes en los que Frida Kahlo y Diego Rivera, cruzarían miradas tempranamente en sus vidas. Aun así, no fueron momentos determinantes para ambos, inminentemente el potencial creativo del pintor por seguir trabajando, contra el paulatino horizonte preparatorio de coronarse en el mundo estudiantil de Kahlo, los llevaron a cada uno a seguir con sus vidas donde predominantemente los intereses personales los ajustaban.

Para 1925, siendo presidente de la República Mexicana Plutarco Elías Calles, el sistema económico del país sufrió un gran cambio con el establecimiento del Banco de México para regular la estabilidad del poder adquisitivo del peso mexicano. En el ámbito educativo comenzó a funcionar el Sistema de Secundarias, que por decreto presidencial fue establecido para garantizar y acrecentar las oportunidades educativas en todo el país. Ante estas condiciones, el 17 de septiembre, un día después de la conmemoración del festejo de independencia nacional, aconteció un accidente vial entre las calles de Cuauhtemotzin y 5 de febrero entre un camión de madera con destino al suburbio de Coyoacán y un tranvía que procedía del pueblo de Xochimilco, en el que participaron dos de Los Cachuchas: Frida Kahlo y Alejandro Gómez Arias. Inicialmente, ambos jóvenes no percibieron la magnitud y repercusión que había tenido tal colisión:

Los camiones de mi época eran absolutamente endeble; comenzaban a circular y tenían mucho éxito; los tranvías andaban vacíos. Subí al camión junto con Alejandro Gómez Arias. Yo me senté en la orilla, junto al pasamano y Alejandro junto a mí. Momentos después el camión chocó con un tren de la línea Xochimilco. El tren aplastó al camión contra la esquina. Fue un choque extraño; no fue violento, sino sordo, lento y maltrató a todos. Y a mí mucho más.³⁸

En esos tiempos, la falta del trazo de rutas exactas para los diferentes tipos de transportes públicos, aunada con la incorporación de nuevos transportes en el mercado, provocaron un sinnúmero de accidentes viales en las calles de la ciudad. Este choque no fue la excepción, un escenario cruel y poco convincente para los dos jóvenes: Gómez Arias con algunos estragos *“Tenía traumatismos en todo el cuerpo. Me llevaron a mi casa y el médico de la familia dijo que habría que esperar para saber si tenía alguna lesión*

³⁸ Tibol, Raquel, *op cit.*, p. 39.

*interna.*³⁹ Logró reponerse a los pocos días sin consecuencias evidentes que pudieran tajar su futuro. No obstante, para Kahlo aquel accidente simbolizó una prisión de cuatro paredes al encontrarse empotrada en una cama. En un primer momento, estuvo en la Cruz Roja y el subsecuente, en su hogar a causa de múltiples fracturas y esguinces en la columna vertebral, pelvis y piernas, además de afectaciones en algunos órganos. Su condición física que ya había sido afectada en la infancia, tuvo un decaimiento con este episodio.

A pesar de ello, esta situación marcaría para ella el comienzo de un nuevo estilo de vida en el que el tiempo y la fecundación de ideas constituirían ejercicios de una búsqueda formal de su identidad personal. El periodo de reposo absoluto que los médicos recetaron, así como, los corsés que rectificarían su sistema óseo, la llevaron a tener un limitado movimiento corporal por lo que, en su rutina diaria, escasas actividades se le eran permitidas: desde pensar, reflexionar sobre su actual condición física, recibir a menudo visitas de gente cercana, leer, escribir cartas a sus amigos hasta comenzar a pintar. Sus padres, apoyaron cualquier diligencia que permitiera a su hija encontrarse con ella misma y mantenerla serena; por lo que, don Wilhelm le obsequió una caja de colores al óleo, un juego de pinceles y una paleta de colores que por años había guardado en su taller de fotografía. Doña Matilde, mandó a hacer un caballete especial que se adecuaba a la posición que ella tenía recostada en cama, agregando un espejo de grandes proporciones en el que se podía observar de cuerpo completo al paso de los días.

*“Esto no quiere decir que la vocación de la pintora Frida se hubiese desarrollado tal y como ocurrió, sin mediar el accidente [...] Lo que ocurrió fue que la inmovilidad hizo aflorar el potencial creativo existente en ella.”*⁴⁰ Analiza la historiadora de arte Teresa del Conde, en su obra *Frida Kahlo La pintora y el mito* en el que, perpetra las ya conocidas investigaciones con una indagación psicológica y estética por lo que, brinda un entendimiento mental y social de la vida de la artista. Es necesario mencionar que, la pintura no fue una casualidad sino un emanar de sentimientos y emociones que

³⁹ ZAMORA, Martha. *El pincel de la angustia*- México, 2015. p. 30.

⁴⁰ Del Conde Teresa, *op cit.*, p. 27.

canalizaba de forma artística. Ella, su mejor musa que desde el nacimiento estuvo vinculada con el arte mexicano, unió cada una de las partes del rompecabezas que aún estaban sueltas, sedientas de poder comenzar en la brillante oportunidad que la vida le había otorgado después del accidente. Kahlo, no era una tabla rasa era una coyuntura intercultural fruto de la perspectiva de sus experiencias y la interacción con el contexto que la rodeaba. El accidente simbolizó, un momento de exteriorización e interiorización llevándola a un periodo más espiritual de su juventud que la exhortó a comenzar a brillar con luz propia y a delimitar tempranamente su vocación como pintora.

La joven Frida era presa de su propio cuerpo, veía pasar el reflejo de su vida en aquel espejo que la llevaría a autoanalizarse a través de estudios médicos, recaídas, diagnósticos erróneos e incontables e inimaginables dolores físicos. Que no hacían más que forjar un carácter tenaz y una actitud de franqueza ante la irónica situación que la mantenía cautiva en las paredes de la Casa Azul. Con la situación del país en manos del presidente Calles, pasaron aproximadamente dos años de tempestad económica en su hogar, aprovechados por ella a su vez como una posibilidad de crear mediante la pintura. Fue durante este periodo, que realizó incipientes obras de manera formal. Primeramente, un autorretrato pintado hacia el año de 1926 sería el comienzo de su andar como pintora. La inmensa suma monetaria que fue invertida en su salud le hizo delimitar que, cuando ella lograra colocarse de pie nuevamente, buscaría un empleo que le permitiera contribuir con los gastos domésticos.

A finales de 1927, su salud se había restablecido de tal manera que logró reincorporarse a las actividades cotidianas, sin embargo, su condición física nunca mejoraría. No aconteció así con las escolares: Frida no regresaría a la Preparatoria porque sus aspiraciones de vida habían cambiado y porque debía apoyar a sus padres económicamente.

Lo que fue un sueño frustrado respecto a sus estudios en la carrera de Medicina, se tornó como una oportunidad para averiguar el acelerado mundo de la política y el arte mexicano, un universo que había despertado sus inquietudes cuando ingresó al

bachillerato. Menos niña y sí más adulta comenzó a reencontrarse con viejas amistades, conoció a su vez nuevas personalidades y se activó de manera inesperada. *“Germán de Campo, uno de sus amigos de la época escolar, la introdujo a principios de 1928 en un círculo de gente joven en torno al comunista cubano Julio Antonio Mella. Mella, que vivía exiliado en México, estaba emparejado con la fotógrafa Tina Modotti, a su vez en contacto con artistas progresistas.”*⁴¹ Es a través de la convivencia y admiración hacia esa fotógrafa, que en una de las tantas reuniones donde se discutían cuestiones del ámbito público y militancia política, se presentaron de manera oficial Frida Kahlo y Diego Rivera más conscientes, más sensatos y congregados al sentimiento nacional.

Durante 1928, un año políticamente caótico, en el que Plutarco Elías Calles estaba por terminar su periodo como presidente y en el que, los ecos de los hechos políticos posrevolucionarios aún retumbaban por las calles, se respiraba un ambiente de negligencia y decepción por parte de la sociedad mexicana. Y ante el intento frustrado de Álvaro Obregón de volver a la presidencia, luego de que un lamentable asesinato terminara con su vida, comenzó una presidencia interina Emilio Portes Gil ante el apadrinamiento del Jefe Máximo. La era de las instituciones no había hecho otra cosa que imponer derechos y obligaciones que no estaban previstos en el movimiento armado. Los grupos de izquierda imperaban en las minorías, en su colectividad estos fueron círculos de artistas mexicanos y expatriados que simpatizaban ante el comunismo y que para esos años se establecieron con una presencia formidable.

Para los artistas progresistas, la Revolución Mexicana no había terminado, a pesar de la situación política que permeaba el país, siguieron fortaleciendo las ideas de lucha social y crearon múltiples imágenes del movimiento armado a través de las expresiones artísticas, la mayoría de ellos adoptaron al comunismo como estilo de vida.

⁴¹Kettenmann Andrea, *op cit.*, p. 21.

3.3 La partida ideológica: Frida y los tintes de una izquierda mexicana

Ante ese escenario, su amigo Germán De Campo compañero de la Preparatoria quien estuvo presente en los pasados meses de recuperación, *“fue una gran influencia en el camino ideológico de izquierda que ella tomó entonces y mantuvo toda su vida. Frida perteneció primero a las Juventudes Comunistas y después a la Célula Silvestre Revueltas.”*⁴² Frida y Diego, coincidían a menudo en las reuniones de esos grupos y de manera mutua comenzaron a interesarse. Inicialmente en el trabajo y la técnica como pintores, en un segundo momento en la actitud y personalidad de cada uno a pesar de la diferencia de edades. Él, tenía una madurez intelectual propia de su edad y experiencia; ella, una sapiencia y fortaleza producto de su tragedia. Esta exótica combinación y una constante convivencia, culminó en una atracción física y mental del pintor hacia la joven, por lo que, al paso de unos meses él comenzó a hacerle visitas dominicales a la Casa Azul, hogar de la familia Kahlo Calderón.

En esas visitas al suburbio, además de ser un evidente cortejo, los padres de Frida no se encontraban conformes por la diferencia de edades y por las orientaciones políticas que Diego militaba, aunque imperaba en ambos el gusto por la pintura. Él, después de los estudios que realizó en México y en el extranjero y de su conocimiento de las técnicas de pintura y las combinaciones en la paleta de colores, realizaba observaciones críticas a los cuadros de Kahlo para que, ella pudiera perfeccionarlos y venderlos. Fue así como, el paso de los meses provocó que los pintores tuvieran una relación significativamente sólida como para formalizarla. El verano hacía presencia nuevamente en la vida de ella, pues el 21 de agosto de 1929 en una sencilla ceremonia, Frida Kahlo y Diego Rivera contrajeron matrimonio civil en el Palacio Municipal de Coyoacán.

⁴² Zamora Martha, *op cit.*, p. 39.

Ante este suceso, la escritora e investigadora de la historia de México Martha Zamora, quien escribe su obra *Frida el pincel de la angustia*, con una interesante investigación de datos inéditos hasta su edición, obtenidos de entrevistas y material fotográfico con personalidades ya mencionadas por otros autores y por otras que no habían sido contempladas, genera un escrito completo de la pintora que no deja espacios blancos en su historia de vida. Es de esta manera, que nos presenta un relato de una de las personas protagónicas en la juventud de ella:

Según Alejandro Gómez Arias, cuando los amigos se enteraron de la decisión de Frida, consideraron la boda como una cosa monstruosa. Si les pareció absurdo de primera impresión, después meditaron que la situación familiar de ella debió haber pesado algo en su determinación. [...] El inmueble estaba hipotecado y Diego salvó la situación pagando todas las deudas; además a ella le importaba mucho estar en el gran foro de la pintura mundial y esa oportunidad podía dársela Diego Rivera.⁴³

Esto, mediante un discurso lógico y convincente rompe minuciosamente con la romántica historia de amor desinteresada entre los pintores; una Frida interpretativa, locuaz y consciente de su escenario, empoderada de juventud y talento, previsoras ante su futuro, con un pasado y un presente complicado, ante la imagen cientos de veces marcada de un enamoramiento sinónimo de admiración entusiasta y desenfrenada.

Después de la boda, la pareja fue a vivir a la casa del pintor en Reforma 104, un lugar céntrico que permitió a la joven cambiar del escenario campirano de Coyoacán. Esto no fue abrumador, pues ella se encontraba familiarizada con esta zona desde años atrás, incluso los últimos meses en los que se reunía en el departamento de Tina Modotti y que, le permitieron conocer cómo se vivía en la Ciudad. Un par de meses más tarde, dejaron dicha residencia para alojarse en una casa que fue construida precisamente para Diego en la calle de Tampico #6; cabe destacar que esta casa era compartida con su ex esposa Lupe Marín, sus dos hijas y la nueva pareja de ella, el escritor Jorge Cuesta en donde la atmósfera era corrupta, desafiante y además comprometedora. La mayoría de autoras que escriben sobre la vida de la pintora refieren que fue de Lupe Marín de quien aprendió

⁴³*Ibidem*, p. 41.

el arte de la cocina, además de mantener una relación estrecha y fortalecida con el paso de los años. Frida, tenía un acercamiento especial con las hijas de ellos a su vez que deseaba tener un hijo propio.

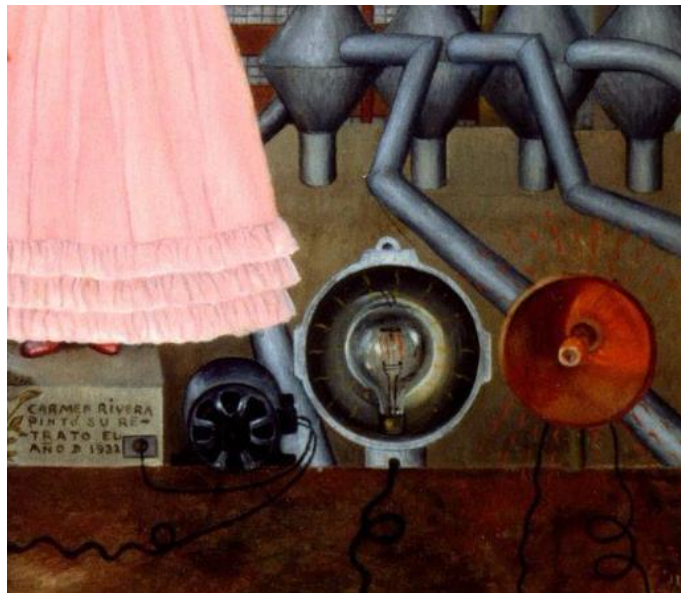
“Poco después de casados se trasladaron a Cuernavaca donde Diego pintó un mural en el palacio de Cortés, [...] Mientras Diego emprendía largas jornadas de trabajo, él y Frida disfrutaban juntos de comidas y visitas a los pueblos vecinos.”⁴⁴ A pesar de la fama del pintor que se había generado desde Europa, en el que conquistaba a las musas que retrataba para sus obras, fue probablemente el periodo más sereno para la pareja, ambos pintaban, disfrutaban sus pequeños viajes y la cultura que iban adquiriendo. Probablemente, el ritmo de vida del pintor no había sufrido demasiados cambios, siempre se encontraba pintando o entrevistándose con gente interesada en su trabajo. Vivía para conocer y enriquecer día con día su intelecto.

Frida saboreaba por primera vez la libertad de aquel pequeño suburbio llamado hogar. Se dedicaba a las cuestiones domésticas y en sus ratos libres leía y pintaba, observaba muy a menudo a su esposo trabajar y quizás por sus excelentes habilidades autodidactas en el aprendizaje visual, es como logró perfeccionar su técnica de pintura. Fue en el año de 1930, en el que Rivera recibió una propuesta de trabajo en Estados Unidos lo que significaría que potenciaría la adquisición de nuevas vivencias del mundo moderno que estaban a punto de venir.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 42-43.

CAPÍTULO 4

ANÁLISIS DE LA PINTURA “AUTORRETRATO EN LA FRONTERA ENTRE MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS” (1932)



“La creación artística es el contacto con los demás,
la unión comprensiva y amorosa”

DAVID ALFARO SIQUEIROS

4.1 La huella imborrable de Frida Kahlo en los Estados Unidos de Norteamérica

Es importante analizar que, los últimos años de la década de 1920 fueron un periodo forjado entre la consecuencia histórica y el idealismo latente en un grupo de intelectuales para establecer una identidad en toda la nación mexicana. En dicha época de auge del arte posrevolucionario el gremio de educadores, artistas e intelectuales se vio identificado con esa lucha social por la búsqueda de derechos como la libertad individual, acción que beneficiaba la producción, distribución y recepción de sus obras como parte del quehacer artístico. Forjaron un movimiento en el que las manifestaciones culturales comenzaron a tornarse en mensajes sociales: búsqueda de derechos, fomentar una política de izquierda, demanda a las imposiciones, la mejora de leyes laborales, rescate de la multitud, reconocimiento de las etnias y pueblos indígenas y la democratización del arte mexicano. Esto es, aterrizarlo en la idea de percibir la realidad nacional y sustentarla para crear el cambio social a través de un arte propio y fomentar un proyecto de identidad en el que se plasmara la historia de nuestro país en un proyecto de cultura nacional.

[...] el periodo comprendido entre 1929 y 1934 se caracterizó por represión política. Aumentó el presupuesto militar y la actitud de tolerancia que anteriormente se adoptaba hacia los izquierdistas, se transformó en un antagonismo virulento. El gobierno dejó de apoyar a los sindicatos. Con frecuencia los comunistas se encontraban en la cárcel, eran deportados o asesinados o simplemente desaparecían.⁴⁵

Con todo ello, el pensamiento que había sustentado a los ideales de la Revolución en su mayoría socialistas y comunistas, resultaba ya obsoleto para los nuevos gobiernos. Y bajo el régimen del Maximato, la promoción del arte mexicano en el extranjero se intensificó ya que muchos artistas e intelectuales de la época decidieron emigrar a otros países, por lo que, comenzó una fuga de talentos, principalmente a los Estados Unidos de Norteamérica. Existieron diversas causas: exilio político, miedo a represalias, escasez de trabajo y desprestigio laboral, al no existir ese soporte político en el ámbito cultural.

⁴⁵Herrera Hayden, *op cit.*, p. 104.

Todas estas situaciones causaban estragos entre el matrimonio Kahlo-Rivera por lo que, después de haber salido del partido comunista (a pesar de no abandonar sus ideales y sus objetivos), para la izquierda mexicana, Rivera representaba al pintor de los acaudalados, el que se vendía al mayor precio. Por lo contrario, para la derecha era el símbolo del comunismo y del movimiento posrevolucionario. Es así como, la oferta laboral que recibió Diego a finales de 1930 para ir a pintar a los Estados Unidos, fue el motivo perfecto para comenzar un nuevo capítulo en sus vidas: lejos de ingraticudes y objeciones: el financiamiento por parte de los empresarios estadounidenses Rockefeller, era la luz que llevaba a la pareja al final del túnel.

El pintor, era merecedor de halagos bajo la excelente calidad técnica en sus obras, distinguido por pintar frescos a gran escala, su característica evocativa ante la narración de historias en sus murales, la enjundia, el talento y la fama obtenida en sus mejores años en el continente europeo, estaban a punto de triunfar en el país del norte al pintar los murales del Centro Rockefeller. Junto a él, su esposa Frida se deleitaba de salir por primera vez al extranjero, ella sabía que ese viaje significaba un nuevo comienzo. *Tres ciudades norteamericanas marcaron otros tantos ciclos en la vida de los Rivera: San Francisco, Detroit y Nueva York. El periodo que radicaron en los Estados Unidos se prolongó por cuatro años y solamente se vio interrumpido por una breve incursión a México el año de 1931*⁴⁶ A pesar de los problemas económicos causados por la gran depresión del año anterior y que, todavía tenía fuertes tintes en la sociedad, el artista fue recibido como la celebridad que era. Sin duda, Kahlo tenía muchas cosas por aprender, desde el apropiamiento de la cultura a la que estaba llegando hasta una creciente fama como pintora. El país vecino no se parecía en lo absoluto a México; edificios altos y uniformes, paredes iluminadas por la gran cantidad de tiendas que había, en su mayoría autos lujosos eran conducidos por las avenidas, la gente caminaba con ropa elegante y fina, como si de una pasarela de modas se tratara. El gran reto inundaba el contraste con la Ciudad de México, menos lujosa y sí más cálida, folclórica y por lo tanto, ya conocida por Frida.

⁴⁶ Del Conde Teresa, *op cit.*, p. 39.

Ellos, se instalaron en el Barrio de los Artistas en San Francisco, lo que facilitaba su movilidad en la ciudad y de manera gradual, Frida se empapaba de cultura al asistir a teatros, cines, museos y galerías, seguramente para apropiarse de nuevos conocimientos, lugares y personas; o tal vez sólo para pasar el tiempo mientras su esposo cumplía con sus deberes laborales.

Durante este tiempo, un fantasma de su pasado no enterrado sino intermitente reapareció en su vida: un dolor en el pie derecho aquejumbra su estadía en San Francisco. Tal vez una secuela de la poliomielitis de la infancia, probablemente una consecuencia del accidente del tranvía. Esta vez, no permitiría que el dolor físico se interpusiera entre sus dinamismos sociales y el apetito que tenía de conocer este nuevo mundo. Frida buscó asistencia médica y fue con el doctor Leo Eloesser que, además de tener constantes revisiones en torno a su salud, entabló una amistad que mantuvo por el resto de su vida. “[...] era el jefe de Servicios en el Hospital General de San Francisco, así como profesor clínico en la Escuela Universitaria de Medicina de Stanford. Sin embargo, las exigencias de su profesión no le alejaban de la compañía de las personas a las que amaba, y todos los que conocían a ese hombre de corta estatura, cabello oscuro y ojos inteligentes de mirada intensa y a menudo centellante, a su vez lo querían, incluyendo a Frida”⁴⁷ Con normalidad, ella realizaba retratos a las personas que la ayudaban, ya fuera para curar su cuerpo o su alma; de esa manera, los obsequiaba como muestra de empatía y agradecimiento y el Dr. Eloesser fue uno de los afortunados.

Eventualmente, fue la gran oportunidad para consolidar su identidad como pintora y así posicionarse en el mundo del arte junto a Diego como esposa, pero lejanamente de él como artista. Poco tiempo pasó para que Frida comenzará a pintar no sólo para obsequiar, sino para trabajar. Muy pronto su carrera profesional arrancarí para nunca cesar. El reposo constante que tenía su vida en esta estadía, fue vital para que realizara varias obras y de esa manera dejar *la huella imborrable de Frida Kahlo en los Estados Unidos de Norteamérica*.

⁴⁷ Herrera Hayden, *op cit.*, p. 109.

4.2 Detroit, la realidad funesta: entre México y Gringolandia

Para la primavera de 1932, Rivera tuvo la oportunidad de ampliar el horizonte de su producción artística hacia Detroit. Una ciudad menos lujosa, lejos de los reflectores, no tan llena de arte y sí más industrial; por las calles caminaban los obreros manufactureros en lugar de los artistas e intelectuales que caracterizaban las grandes avenidas de San Francisco. *“Durante sus viajes la pintora fue creciendo intelectualmente, al tiempo que se acentuaba su amor por México y su propia cultura. La experiencia formativa en Estados Unidos no debe ser minimizada por los estudiosos de su obra, ya que para comprender el gradual desarrollo que tuvo la pintura de Frida Kahlo en los años treinta es necesario analizar el contexto en que vivió durante aquellos años”*⁴⁸ En Detroit, Rivera fue comisionado por Edsel Ford diseñador industrial y empresario de la compañía familiar Ford, para realizar unos murales en el Instituto de Artes de Detroit (Detroit Institute of Arts, DIA). Uno de los primeros lugares que visitaron, fue el complejo de fábricas River Rouge de Ford Motor Company, escenario que Frida usaría para algunas de sus pinturas realizadas durante esta estancia.



⁴⁹ Lucienne Bloch, (1932). Frida kahlo and Diego Rivera visit Henry Ford's River Rouge complex.

⁴⁸ LOZANO Luis-Martín, *Frida Kahlo, El círculo de los afectos*. Fondo Editorial Estado de México, México., 2007. p. 212.

⁴⁹ Recuperado de Detroit Institute of Arts

<https://www.dia.org/art/collection?keys=frida+kahlo&Submit+Collection+Search=Buscar+colecci%C3%B3n>

En la fotografía de la sueca Lucienne Bloch (con quien conformó una buena amistad), se puede observar la visita que el matrimonio realizó al complejo de fábricas, misma que, fue ofrecida por la familia Ford. Ese recorrido ayudaría a Rivera a visualizar y conceptualizar las ideas que plasmaría en el contenido de los murales, los cuales llevarían como temática e intención el avance tecnológico y el trabajo obrero. Por lo que, las horas de la creación entre la realización de los bocetos y la colocación de las pinturas en los frescos, tendrían a Diego suspendido entre los andamios la mayor parte del tiempo. Durante este transitar con las horas ya empleadas en ver a su esposo trabajar, y con la idea de que a Frida le resultaba interesante la zona industrial de Detroit (no así el resto de la ciudad), Kahlo rentó y acondicionó su propio estudio de arte en el Instituto de Artes de Detroit para dedicar tiempo en realizar bocetos que le servirían para generar sus próximas pinturas.

Sin embargo, ante este intento, durante los primeros meses lograría concretar solamente algunos dibujos, ¿Cuál sería la razón? Frida se encontraba por segunda vez embarazada⁵⁰. Hecho que no la entusiasmó de inmediato debido a la ajetreada agenda de su marido. Aun así, comenzó a tratarse en el Hospital Henry Ford por recomendación de su médico de cabecera el Dr. Eloesser. Ella, *“Le presentó diferentes opciones ¿debería tenerlo en Detroit y luego viajar a México o viajar a México y tener el bebé allí? Temía por su propia salud, como dejó en claro en su carta “Cualquier error y la pelona me lleva”⁵¹*. Pues su condición física que la aquejaba desde años y la salud que había empeorado a su llegada a San Francisco, no le permitían tener un escenario favorecedor. A pesar de esto, durante el verano pocos días antes de su cumpleaños, fue sorprendida por un aborto espontáneo que culminaría con su ilusión y deseo de convertirse en madre, *“Durante la noche del 04 de julio de 1932, Frida tuvo una hemorragia que comenzó en el cuarto de hotel que ocupaban los Rivera; fue llevada de emergencia al Hospital Henry Ford, donde mientras pasaba por el sótano hacia la sala de operaciones, vio la tubería coloreada y todavía murmuró “qué precioso”⁵²*. Este hecho causó que se encontrara por

⁵⁰ Su primer embarazo, había sido un par de años antes en la Ciudad de Cuernavaca en México. Tuvo un desgarrador desenlace para la pintora, pues se realizó con un aborto terapéutico, por las condiciones de salud que la aquejaban desde niña.

⁵¹ BARBEZAT, Suzanne. *Frida Kahlo en su casa*. Editorial Cuarto Grupo, México., 2016. p. 77.

⁵² Zamora Martha, *op cit.*, p. 137.

casi quince días postrada nuevamente en la cama de un hospital, lo que seguramente traería grandes problemas emocionales y psicológicos en ella. Además de ser una experiencia desgarradora, fue un momento clave para motivar la creación artística de una mujer que no haría otra cosa más que expresar mediante sus pinturas, los dolores físicos y emocionales que conformaban su lucha personal, mostrando a una Frida Kahlo como humana y como memoria. Cuando todo había mejorado, trabajó entonces en una nueva obra maestra: “*Hospital Henry Ford*”, en la que refleja indiscutiblemente vida y nacimiento, muerte y duelo; un período de melancolía con la pérdida del embarazo que la pintora estaba experimentando. Encargada de su recuperación, Frida comenzó a procesar los momentos vividos durante ese periodo de su vida en Detroit, ciudad industrial a la cual consideraba *una aldea antigua y pobre*. Dichos momentos, marcaron el comienzo de una nueva etapa al transmutar todas sus dolencias e ideas en el tema de sus próximas obras plásticas:

Es esta otra más de las ocasiones en las que Frida y Diego compartieron una falsedad, la enriquecieron y la incorporaron a su mito, *la folie á deux* que fueron sus relaciones, a la vez constructivas y destructivas. Un hijo que ninguno de los dos deseaba especialmente por diferentes razones, pasó a convertirse en un gran dolor, aunque es comprensible que Frida experimentando decepción puesto que, cuando la hemorragia se presentó, ella se había hecho ya a la idea de tener un hijo, lo había anunciado así y probablemente lo esperaba con ilusión.⁵³

Fue así como, perfilada con esa realidad reafirmó su identidad como mujer, conocía más a su cuerpo, sus capacidades y probablemente su ambición. Hechos que se proyectaron en los temas y tópicos formalmente considerados como las principales inquietudes que caracterizarían la plástica de Frida Kahlo los años posteriores. Es preciso mencionar que, la maduración fisiológica y emocional que tuvo después del aborto, prepararon a Frida para la incorporación de esa experiencia en los siguientes aprendizajes: ayudó a involucrarse en el mundo de la litografía y con ello, a tener una mejor técnica en sus pinturas, hecho que le ayudaría a regresar a su estudio de arte en el DIA a retomar sus obras. Frida tenía una gran capacidad para acumular experiencias, las cuales desarrollaron nuevas habilidades técnicas en su pintura, además de

⁵³ *Ibidem*, p. 139.

perfeccionar los aprendizajes ya adquiridos. Todo intento de conocer el suburbio y de tener una nueva lectura del lugar, la llevó a realizar un nuevo óleo *“Aparador en una calle de Detroit”*, el cual muestra una atmósfera diferente del profundo sentido que le había impregnado a objetos inanimados, a diferencia de la anterior pintura.

Semanas más tarde, el miércoles 31 de agosto en Detroit se pudo presenciar un eclipse parcial de sol, en el que la evidencia fotográfica nos muestra a una Frida y un Diego acompañados de Lucienne Bloch, Arthur S. Niendorf y Joan Wight. Ese día como cualquier otro, la jornada laboral de Frida y Diego en el Instituto, no fue una limitante para que la pareja de pintores presenciara en el exterior de la azotea del DIA, el fenómeno natural en plena luz del día. *“Frida se mostró completamente descontenta con el eclipse y, cuando llegó a su culminación, declaró que no era nada hermoso (ni mejor qué) un día nublado cualquiera”*⁵⁴ escribió su amiga Lucianne Bloch. El tono en el que Frida se expresa, es predominantemente natural y hermético ya que, se reduce sustancialmente a opinar el desencanto que le causó esta percepción del eclipse solar. Expresiones poco inéditas que daban forma a la insatisfacción reiterativa que comenzaba a sentir en los Estados Unidos de Norteamérica.



Photographer unknown, (1932). Frida Kahlo and Diego Rivera, with colleagues, viewing a solar eclipse from the roof of the Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan, August 31, 1932 ⁵⁵

⁵⁴ Herrera Hayden, *op cit.*, p. 134.

⁵⁵ Recuperado de Detroit Institute of Arts <https://customprints.dia.org/detail/492126/unknown-frida-kahlo-and-diego-rivera-with-colleagues-viewing-a-solar-eclipse-from-the-dia-roof-1932>

Tal parece que, ante todo evento involuntario Frida obtenía juegos metafóricos utilizados como material didáctico para realizar una nueva obra. Su amiga Lucianne que estuvo presente esa tarde comprende que *“Frida empezó a trabajar en un nuevo cuadro ese día, un autorretrato de cuerpo entero en el que está de pie sobre un pedestal de piedra gris, el cual lleva la inscripción Carmen Rivera pintó su retrato el año de 1932 y señala la frontera entre Estados Unidos y México.”*⁵⁶ Después de todo, este encuentro crucial que narró con descontento entre el eclipse parcial de sol y la pintora misma, justifica el comienzo de la creación de un nuevo óleo, el cual es pieza fundamental de esta investigación: *“Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos”*.

Pasaron apenas unos días luego del espectáculo natural, y Frida recibió un telegrama el 03 de septiembre con noticias poco satisfactorias provenientes de México: la salud de su madre, a quien le aquejaba el cáncer desde ya varios meses había empeorado. Kahlo, aún convaleciente y emocionalmente no preparada, debía de regresar a la Casa Azul de Coyoacán para acompañar a su familia y para velar las noches de doña Matilde; esa presencia femenina que marcó su legado desde antes de nacer. Preparó su regreso, y como Diego no pudo acompañarla por los contratos que tenía con los Ford, le pidió a su amiga Lucianne Bloch que viajara con ella a su casa. *“Una vez que cruzaron la frontera hacía México, se transformó: ordenó comida callejera en las estaciones de tren. Estaba feliz de volver a su patria y de comer los platos que amaba. Lucianne decía que parecía que había regresado a la vida. Llegaron a la Ciudad de México el 8 de septiembre.”*⁵⁷ La felicidad que emanaba de Frida Kahlo al encontrarse de nuevo en su pequeño suburbio, fue desplazada por el pronto fallecimiento de su madre el 15 de septiembre, tan sólo habían transcurrido algunos días de haber tocado el suelo de su cálido hogar. Aun así, el fuerte vínculo familiar que mantenía con su padre Wilhem y con sus hermanas, ayudaría a mejorar el aire de pérdida que se respiraba por el fallecimiento de la matriarca de la familia Kahlo Calderón. Todos los integrantes se encontraban en un terreno de realidad fundamental, la pérdida de Doña Matilde los unía y establecía las bases para darle un nuevo sentido a sus vidas, para expresarse y buscar un equilibrio.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 134.

⁵⁷ Barbezat Suzanne, *op.cit.*, pp. 81-82

La figura materna y femenina para Frida se encontraba en duelo; por un lado, escasos dos meses atrás la pérdida de la posible maternidad con ese aborto espontáneo y por otro, la pronta muerte de su madre. Finalmente, las nuevas condiciones hicieron que Frida y Lucianne no regresaran de inmediato a Detroit, se quedaron por más de un mes en tierras mexicanas, en tanto se recuperaba físicamente del aborto sufrido semanas atrás y mientras vivía el duelo de la pérdida de la mujer que le dio la vida. Ante esta situación de dolor, estaba presente un entorno de hostilidad en la que el padre de Frida se encontraba, sumergido en dudas ante el futuro incierto que lo acechaba, por lo que:

Ella y Lucianne sacaban a Guillermo Kahlo a pasear a un parque cercano, donde este solía detenerse a admirar y comentar la belleza de lo que, según Lucianne, eran panoramas muy convencionales [...] Asimismo, pasaron muchas horas platicando con las hermanas de Frida, Adriana y Cristina, que vivían en Coyoacán, y Matilde, cuya casa burguesa asombró a Lucianne por el tapiz floreado, los tapetes estilo Luis XV y las cortinas de encaje. Ella estaba acostumbrada al gusto mexicanista de Frida y Diego.⁵⁸

Es muy probable que, el parque referido en estas escenas se tratara del actual Parque Nacional Viveros de Coyoacán, por la cercanía con el domicilio de la Casa Azul. Siendo de esta manera, la actividad recreativa y de descanso que implementaron al recorrerlo con Don Wilhem, lo que le ayudaría no sólo a contemplar aspectos referentes al duelo de la pérdida de Doña Matilde, sino, esa relación intrínseca con la naturaleza y con la cercanía del hogar, que Frida necesitaba desde su partida a los Estados Unidos. La complejidad de ese transitar radica tanto en el enfrentamiento de la realidad-muerte, como en la fusión del futuro-vida. Durante las semanas que se quedaron en México, Frida estableció horarios, momentos y escenarios para compartir con su familia. De la misma manera, organizó su tiempo para visitar algunos lugares de la ciudad y así, Lucianne se llevara una visión particular de lo que significaba ser mexicano. Además de ello, asistió a la casa estudio en el Barrio de San Ángel, que Juan O'Gorman, diseñó y construyó para el matrimonio Kahlo-Rivera y que, para esas fechas ya había culminado. Ésta, sería la vivienda para Frida y Diego en el momento en que regresaran de la travesía de los murales por los Estados Unidos de Norteamérica.

⁵⁸ Herrera Hayden, *op cit.*, p. 137.

Y, a pesar de que Rivera se encontraba lejos en el tiempo que ella se quedó en México, Frida y Diego mantuvieron contacto a través de una correspondencia impulsada por las realidades lejanas de un Coyoacán resplandeciente y un Detroit industrializado. Además, claro está, de las motivaciones de tipo sentimental y contemplativo de lo que acontecía en la vida del matrimonio. Después de las cinco semanas que permanecieron en el país, Kahlo y Bloch, debían retomar su viaje y regresar a Detroit, la realidad funesta: Entre México y Gringolandia.

A mediados de octubre, el pintor y caricaturista Miguel Covarrubias y su esposa, la bailarina y pintora Rosa Rolando, de ascendencia norteamericana, les ofrecieron una deliciosa, cena mexicana de despedida. Frida estuvo alegre y triste al mismo tiempo. Al siguiente día, un grupo de por lo menos veinte personas fue a la estación del ferrocarril a despedirse de ellas: Lupe Marín, con una de sus hermanas, el padre y las hermanas de Frida y muchos más. Cuando el tren salió de la estación, Frida lloró un rato y luego se acostó en silencio. Llegaron a Detroit en el amanecer, severo y frío, del 21 de octubre.⁵⁹

Ciertamente, estas semanas que mantuvo su actividad con moderación, durante el cambio del verano al otoño con la familiaridad de las personas importantes para ella, así como, la calidez que caracteriza al mexicano, ocasionaron que regresara a los Estados Unidos con un sentimiento de inconformidad y extrañamiento. Su salud había mejorado y aunque la nostalgia no había cedido, debía retornar a Detroit donde Diego la esperaba. No obstante, la previa despedida con el matrimonio Covarrubias-Rolando quienes eran sus amigos, y la pronta partida para Detroit, generaron un mayor apego a su familia. La mañana del 21 de octubre arribaron a la estación de trenes y Diego ya las estaba esperando; a diferencia de la llegada a México, Kahlo no se encontraba entusiasmada. La separación de su padre y de sus hermanas, generaría un sentimiento de añoranza de todos los elementos representativos de su país. Frida necesitaría comenzar con nuevos proyectos en los que aterrizaría ideas y con ello, evidenciaría lo que estaba viviendo en esta etapa de su vida en un país tan diferente al suyo culturalmente. Ante este escenario, poco después de su llegada comenzaría a plasmar la figura materna y femenina en un nuevo óleo al que llamó "*Mi nacimiento*".

⁵⁹ *Idem*, p. 137.

Es necesario agregar que, todo ello lograría en Frida una gran capacidad de aprendizaje por la madurez mental y espiritual que había logrado en los últimos meses, a través de hacer el recuento de su historia de vida en su dominio artístico: realidades encausadas para mostrar su ser más interno como pintora, se revelaba como una artista al servicio de sí misma, de sus emociones y sentimientos. Detroit, le ofreció más que experiencia: esa pequeña ciudad industrial, abriría la mente de Kahlo y le brindaría la oportunidad de comenzar a consolidarse como toda una profesional encauzada y decidida. Iniciaría su camino a la fama, dejaría a un lado el sufrimiento de su propia suerte para encaminarlo al esplendoroso y agrio mundo del mercado del arte. *“En verdad había cambiado su vida; se codeaba con embajadores, grandes empresarios como los Ford y los Rockefeller, perfeccionaba su inglés, que llegó a dominar incluso en expresiones idiomáticas y juegos de palabras; pulía más y más su imagen y su incisivo humor”*⁶⁰. Todo esto lo plasmó en varias obras que fueron fruto de un ejercicio constante de introspección y, a ese proceso creativo le comenzó a impregnar ese valor como arte público que su obra merecía. Fue este el momento crucial en el que descubrió los rasgos identitarios tan característicos de su pintura de caballete:

- La paleta cromática que Frida usaba se basaba en colores intensos que estableció en cada pincelada
- Cada uno de sus cuadros portaba de manera sencilla un argumento explicativo de lo que ella deseaba plasmar (muy similares a las historias contadas en los exvotos, que ella ya había conocido cuando era pequeña)
- En la mayoría de sus obras retrataba características femeninas de entereza
- Y más importante aún, siempre mantenía alguna faz relativa a México, por lo que resta decir que la obra de Frida Kahlo forma parte del arte nacionalista

Esta expresión de vida, fue valorada y reconocida por su público estadounidense; en un primer momento como obsequios y posteriormente como encargos. Su capital cultural mexicano adquirido desde la niñez, con lo ya vivido en ese nuevo país, en conjunto con la marcada personalidad que tenía como mujer, la imprimía en cada uno de sus cuadros

⁶⁰ Zamora Martha, *op cit.*, p. 43.

lo que causó un sinnúmero de obras cronológicas originales, épicas y, por lo tanto, educativas. Todo ello reflejado en retratos de personalidades, autorretratos, bocetos y lugares; una totalidad de obra trabajada durante los cuatro años que permaneció en *Gringolandia* (como ella solía llamarle), mientras Diego se mantenía ocupado en los encargos por los que llegó a Estados Unidos:

San Francisco era una ciudad pluricultural que se enorgullecía de sus raíces de oriente y occidente; Nueva York, la urbe más cosmopolita, con un sinnúmero de lenguajes artísticos en ebullición, mientras que Detroit significó sociedad capitalista por antonomasia, con sus contradicciones entre progreso tecnológico y pobreza social. En todos estos lugares se fue modelando el crecimiento de Frida Kahlo como artista y quizá en Detroit, como en ningún otro lado, comprendió la importancia de desarrollar un lenguaje plástico y autónomo, [...] una pintura que reflejara los avatares de su existencia, la lucha por sobrevivir, los vínculos con la cultura mexicana y su contradictoria relación con Diego Rivera, llena de altibajos emocionales y al mismo tiempo de satisfacciones personales ⁶¹

Frida estaba viviendo un periodo de aprendizaje, en cuanto a creación artística se refiere, lo que la llevó a buscar los mejores modelos de representación para inspirarse: Detroit fue ese foco de atracción personal, el cual, a pesar de no ser el corazón cultural de los Estados Unidos, favoreció consciente o inconscientemente a enriquecer no sólo su individualidad plástica sino también a generar empatía y solidez con el contexto industrial que este suburbio le ofrecía. La pretensión patriota-artística tuvo dos cauces para la pintora: en un primer punto, se expresaba a través de sus dibujos y pinturas con un lenguaje nacionalista reconocido oficialmente; en un segundo punto, y probablemente el más destacable, el tema de reivindicación personal como figura femenina constituyó mayoritariamente el sentido poético y metafórico que implementaba en sus óleos. Este último aspecto, nos muestra en tres de las cuatro obras que pintó durante su estancia en Detroit: *Hospital Henry Ford*, *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, y *Mi nacimiento*", momentos excepcionales, en los que denota condiciones críticas de sucesos que marcaron una nueva etapa artística en donde la pintora comenzó a transmutar y justificar una personalidad e intelectualidad como la reconocida Frida Kahlo.

⁶¹ Lozano Luis-Martin, *op cit.*, p. 212.

4.3 El modelo interpretativo de Erwin Panofsky y la pedagogía de la mirada

Luego de aquél retorno a Detroit, el 21 de octubre, Frida retomó los pinceles, las pinturas y el caballete para continuar con la obra que había comenzado casi dos meses atrás, antes de su viaje a México. Lo que en un principio había plasmado en las primeras líneas en este suburbio estadounidense, lo vino a complementar esa imagen mexicana con obsesivas lecturas de ambos lugares. A título individual, Kahlo trató de hacer visible lo invisible mediante la consecuencia del contexto histórico que estaba viviendo y que le daba la posibilidad de interpretar, crear y expresar el contenido de su realidad. Sin duda alguna, cada una de las obras que la pintora realizó, forman parte de estos objetos que nos cuentan historias. Historias que nos permiten estructurar una identidad cultural mexicana y con ello, orientar a un nacionalismo por medio de la educación y de esa forma, cómo podemos enseñar ciertos referentes a través de una obra plástica.

El juicio que actualmente merece la obra *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* por Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, de 1932; puede adentrarnos al estudio de una mujer como corpus de la iconografía nacional, la que, como patrimonio cultural material nos permite analizarla a través de un discurso pedagógico por medio de interpretaciones contemporáneas. En palabras de Roger Bartra “*Durante los años treinta surge una reacción contra el nacionalismo revolucionario que, paradójicamente, va a convertirse en la principal responsable de la codificación e institucionalización del mito del carácter mexicano.*”⁶² Esta última idea, nos permite establecer un vínculo primordial entre la adquisición de la identidad cultural y la visión de un capítulo relevante de la vida de Frida Kahlo, en la historia del arte mexicano en los años treinta. Para que las consideraciones anteriores (presentadas en forma por demás sintética), tengan una proyección concreta y práctica, se realizará la identificación de los elementos que conforman la obra, con renovados estándares de percepción y asimilación, para así realizar el análisis iconográfico.

⁶²Bartra Roger, *op cit.*, p. 18.

En cuanto al conocimiento de lo que la iconografía se refiere, es una “*rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma*”.⁶³ Esto es, otorgarle una lectura visual mediante el constructo al que estamos llamando la pedagogía de la mirada, a través de la observación y el uso de ciertos referentes culturales, artísticos y sociales en la que, los colores y las líneas juegan un papel primordial al analizar los elementos tangibles e intangibles de la obra artística. Cabe destacar, que estos estudios iconográficos han avanzado paralelamente con el desarrollo de las etapas de la humanidad, con la necesidad que surge de reinterpretar e intensificar los estudios en el campo de las artes plásticas en conjunto con otras disciplinas.

Como punto de partida, es necesario retomar el modelo interpretativo que el historiador de arte Erwin Panofsky, tiene sobre el estudio de la iconología e iconografía que aplicó en el arte renacentista. Él mismo, se consideró como un historiador cultural, el cual, con sus amplios conocimientos de arte, plasmaría y explicaría una relación estrecha entre la forma de los trazos y el contenido histórico en el que se crearon las obras. Es importante mencionar que, este historiador comparte el sentimiento de la época con la pintora Frida Kahlo, ya que, a pesar de ser de nacionalidades distintas, fueron contemporáneos. Por lo tanto, el Modelo Panofsky que se estandarizó hasta los últimos años de la década de 1930, permitirá analizar la obra *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* de Frida Kahlo, como una expresión cultural con un alto significado social y no exclusivamente en el análisis de las formas, las líneas y los colores. Por lo que, funciona como una herramienta interpretativa integral de las obras de arte, no sólo para referirnos a lo material sino a lo inmaterial, de relevancia para los diferentes campos de disciplinas sociales y humanas, como lo es el campo de la Pedagogía.

En un primer acercamiento, fue necesario desarrollar el contexto histórico de algunos momentos distintivos en la vida de la pintora Frida Kahlo para que, de esta manera se logre justificar el análisis interpretativo del contenido educativo del cuadro al que nos referimos, a través del modelo Panofskyano. Este modelo, puede considerarse como una

⁶³ Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Editorial Alianza Universidad, Madrid, 1998. p. 13.

tendencia de algunos investigadores para iniciarse en la recepción de la sensibilidad artística ante las obras de arte y con ello, dar una explicación trascendente en cuanto a historia y significado compete. Según el análisis del alemán Erwin Panofsky, las imágenes se desenvuelven bajo un contenido simbólico y temático en tres niveles ante un objeto, un acto, un bagaje y un principio controlador, todo ello necesario para la interpretación. Esto se simplifica en un esquema, que el historiador cultural llamó historia de la tradición:

HISTORIA DE LA TRADICIÓN⁶⁴

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CONTROLADOR DE LA INTERPRETACIÓN
<p>I.Contenido temático primario o natural</p> <p>a) Fáctico b) Expresivo</p> <p>Constituyendo el mundo de los motivos artísticos</p>	<p>Descripción preiconográfica (y análisis pseudoformal)</p>	<p>Experiencia práctica (familiaridad con los objetos y las acciones)</p>	<p>Historia del estilo (percatación acerca de qué manera, bajo diferentes condiciones históricas, objetos o acciones han sido expresadas por formas)</p>
<p>II.Contenido temático secundario o convencional</p> <p>Constituyendo el mundo de las imágenes, historias y alegorías</p>	<p>Análisis iconográfico en el sentido más estrecho de la palabra</p>	<p>Familiaridad con las fuentes literarias (familiaridad con los temas y conceptos específicos)</p>	<p>Historia de los tipos (percatación de la manera, en la cual bajo diferentes condiciones históricas, temas o conceptos específicos fueron expresados por objetos y acciones)</p>
<p>III.Significado intrínseco o contenido</p> <p>Constituye el mundo de los valores “simbólicos”</p>	<p>Interpretación iconográfica, en un sentido más profundo (Síntesis iconográfica)</p>	<p>Intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana) condicionados por la psicología personal y la “Weltanschauung”</p>	<p>Historia de los síntomas culturales o símbolos en general (percatación acerca de la manera, en la cual bajo condiciones históricas diferentes, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos específicos)</p>

⁶⁴ *Ibidem*, p. 18. Este esquema invita al lector a conocer de manera íntegra y sintética, la descripción de los tres niveles de interpretación del Método Panofskyano.

De acuerdo con esta historia de la tradición del modelo Panofskyano, los tres niveles crean un proceso integral de comunicación bidireccional al hacer una reinterpretación de sentidos y significados ante la pintura como emisor y el espectador como receptor. Todo junto, genera un lenguaje del arte para poder hablarlo, escucharlo, escribirlo y sentirlo; que nos ayudará a incorporarlo a la pedagogía de la mirada. De esta manera, cobrará sentido al reunir más elementos de lectura para las obras artísticas. Mencionado lo anterior, la aparente complejidad estructural de este discurso, se puede sintetizar de la siguiente manera:

Nivel I. IDENTIFICACIÓN PREICONOGRÁFICA

Contenido temático primario o natural

Percepción

En este nivel, podemos hablar de que se efectúa el primer acercamiento con la obra de arte en el cual, por medio del sentido de la vista, se realiza la identificación primaria o natural del contenido temático que conforma la obra. Por otro lado, Panofsky considera que este primer nivel es el mundo de los motivos artísticos ya que, a partir de ellos se da un cúmulo de posibilidades atractivas para los diferentes observadores a los que llegue la obra de arte. *“Se percibe por la identificación de formas puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de objetos naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc.”*⁶⁵ Esto es, una introspección de ciertos cuestionamientos ordinarios: ¿Qué estoy viendo?, ¿Qué imágenes se me presentan?, ¿Qué colores fueron utilizados? ¿Qué relación tienen esos elementos en dicha obra de arte? Es necesario mencionar, que cada ser humano espectador tendrá una experiencia distinta ante el discurso que se genere con la obra emisora; por lo que, después de estas 5 preguntas básicas, podemos concebir un panorama general de lo que visualmente asimilamos en nuestra vida cotidiana y con ello podemos tener la identificación preiconográfica a través de la percepción.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 12.

Nivel II. INFORMACIÓN ICONOGRÁFICA

Contenido temático secundario o convencional

Recepción

En este nivel, podemos hablar de que se efectúa el segundo acercamiento a la obra de arte, en el cual, por medio del análisis de la información de los elementos primarios, se realiza la identificación secundaria o convencional del contenido temático que conforma la obra. Por otro lado, Panofsky considera que este segundo nivel es el mundo de las imágenes, historias y alegorías, ya que, a partir de ellos comienza el ejercicio de investigación, búsqueda de información y relación de imágenes con lo propiamente obtenido. *“La identificación de tales imágenes, historias y alegorías constituye el campo de la Iconografía, en sentido estricto. [...] “El análisis formal”, en el sentido en que lo usaba Wölflin, es sobre todo un análisis de motivos y combinaciones de motivos (composiciones).”*⁶⁶ Con ello, podremos concebir ya un análisis de lo que visualmente percibimos y que, con la investigación podemos obtener la información iconográfica a través de la recepción de contenidos.

Nivel III. INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA

Contenido simbólico y significado intrínseco

Análisis

En este nivel, podemos hablar de que se efectúa el tercer acercamiento a la obra de arte, en el cual, después de darse la identificación preiconográfica y la información iconográfica, se realiza la interpretación del contenido simbólico e intrínseco, esto es, una interacción entre la iconología y la iconografía. *“Es en la búsqueda de los significados intrínsecos o contenido donde las diferentes disciplinas humanísticas se encuentran en un plano común en vez de servir, se sirve la una de la otra.”*⁶⁷ Con ello, podemos obtener ya una interpretación iconográfica y una historia narrada por el artista, a través del reconocimiento y el análisis.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁶⁷ *Idem*, p. 13.

A pesar de que, en este modelo Panofskyano se hace referencia a tres niveles de significación y de la mano la división de algunos elementos interpretativos, es necesario enfatizar que se debe de mirar a la obra de arte de manera integral. Además de que, se requiere tener conocimiento de las virtudes y habilidades plásticas que cada uno de los diferentes artistas poseen; para así advertir como preámbulo a qué pintor nos estamos refiriendo y qué estilo y técnica de pintura tiene su obra. Otro aspecto de suma importancia para realizar la interpretación de una obra artística, es el uso y el significado del color. De manera natural, el ojo humano percibe los colores que se encuentran en cada lugar que nos rodea, verlos u observarlos nos auxilia a darle una lectura diferente, ya que, una pintura esencialmente está conformada esencialmente por líneas, formas y colores. Podemos distinguir entre el uso del amarillo, azul y rojo, que son colores primarios; y el anaranjado, verde y morado, que son colores secundarios. Además, a partir de ellos se subordinan otros colores a través de las mezclas de ellos:

Ningún color carece de significado. El efecto de cada color está determinado por su contexto, es decir, por la conexión de significados en la cual percibimos el color. El contexto es el criterio para determinar si un color resulta agradable y correcto o falso y carente de gusto. Un color puede aparecer en todos los contextos posibles – en el arte, el vestido, los artículos de consumo, la decoración de una estancia – y despierta sentimientos positivos y negativos.⁶⁸

Menciona la psicóloga Eva Heller, respecto a los efectos que producen los colores en el ámbito psicológico, el cual es necesario para analizar junto con el modelo de interpretación de Erwin Panofsky, una obra artística, en particular una pintura. Heller logra rescatar el significado de 13 colores: azul, rojo, amarillo, verde, negro, blanco, naranja, violeta, rosa, oro, plata, marrón y gris. Que serán retomados para analizar la paleta de colores de la obra *“Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos”*. En el caso de Frida Kahlo, se debe de entender que sus pinturas son su lenguaje y voz, y que, a partir de ellas creó un modelo de identidad de *ser mujer* vista a través de los ojos de una mujer, en el mundo del arte. Esto es, Frida Kahlo, evocaba en sus pinturas a ella misma; sus creaciones artísticas contienen una delgada línea entre la realidad y la ficción, entre el delirio y la ensoñación.

⁶⁸ HELLER, Eva. *Psicología del color*. Editorial Gustavo Gili, 1ra edición, Barcelona, 2008. p. 18.

4.4 Identificación de los elementos que conforman la obra: análisis iconográfico

Para entender pedagógicamente la obra plástica de la artista Frida Kahlo, es fundamental comprender algunos aspectos referidos a la Historia de la Educación en México que conformaron su época. Y, por lo tanto, hacer hincapié de que, al entrar en la vida y obra de la pintora, la debemos de reconocer como un sujeto cultural que fue permeada por las circunstancias educativas de su tiempo al explorar su creatividad. Su identidad fue consolidada a través de experiencias de aprendizaje, y la fama que adquirió al ser reconocida como una de las pintoras más destacadas a nivel internacional, se le debe a la sensibilidad pictórica que nos comunica su particular forma de comprender el mundo y con ello, la representación de su realidad. Esto de la mano con los dos modelos ya mencionados, generó un lenguaje propio que nos permite identificar cualquier obra de ella, en la que se haya representado en un autorretrato, aún sin tener conocimientos técnicos de su pintura.

De manera general, el gran número de obras de Frida Kahlo en las que destacan pinturas de caballete, bocetos, dibujos y cartas como procesos creativos, nos muestran relatos de pequeñas historias que vivió la pintora. Ello, nos permite conocer una pequeña parte de la historia del arte mexicano revolucionario y posrevolucionario en el que, la pintura y el muralismo lograron un momento de maduración nacional al fomentar la reconstrucción del país en materia educativa y cultural, al modelar una cultura patria y con ello alcanzar la identidad nacional. Su obra, en las diferentes décadas de creación, al formar parte del patrimonio cultural muestra diferentes temas abordados mediante la fecundación de sus ideas, en las que las plasma y las interpreta; tales como:

- Identidad personal y cultural
- Historias híbridas
- Choque cultural
- Arte feminista
- Crónicas

En el diario personal de Frida Kahlo, por ejemplo, se visualizan aspectos relevantes de su vida sentimental y emocional; no obstante, también reflejó cuestiones de índole profesional. Tal es el caso, del simbolismo que les otorgó a algunos colores, esto, por medio de la educación informal que recibió en su casa y por los conocimientos adquiridos en su etapa escolar; muy característicos de la paleta de colores que utilizaría en todas sus obras. A continuación, se presenta un extracto con la página 15 del facsímil del diario:

Transcripción:

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

El verde-luz tibia y buena

Solferino-azteca. TLAPALI, vieja sangre de tuna, el más vivo y antiguo

[Marrón o café] color de mole, de hoja que se va, tierra

[Amarillo] locura, enfermedad, miedo, parte del sol y de la alegría

[Azul] electricidad y pureza, amor

[Negro] nada es negro, realmente nada

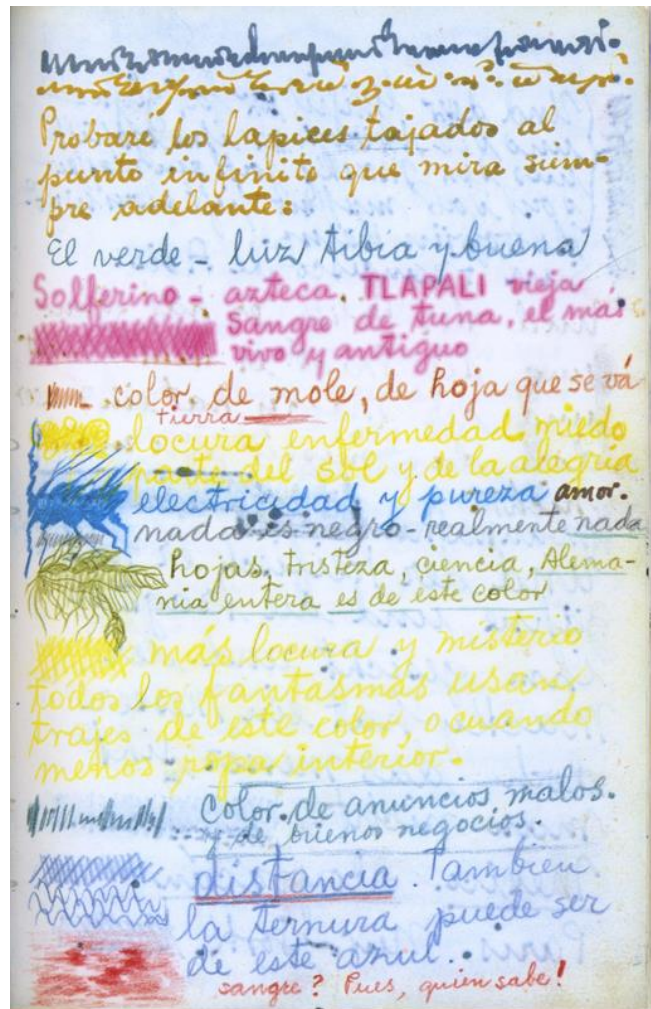
[Verde tonalidad] hojas, tristeza, ciencia, Alemania entera es de este color

[Amarillo tonalidad] más locura y misterio, todos los fantasmas usan trajes de este color o cuando menos su ropa interior

[Azul tonalidad] color de anuncios malos y de buenos negocios

[Azul tonalidad] distancia. También la ternura puede ser de este azul

[Rojo] ¿Sangre? ¡Pues quien sabe!⁶⁹



⁶⁹ MADRAZO, Claudia (coord.). *El Diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato*. Editorial La vaca independiente, México, 1995. p. 43.

La pintura “Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos” fechada en 1932, realizada entre los meses de agosto y diciembre en Detroit, contiene ciertas características representativas de la obra de la pintora y que se van a analizar a continuación con el modelo de Erwin Panofsky, el simbolismo que Frida Kahlo le sugiere a cada tonalidad, la psicología del color de Eva Heller y la pedagogía de la mirada.

Nivel I. IDENTIFICACIÓN PREICONOGRÁFICA

Contenido temático primario o natural

Percepción



KAHLO Frida, Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos, 1932, óleo sobre metal, 31 x 35 cm. Colección Sra. María Rodríguez y Sr. Manuel Reyero Conejo

En este primer nivel de identificación preiconográfica, podemos observar una pintura con ciertos tintes realistas por la semejanza de los elementos con la vida cotidiana. Inicialmente, un poco orientada a la parte central, destaca una figura femenina de cabello oscuro con peinado recogido, tez blanca y mirada al frente y boca cerrada con un semblante de seriedad, que aparenta ser la representación de Frida Kahlo por su indiscutible perfil y uniceja que caracterizan a sus autorretratos. Con un vestido largo de pliegues y encajes rosas, en su cuello cuelga un collar de esferas naranjas con tres plumas verdes. Con las muñecas una arriba de la otra, izquierda sobre derecha, en la mano derecha porta un cigarro encendido y en la mano izquierda sujeta una bandera tricolor verde, blanca y roja, similar al papel picado que se utiliza de ornamento para decorar algunas festividades en la tradición mexicana. Ambas manos están forradas por unos guantes altos y traslúcidos como si de encaje se tratara. Debajo del vestido se logra ver la punta de unos zapatos de tonalidades rosáceas. Esta figura perfila su rostro sutilmente hacia su lado derecho y se encuentra de pie sobre un pedestal de color gris que tiene la leyenda “Carmen Rivera pintó su retrato el año de 1932”.

A perspectiva del observador, del lado derecho y al fondo de la figura femenina, podemos distinguir alrededor de diez figuras de colores terracota y aspecto cubista, que asemejan altos edificios. Además de ellos, un edificio café de menor tamaño dividido en tres niveles con múltiples ventanas de cristal. En la parte superior tiene cuatro chimeneas industriales de color gris semejantes al metal con las letras F, O, R, y D, por las cuales se dispersa un vapor blanco y ligero en un primer momento, y se vuelve turbio y espeso conforme se acerca al cielo; de él emerge una bandera de franjas horizontales intercaladas rojas y blancas, y en el ángulo superior derecho se sobrepone un rectángulo de color azul con ciertos detalles puntillosos acomodados en líneas. Más abajo, encontramos cuatro gigantes chimeneas industriales grises conectadas entre tuberías, y sus desembocaduras señalan hacia la figura femenina. En la parte inferior se pueden localizar tres elementos: una figura circular de tonalidades naranjas y con pequeñas ondas expuestas hacia afuera de este elemento, lo que aparenta ser una antena de telecomunicaciones conectada mediante un cable hacia el exterior de la obra; junto a ella, de tonalidades grisáceas, se encuentra un flash fotográfico de bombilla utilizado en las

cámaras antiguas y que también, está conectado a un cable hacia el exterior de la obra; y de tonalidad más oscura, lo que se puede pensar que es una fuente de poder, ésta, tiene dos cables: uno que se conecta al pedestal sobre el cual descansa la figura femenina y el otro se conecta a una raíz que se encuentra en el otro extremo.

A partir del último elemento marcado, se puede comenzar con la lectura del lado izquierdo. En el inferior y con una conexión a la fuente de poder, se levanta por medio de las raíces, una naturaleza viva en la que se observan diferentes plantas, flores y cactáceas de distintos colores y tonalidades, entre las cuales destaca el color verde. Arriba de ellas podemos encontrar dos figuras de representación femenina del México antiguo: una, color marrón y una blanca con escarificaciones de color azul. Un poco más atrás se encuentra una calavera recostada sobre el piso y junto a ella, un montículo de lo que aparentan ser rocas y piedras procedentes del basamento que las antecede. Dicho basamento piramidal casi simétrico, se caracteriza por tener escalinatas que conectan con su parte superior. Se puede prestar atención a un fragmento en aparente estado de conservación, mientras que la mayor parte se encuentra con evidencia de desgaste estructural por el paso del tiempo e influencia de los fenómenos naturales, o por la intervención de la acción humana. Y ante un azul que cubre la parte superior, se encuentran dos elementos de la naturaleza que se asoman entre nubes: por un lado, una representación solar de colores cálidos con rostro humano, el cual emite por la boca y las mejillas lo que podríamos definir como rayos de luz envuelto en una nube blanca ligeramente translúcida; por el otro lado, de una nube más oscura y un resplandor de luz tenue, emerge una figura lunar en fase creciente de igual manera con rostro humano. Ambas representaciones de la luna y el sol, se unen mediante el choque de las nubes que forman un rayo.

En este primer acercamiento, y luego de haber hecho la identificación primaria de los elementos visuales y bajo el título *“Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos”*, se puede delimitar que todo lo que se encuentra del lado derecho de la figura femenina que representa a la pintora Frida Kahlo, hace alusión a los Estados Unidos de Norteamérica, y, por el contrario, lo que se encuentra del lado izquierdo a México.

Nivel II. INFORMACIÓN ICONOGRÁFICA

Contenido temático secundario o convencional

Recepción

Se detalla que, “Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos”, realizada en Detroit en el Estado de Michigan, se pintó bajo la técnica óleo sobre metal, con unas medidas de 31 x 35 cm. Actualmente forma parte de una colección privada, los dueños son la Sra. María Rodríguez y el Sr. Manuel Reyero Conejo; el matrimonio es conocido en México, por participar en subastas del mercado del arte por lo que, son coleccionistas de obra de arte mexicano virreinal, moderno y contemporáneo.

En el año 2017, se efectuó la exposición temporal *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano, 1910-1950*. En la cual, se presentó la pintura a la que atañe este análisis. En ese año, los Directores Timothy Rub quien era el Director de George D. Widener y CEO Philadelphia Museum of Art; y Miguel Fernández Félix Director del Museo del Palacio de Bellas Artes, escribieron: es *“la primera investigación íntegra sobre este tema que se presenta en México y Estados Unidos desde hace muchos años. Representan los esfuerzos de colaboración de dos instituciones, [...] que hace ya casi cinco años establecieron una alianza para desarrollar una exposición que examinara con nuevos ojos un tema familiar pero aún poco entendido, y presentara ante una nueva generación de espectadores uno de los periodos más dinámicos de la historia del arte mexicano.”*⁷⁰ Para difundir el patrimonio nacional, la exposición estuvo comprendida en cinco bloques:

- Modernismo y mexicanidad
- Pinta la Revolución
- Pinta los Estados Unidos (*En este bloque se decidió colocar a la pintura “Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos”*)
- En la ciudad
- En tiempos de guerra (alegorías negras)

⁷⁰ FERNÁNDEZ FÉLIX, Miguel (dir). *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano 1910-1950*. Catálogo de la exposición celebrada en la Ciudad de México en 2017. INBA, 2016. pp. 13,15.

Estos datos, a manera de reseña, además de ayudarnos a conocer las cuestiones técnicas de la obra, nos muestran que la obra plástica de la artista Frida Kahlo, sigue vigente para las investigaciones al ser un referente del llamado Renacimiento Mexicano. Para continuar con esta información iconográfica, se ha realizado una identificación de ocho elementos de la pintura que se relacionan entre sí y que se leerán conforme al sentido de las manecillas del reloj a perspectiva del observador luego de analizar la figura central:⁷¹

- *I. Representación de Frida Kahlo*

En esta representación pintada en el año de 1932, podemos hablar de una Frida Kahlo de 25 años de edad, de acuerdo con su registro de nacimiento. *“En todas sus declaraciones afirmó siempre haber nacido el 07 de julio de 1910, en la casa de sus padres, precisamente en la recámara que hace esquina entre la calle de Londres y de Allende.*



*Conforme con su acta de nacimiento, en cambio, la abuela materna la registró en el mes de agosto de 1907 y declaró el día 6 como el de su nacimiento.”*⁷² Respecto a ello la pintora prefería decir, haber nacido en el mismo año en el que comenzó la Revolución Mexicana.

En este autorretrato, se pintó como una mujer de complexión delgada, llevaba el cabello recogido, tal cual lo peinaría una mujer de alto estatus social para la época. La uniceja que la caracteriza enmarca una mirada profunda orientada hacia el frente, con unas mejillas rosadas y unos labios cerrados. Su rostro se perfila hacia el lado derecho

⁷¹Agradezco a José Fernando Montes de Oca Murillo (2020), por la intervención de las imágenes de la pintura *“Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos (1932)*, la cual fue utilizada para el análisis iconográfico de la obra.

⁷² Zamora Martha, op cit., p. 13.

por encima de su hombro, del cual destaca su cuello fino y alargado. De él, cuelga un collar rojo⁷³, tal vez de cuentas de madera o de barro con tres hojas de color verde, muy probablemente de piedra verde. Éste, a diferencia de su atuendo completo, denota diferencia de estilo, más característico de la joyería que solía utilizar en sus trajes de Tehuana. Porta además un vestido y zapatos rosas⁷⁴ *“Todas las cualidades del rosa se consideran típicamente femeninas. La rosa simboliza la fuerza de los débiles, como el encanto y la amabilidad. Y rosa es también la sensibilidad y sentimentalidad. El rosa, mezcla de un color cálido con un color frío, simboliza las cualidades nobles del compromiso.”*⁷⁵ Más allá de los enfoques, en cada una de sus obras evoca la feminidad concebida desde sus ojos y sus ideales; sin embargo, podemos encontrar cierta semejanza entre el color del vestido con la manera en la que coloca sus manos, denotando así, amabilidad y compromiso. Recordemos que, Frida Kahlo pinta este autorretrato cuando estaba viviendo en Detroit, mientras su esposo trabaja para la familia Ford. Además, ella había colocado su estudio de arte en el DIA y buscaba posicionarse como artista en el mercado del arte. Es importante tener presente, que las cualidades de los colores plasmados en su atuendo se pueden relacionar directamente con el momento de vida por el que estaba pasando.

Siguiendo con el uso de la vestimenta, en las manos lleva unos guantes altos que parecieran ser de encaje blanco⁷⁶, y si fuera de dicha manera, prevalece este textil por los bordados y figuras que representan a la belleza femenina en cualquier prenda corporal que se utilice y aunado a ello, el blanco es *“el color femenino de la inocencia. El color del bien y de los espíritus. El color más importante de los pintores.”*⁷⁷ Por lo tanto, ambas combinaciones de prendas y colores, son símbolo de feminidad. A dicha idea se le podría replicar, que en este autorretrato no se personifica con los vestidos y faldas de distintos colores y diseños que notablemente caracterizan a la pintora, y sí muestra una representación más sencilla y formal con la elegancia y simplicidad del vestido, los zapatos y los guantes.

⁷³ Según la psicóloga Eva Heller, en su libro *Psicología del color*, existen 105 diferentes tonos de rojo.

⁷⁴ Según la psicóloga Eva Heller, en su libro *Psicología del color*, existen 50 diferentes tonos de rosa.

⁷⁵ HELLER, Eva. *Psicología del color*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008. pp. 213-214.

⁷⁶ Según la psicóloga Eva Heller, en su libro *Psicología del color*, existen 67 diferentes tonos de blanco.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 153.

En el caso de las manos, éstas se encuentran arriba una de la otra. Por un lado, debido al título de la obra, se puede especular que, vista desde el revés, la bandera tricolor de franjas verticales, de aparente material de papel picado se trata de la bandera nacional de México que es un símbolo patrio, el cual, desde su implementación ha integrado a la educación cívica como un proyecto de Estado para enseñar valores. Esta bandera, es sujeta por la mano izquierda, misma que, es la que lleva al corazón humano; y el asta apunta directamente a la cabeza de una de las figuras femeninas del México antiguo, que se encuentra de lado derecho de la representación de Frida Kahlo. En la mano derecha sostiene sobre sus dedos un cigarro encendido, esto puede tener relación con los gustos de consumo de la pintora; sin embargo, es conocido que, durante los años treinta a nivel mundial se acrecentó la venta de productos de tabaco, y muy probablemente, en Estados Unidos esta práctica por parte de las mujeres en círculos y eventos sociales era común.

La pintora siempre plasmaba su cuerpo en sus creaciones como sinónimo de ese espacio en el que, por medio de la introspección hacía un encuentro entre su mundo interior y el mundo exterior, para así, relatarnos una historia. En este cuadro, la representación de Frida, se encuentra en una posición firme y de pie, la cual descansa sobre una base o pedestal rectangular que aparentemente es de piedra (como si de una estatua se tratara), en ella se observa la leyenda “Carmen Rivera pintó su retrato el año de 1932”. A pesar de que comúnmente era conocida desde pequeña como Frida Kahlo, durante su estancia en los Estados Unidos, decidió tomar otra identidad en cuanto a su nombre se refiere, por una razón de ideología, así como simbólica:

[...] dado el sentimiento antigermano en los Estados Unidos en los tiempos previos a la Segunda Guerra mundial, puede que ella y Diego se sintieran incómodos con su nombre en alemán y desearan darle uno que sonara más mexicano. Aunque en su certificado de nacimiento sus nombres eran Magdalena Carmen Frida, su nombre como *Frieda*, derivada de la palabra cuya raíz en alemán significa paz. Ahora, en un esfuerzo por disimular sus raíces alemanas, sus amigos la rebautizaron como Carmen Rivera. Durante el resto de su estadía en los Estados Unidos, usaría indistintamente Carmen o Frida, pero finalmente se quedó con el segundo, que es como firmó por el resto de su vida⁷⁸

⁷⁸ Barbezat, Suzanne, *op cit* pp. 74-75

Esta construcción individual de renombrarse en este periodo de su vida, con su segundo nombre (Carmen), y el primer apellido de su marido (Rivera), atiende a esa consolidación de ella como pintora en donde había una sociedad fragmentada por conflictos internacionales que atañen directamente a las repercusiones de la Primera Guerra mundial en donde hubo una formación de alianzas entre países. Por un lado, Alemania pertenecía a las Potencias Centrales y Estados Unidos a los Aliados, en la que hay una cuestión importante: los conflictos entre ambos países generarían un sentimiento de odio y represalias. Que en décadas siguientes se marcaría con una Segunda Guerra.

En otro sentido, se debe de considerar la educación que Frida y sus hermanas recibieron por sus progenitores durante su niñez y juventud. Y que, definitivamente influyeron en la construcción de sus identidades personales. Se conoce que, doña Matilde Calderón poseía cualidades como la fortaleza, el control y el orden, y que fue a partir de una educación apegada a la religión, que la madre de las Kahlo Calderón instruyó a sus hijas. En cambio, se sabe que don Wilhem Kahlo, era mucho más tolerante y pasivo que su esposa, y que, por medio de su empleo como fotógrafo, tuvieron ese acercamiento y sensibilidad al arte desde muy pequeñas. Es importante destacar que, los lazos familiares y la estrecha relación que tenían las hijas Kahlo Calderón influyeron completamente en la vida adulta de Frida.

- II. La industrialización en los Estados Unidos



Atendiendo al título “*Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*” y tomando como referencia a la representación corporal de Frida Kahlo, en el derecho de la obra se encuentran elementos que hacen referencia al país norteamericano. Se observan alrededor de 10 figuras de aspecto cubista, entre los colores

que se pueden distinguir son amarillo,⁷⁹ marrón⁸⁰ y gris.⁸¹ Aparentemente son edificios (a pesar de no tener ventanas), característicos de las grandes urbes de los Estados Unidos de Norteamérica, de los cuales Frida se mostró sorprendida desde que habían llegado a San Francisco. Para la pintora, el amarillo es el color de la locura, así como, de la alegría. Según la psicóloga Eva Heller, el amarillo es el color de la luz, la iluminación y el entendimiento, “*es el color de la madurez, idealizado como dorado.*”⁸² En el caso del único edificio color amarillo que es uno de los más destacables en el plano, muestra una dosis de luminosidad a diferencia de los demás que en perspectiva, se encuentran a una distancia más lejana. Para Kahlo, el color marrón es el color “del mole” (platillo tradicional mexicano), de las hojas que se van con el otoño, de la tierra y en concordancia con el significado que se da en psicología: el color marrón es el color de lo acogedor y de los materiales robustos. “*El marrón es un color valorado positivamente para los espacios habitables. Lo natural, lo esencialmente carente de artificialidad, hace del marrón el color de la comodidad*”⁸³ Por esa misma razón, es frecuente encontrar edificios o casas con los exteriores e interiores en donde destaquen estas tonalidades. Asimismo, es muy común que sean cimentadas con materiales provenientes de la naturaleza, en ellos, la mayoría de piedras que son utilizadas para la construcción, tienen esas distintas tonalidades de marrón y gris. Este último es el color de la modestia y lo barato, además es considerado el gris de los artistas, quienes “*distinguen entre gris cálido, gris frío y gris neutro.*”⁸⁴ En esta pintura, Frida lo utiliza en diferentes tonalidades en varias figuras, principalmente, al hacer referencia a las piedras y metales.

Junto a los edificios, se puede visualizar el complejo industrial de la familia Ford, (con aspecto de arquitectura funcionalista como las casas que Juan O’Gorman construiría para Frida y Diego en San Ángel, México), la cual lleva el equivalente al nombre en las chimeneas F, O, R, D que sobresalen por el techo. Mismas que, fueron retratadas por Lucianne Bloch en la visita del matrimonio, y que Frida tomó como referencia para dos de las cuatro pinturas que realizó en este periodo.

⁷⁹ Según la psicóloga Eva Heller, en su libro *Psicología del color*, existen 115 diferentes tonos de amarillo.

⁸⁰ Según la psicóloga Eva Heller, en su libro *Psicología del color*, existen 95 diferentes tonos de marrón.

⁸¹ Según la psicóloga Eva Heller, en su libro *Psicología del color*, existen 65 diferentes tonos de gris

⁸² HELLER, Eva, *op.cit.*, p. 88.

⁸³ *Ibidem*, p. 257.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 279.

Ésta escena, puede hacernos referencia directamente al paseo que Frida y Diego realizaron por las fábricas de River Rouge de Ford Motor Company, cuando llegaron a Detroit, o a los murales que Rivera realizaría en el DIA en los que reflejaría a los obreros y la producción industrial, que se encontraba en constante crecimiento. No obstante, la crisis económica mundial suscitada en 1929 afectó indiscutiblemente a Estados Unidos, ya que, los factores internos del país se vieron reflejados directamente en el comercio exterior, principalmente con Europa. Los años subsecuentes generaron una reducción en las producciones y, por lo tanto, se presentaron despidos masivos en todos los sectores. Uno de estos ejemplos, se suscitó en marzo de 1932, un hecho social ya con precedentes en la gran depresión, que no puede pasar inadvertido:

Llegaron a Detroit el 21 de abril de 1932, justo seis semanas después de la Marcha del Hambre de Ford. El 7 de marzo, unos pocos miles de manifestantes, entre ellos trabajadores desempleados de la industria automotriz, sus familias y líderes sindicales, marcharon hacia la planta de Ford en Rouge River con una lista de demandas. Cuando los gases lacrimógenos y las mangueras no lograron detener la multitud, la policía y los guardias de seguridad de Ford abrieron fuego contra los manifestantes. Hubo cuatro muertos y muchos heridos. Cientos de miles asistieron al funeral el 12 de marzo, un acontecimiento que fue descrito como la mayor manifestación organizada por los comunistas en los Estados Unidos⁸⁵



Lucienne Bloch, (1932). Frida kahlo and Diego Rivera visit Henry Ford's River Rouge complex. ⁸⁶

⁸⁵ Barbezat, Suzanne, *op cit.*, p.75.

⁸⁶ Recuperado de Detroit Institute of Arts

<https://www.dia.org/art/collection?keys=frida+kahlo&Submit+Collection+Search=Buscar+colecci%C3%B3n>

Se sabe a través de sus correspondencias, que Frida simpatizaba con las clases obreras y trabajadoras⁸⁷. Y tal vez, por esa ideología política de izquierda que Kahlo y Rivera compartían, no resultaría extraño que hubiera sido una de las razones por las cuales, la pintora tenía cierto descontento por residir en Detroit. Ya que, representó una enorme nube artificial de humo o vapor que sale por las chimeneas de la fábrica; y de la cual, como si estuviera suspendida emerge la bandera de los Estados Unidos producto de los procesos industriales que son realizados por trabajadores y obreros, que día a día exponen sus vidas al realizar trabajos arriesgados. Siguiendo esta línea, cuatro chimeneas industriales de gran formato, que tienen tubos y conexiones aparentemente metálicas se dirigen hacia el exterior de la obra, y mantienen orientada su desembocadura hacia la representación de la pintora. Referente a esa situación, se debe de considerar que a través del arte se ha realizado la crítica del desplazo de la mano humana por la intervención de las máquinas y que evidentemente, por su ideología política Frida siempre mostró esa preocupación por los obreros, quienes recibían una educación a partir de la capacitación laboral, sobre el uso de máquinas y aparatos tecnológicos que respondía a las necesidades que se tenían en ese momento de máxima producción.

- III. Los avances tecnológicos

Una antena de telecomunicaciones, un flash fotográfico de bombilla utilizado en las cámaras antiguas y una fuente de poder, son los tres elementos que se distinguen en esta selección. *“El desarrollo científico y tecnológico mencionado forma parte de un proceso histórico que tiene su*



⁸⁷ Se recomienda observar el largometraje “Tiempos modernos” de 1936 del director Charles Chaplin, para acercarse a la sátira social por medio del cine, al contexto histórico y social que estaban viviendo los obreros y trabajadores de las industrias en la década de 1930.

*antecedente en la revolución industrial.*⁸⁸ En particular, se refiere a este proceso que se vivió en la Segunda Revolución Industrial, con los avances tecnológicos y científicos que impulsaron al sistema capitalista. Uno de ellos, fue la electricidad utilizada como fuente para generar energía, luminosidad y calor. Esto, lo podemos ver a detalle en los conductores o cables que se conectan con la parte exterior de la obra, y los otros dos a las raíces de la tierra y al pedestal de piedra en donde se levanta la representación de Frida Kahlo.

Del mismo modo, la implementación de las antenas para las telecomunicaciones se intensificó con la incorporación del radio como medio de comunicación, en las primeras décadas del siglo XX. Lo mismo ocurrió con las cámaras fotográficas con flash de magnesio, que vino a ser sustituido por el flash de bombilla en la década de 1930. En este sentido, es preciso recordar lo que Kahlo expuso: *“Mi abuelo Calderón era fotógrafo, por eso mi madre convenció a mi padre para que se hiciese fotógrafo. El suegro le prestó una cámara y lo primero que hicieron fue salir de gira por la República. Lograron una colección de fotos de arquitectura indígena y colonial y regresaron instalando el primer despacho en la avenida 16 de septiembre.”*⁸⁹ Y dicha profesión lo hizo acreedor al título de primer fotógrafo oficial del patrimonio cultural de México por elección de José Ivés Limantour. Por otra parte, en cuestiones educativas los avances tecnológicos favorecieron la comunicación entre las personas, ya que, entre los años 20’s y 30’s el uso de la electricidad permitió implementar la radio como un medio para la difusión de información, la cual también fue una forma de educar a las familias de ciertas clases sociales. Entre los contenidos que eran transmitidos se encontraba la música, las radio novelas y avisos del gobierno. Una connotación similar en asuntos periodísticos la tuvo la prensa por medio del periódico, utilizado mayoritariamente como instrumento político, del cual surgían críticas al poder público por medio de la caricatura política que llegaba al pueblo analfabeta. Y qué decir de la fotografía, que permitió generar acervos de material visual que mostraba al México Antiguo y Moderno.

⁸⁸ GALLO, T. Miguel Ángel. *Historia Universal Contemporánea siglos XX y XXI*. Editorial Quinto Sol, México, 2005. p. 8.

⁸⁹ TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo en su luz más íntima*, op cit., p. 45.



- IV. Naturaleza viva. Las raíces de la patria

La fuente de poder que se conecta al pedestal en donde descansa la representación de Frida Kahlo, también tiene un cable que se une a las raíces de un conjunto de naturaleza viva, en las que se acentúan plantas, flores y cactáceas. Visualmente, destaca el color verde⁹⁰

el cual Eva Heller lo describe como el color de la fertilidad, de la esperanza y de la burguesía. *“El color verde es símbolo de la vida en el sentido más amplio, es decir, no sólo referido al hombre, sino también a todo lo que crece. [...] lo sano es verde.”*⁹¹ Ante ello, Kahlo comprendía perfectamente lo que significaba este color y sus tonalidades puesto que, en su diario marcó al verde como la luz tibia y buena, lo relacionó con las hojas, con la tristeza y con la ciencia, además de considerar que Alemania entera era de ese color. Con esta última idea, podemos hacer énfasis nuevamente de que existe la referencia hacia lo aprendido en su educación básica, la cual fue cursada en un colegio alemán, a sus raíces alemanas por parte de su padre y a la segunda lengua que aprendió a hablar, escribir y entender. No obstante, esta naturaleza viva se encuentra en la parte de la frontera que le corresponde al país mexicano, de acuerdo con la lectura que la pintora le dio a la obra. Y que, todo ello representa a las diferentes regiones naturales que existen desde el norte hasta el sur de México por medio de las cactáceas, suculentas, alcatraces, girasoles y algunas plantas de ornato. Tal visión, es el conjunto de las raíces de la patria que descansan en la parte inferior como sustento del nacionalismo que Frida le otorgó a su pintura.

⁹⁰ Según la psicóloga Eva Heller, en su libro *Psicología del color*, existen 100 diferentes tonos de verde

⁹¹ HELLER, Eva, *op.cit.*, p. 107.

- V. México Antiguo

Por encima de la naturaleza viva podemos identificar dos figuras del México antiguo, una de color marrón y otra blanca con esgrafiado azul. Ambas son representaciones femeninas, las cuales es posible reconocer como tal, por la morfología de sus características o por los detalles anatómicos. En la mayoría de



los casos, este arte figurativo plástico contenía una carga simbólica importante, al ser una manifestación de la percepción del mundo a través de objetos que sustituían formas humanas, fauna y flora. Dicha percepción del mundo, los antiguos ceramistas indígenas aprendían desde niños como parte de las actividades cotidianas de trabajo dentro de las familias. La tradición que habían desarrollado era la creación de piezas de barro, así como el tallado de conchas marinas y piedras.

Por medio del coleccionismo privado de tipo arqueológico que practicaban Frida Kahlo y Diego Rivera, y a partir de las piezas que se encuentran distribuidas en el Museo Frida Kahlo, en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo y en el Museo Anahuacalli; se establece que, las dos figuras femeninas corresponden a la región del Occidente de México. De acuerdo con lo que nos dice La Dra. En Historia del Arte María Olvido Moreno Guzmán, dicha región *“Hoy en día se considera que es un extenso territorio que abarca aproximadamente los actuales estados de Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán y Guanajuato. Algunos investigadores incluyen Aguascalientes, Guerrero, Querétaro y partes de Durango, Zacatecas y San Luis Potosí, o incorporan a Guanajuato en la región Norte.”*⁹² En las cuales, se pueden encontrar vasijas y figuras hechas en barro, piedra como la obsidiana y el tezontle, concha y en algunos casos metales.

⁹² MORENO Guzmán, María Olvido. *“La reproductibilidad del arte prehispánico. Aspectos artísticos, estéticos, históricos, legales y administrativos. Caso: cerámica de Occidente”*, Tesis de Doctorado, IIE, UNAM, 2013, pp. I-18.

En el Museo Anahuacalli, hay un espacio destinado para exhibir el patrimonio cultural arqueológico de la vida cotidiana de las culturas mexicanas de Occidente, que el matrimonio Kahlo-Rivera coleccionaron. Se encuentran ahí, figuras femeninas y masculinas que representan una clase social, además de una condición estética o simbólica; algunas tienen esgrafiado, narigueras, tocados y utensilios en las manos; otras, pintura amarilla, azul, blanca, negra y roja, intentando imitar a la naturaleza.



José Fernando, Montes de Oca Murillo (2020). Representaciones antropomorfas en cerámica, Occidente Mexicano⁹³

⁹³ Agradezco a José Fernando Montes de Oca Murillo (2020), el trabajo fotográfico realizado para los fines de esta investigación, el cual forma parte de su archivo personal.

En dichas fotografías, se observa la estrecha similitud con la figura color marrón que Frida Kahlo pintó para la obra en estudio, en la que muestra tanto su interés como su conocimiento sobre los ejemplos de la interpretación de un universo sexualizado, mediante el cuerpo y la desnudez. Se tiene el dato arqueológico, que desde el preclásico hasta el posclásico existió un interés por la sexualidad y también por supuesto en el occidente de Mesoamérica. En esta región se distinguen seis diferentes categorías para el desarrollo evolutivo de las comunidades, cada uno con proyecciones sobre su particular forma de entender el mundo. En el caso particular de Chupícuaro, cuyo asentamiento data del 400 y 100 a.C. y que se ha delimitado por el Sureste de Guanajuato y Michoacán, *“se caracteriza por una extensa variedad de bellas formas de vasijas (algunas heredadas de El Opeño y Capacha), tanto monocromas como pintadas con motivos geométricos en arreglos simétricos y policromos; asimismo produjeron pequeñas esculturas manufacturadas en tres variantes estilísticas.”*⁹⁴ Características que describen claramente a las dos representaciones femeninas, mismas que, podemos distinguir a través de su corporalidad representada por los senos, las caderas anchas y los genitales; todas ellas como transfiguraciones simbólicas de lo femenino y lo masculino.

Los mismos elementos que revela Kahlo en esta expresión de la sexualidad, se encuentran en el debate que estaba ocurriendo en México, en el sector educativo a finales de 1932 *“Bassols nombró una Comisión Técnica Consultiva para que proyectara un programa de educación sexual que habría de impartirse en los dos últimos años de ciclo de educación primaria. Se esperaba que dicho programa diera a los niños las nociones fundamentales sobre el sexo y la reproducción abarcando sobre todo aspectos de higiene”*⁹⁵ Conflictos suscitados entre la Iglesia y el Estado desde la Guerra Cristera, pero que venía a exaltarse con la educación sexual. Y que algunos de los artistas, llegaban a plasmar en sus obras como parte de esa libertad creativa. Por estas razones, es preciso mencionar que uno de los motivos por los que la obra de Frida Kahlo no era del todo aceptada, a pesar de su libertad creativa, era por las connotaciones sexuales que plasmaba en ella y que es indudable que ante las campañas de moralidad y de buenas

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 1-19.

⁹⁵ EL COLEGIO DE MÉXICO. *Ensayos sobre historia de la educación en México*. Ediciones CM, México D.F., México 1981. p. 181.

costumbres, la educación o el arte que estuviera representado bajo otros estándares provocarían un descontento entre ciertos grupos sociales.

- VI. La muerte



Muy cerca de la representación de Frida Kahlo, se encuentra una calavera recostada sobre la tierra. La relación que tenía la pintora con la muerte no sólo era de relevancia pictórica; pues si hacemos un recorrido visual, es muy común identificar esqueletos o calaveras en varias de sus obras. Es necesario reconocer el equilibrio entre vida y muerte que la pintora logró durante toda su vida ya que,

desde que nació estaba destinada a morir en el sentido más retórico de la palabra. *“Pictóricamente Frida representó su dolor en todas las versiones posibles: analíticas o simbólicas, líricas o burlescas.”*⁹⁶ Siendo así, la muerte o *la pelona* como ella le llamaba, era un estandarte en su vida. Para Frida, representaba una entidad con forma y color como única expresión y probablemente comprendía más que muchos estudiosos, lo que en realidad significaba morir. Al fin y al cabo, cada cuadro significaba una transmutación de cuerpo y esencia; Kahlo es omnipresente en su obra, la muerte era omnipresente en su vida. La complejidad de este tema, radica en la confrontación que se situaba en los duelos que vivió en su cama convaleciente, en hospitales, en las habitaciones de hoteles, en sí, en cada lugar en donde ella conocía una nueva pérdida.

Otro aspecto que es necesario destacar, es la muerte como fenómeno social, artístico, festivo y educativo que los mexicanos le han otorgado durante siglos y que, provocó una

⁹⁶ Tíbol, Raquel, *op cit.*, p. 64-65.

mirada antropológica para Frida; quien comprendía este sentimiento por medio de sus raíces mexicanas y las veneraba, e hizo de su pintura un hogar para el personaje de la muerte. En la vida cotidiana, había un aprendizaje que se desprendía de las canciones, los corridos, los dichos e incluso de los grabados que colocaban en las plazas públicas y en los periódicos. Con ello, estas expresiones en el folclor mexicano, ayudaron a que conociera el trabajo de José Guadalupe Posada, este grabador que generaba habitualmente calaveras y que fue el creador de la Catrina como consecuencia de una crítica social mediante sus obras que ilustraba de manera muy educativa, las cuales llegaban al pueblo a través del periódico. Por otra parte, gracias al coleccionismo arqueológico que el matrimonio Kahlo-Rivera tuvo de piezas de diferentes tipos de cánidos, Frida logró comprender el significado del Xólotl el Dios perro y la relación con la muerte, que posteriormente trasladó a un coleccionismo de ejemplares vivos en la Casa Azul de Coyoacán. *“La muerte de la que tanto se reía pero a la que temía, el final que tanto ansiaba pero al que se resistía con tanta valentía, [...] Pocos son los artistas que han tenido la audacia de ilustrar su partida, pero aún menos los que tuvieron que enfrentar a la muerte durante un periodo tan prolongado.”*⁹⁷ A través de este papel, generó una dualidad entre lo terrenal y lo celeste, entre Frida como vida y *la pelona* como la muerte. De manera muy coloquial, en el reflejo de sus bocetos, dibujos, litografías, pinturas, cartas y correspondencias, le dio vida a la muerte a manera de testimonio permanente.

- VII. Las raíces indígenas del México Antiguo

*“El concepto de México Antiguo” no nombra una realidad monolítica; por el contrario, designa un mosaico ricamente matizado con los colores de la pluralidad y los tonos de lo diverso y lo cambiante.”*⁹⁸ Frida tenía



⁹⁷ Madrazo, Claudia, *op cit.*, p. 287.

⁹⁸ ESCALANTE, Pablo. *Educación e ideología en el México Antiguo*. Ediciones El Caballito, México, 1985. p. 9.

gran admiración e inquietud por el mosaico que representaba la cultura en México; y con ello los monumentos arqueológicos, así como, por las representaciones de las deidades. *“Pintó el sol y las pirámides precolombinas decenas de veces, como emblemas de majestuosidad y cíclica transformación. [...] Sólo ruina dejará la colisión del sol contra su propio templo; sólo ruinas quedarán de la pintora si sus pilares se desmoronan.”*⁹⁹ Clara explicación, de lo que se puede vislumbrar en esta parte que pictóricamente es una de las imágenes que más destacan del cuadro; por su tamaño y por la simplicidad en los colores, utilizando grises y marrones imitando con ello el color de la tierra y las rocas, se levanta un basamento con escalinatas ante un montículo de rocas.

En México, desde la presidencia de Plutarco Elías Calles con José Manuel Puig Casauranc como Secretario de Educación Pública y como Subsecretario de esta misma institución el arqueólogo Manuel Gamio, se marcaron políticas culturales en las cuales se reflejó la defensa de las tradiciones populares y el rescate de sitios arqueológicos. En palabras de Bonfil Batalla: *“El arte auspiciado por los gobiernos de la Revolución, sobre todo entre los años veinte y cuarenta tuvo un marcado acento nacionalista”*¹⁰⁰ dicho acento fue procurado por todos los gobiernos subsecuentes, quizá solamente hasta Lázaro Cárdenas. Buscar fomentar diferentes identidades culturales a través del arte, solamente se lograría por medio de la educación con la difusión de conocimientos, la enseñanza de la historia del país, la conmemoración de fechas importantes a nivel nacional, en sí la implementación de contenidos que vincularan con las raíces y desencadenar con ello, el pasado indígena de las presiones políticas nacionales y extranjeras a las que se vieron sujetos nuestros antepasados desde la época de la conquista. Esto, se vería reflejado en ese proyecto educativo de arte nacional al servicio del pueblo. De la misma manera, se pretendía dar ese *“discurso oficial traducido en lenguaje plástico o museográfico.”*¹⁰¹ Ante estas razones, es probable que Frida Kahlo tuviera muy presente el representar monumentos arqueológicos en sus pinturas y en las páginas de su diario personal, por el tratamiento e importancia que se le daba a la arquitectura del México antiguo, tanto en sus redescubrimientos como en la conservación

⁹⁹ Madrazo, Claudia, *op cit.*, p. 273.

¹⁰⁰ BONFIL, Batalla Guillermo. *México Profundo. Una civilización negada*. Editorial Debolsillo, México, 2005. p. 89.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 91.

y restauración. Además de ello, si la pintora buscaba contraponer a los escenarios monumentales de los grandes edificios y rascacielos que caracterizaban el paisaje de los Estados Unidos, sabía que las zonas arqueológicas ofrecían centros ceremoniales, basamentos piramidales, templos y escultura monumental, como ejemplares de las culturas antiguas, y que estas, podían representar a México a través de su pintura.



- VIII. La dualidad

En dicha representación pictórica, se encuentra el sol y la luna suspendidos en el cielo, que se vislumbran ante la unión de dos nubes y un rayo naciente. Es muy probable, que se haya referido con ello a la dualidad: día y noche, calor y frío, luz y oscuridad, masculino y femenino. Sin embargo, Frida les colocó rostros a ambos elementos.

Siguiendo los significados que se les daban a los astros en la tradición mesoamericana, *“todo lo que existe en este mundo tiene alma, incluso las cosas fabricadas por el hombre; porque todas las cosas existen allá, como entes personificados, en el otro tiempo-espacio, antes que el mundo sea formado.”*¹⁰² Siendo así, Frida personificó a ambos astros brillantes; les dio una personalidad, una esencia que puede estar relacionada con los mitos mexicas de la *Creación del quinto sol*, y *El conejo en la cara de la luna*, que son frecuentemente representados en los libros de texto gratuito, literatura infantil y en la plástica mexicana. Y en contraposición, en el territorio estadounidense emerge una nube de vapor o de humo blanco proveniente de las chimeneas de la fábrica Ford; y del lado mexicano, son nubes creadas por la naturaleza,

¹⁰² LÓPEZ Austin, Alfredo, (2018) *“Cosmogonía y geometría cósmica en Mesoamérica”*. Arqueología Mexicana, edición especial núm. 83, p. 73.

que envuelven al sol y a la luna. Siguiendo la cosmovisión mesoamericana, el Historiador Alfredo López Austin, se refiere a estos dos astros como:

Fue el sol, con su propio destino, el que instaló los ciclos en el mundo. Asumió una misión y se convirtió en ejemplo. Quien llegara al mundo debería cumplir una función. El trabajo que él mismo se impuso es el más arduo de todos: iluminar la superficie de la tierra. El desgaste lo conduce a la muerte cada día.¹⁰³

La luna es un recipiente. [...] La luna como recipiente que es, guarda y vierte. Guarda cuando está maciza; ha vertido cuando casi no refleja la luz. Guarda en la estación de secas, vierte en la de lluvias. [...] La luna no brilla como el sol porque es un cuerpo que se vacía, que llora. Deja escapar su líquido que es luz, que es llanto, que es lluvia.¹⁰⁴

Al revisar las concepciones anteriores, se puede decir que ambos hacen una referencia homogénea a la muerte. A esa muerte que da vida, que da aprendizaje y que se relaciona directamente con la cosmovisión del México antiguo. Alusiones a las que Frida Kahlo gustaba, al hacer un coqueteo con sus raíces indígenas por parte de su linaje materno; indígenas que fueron descendientes directos de esa herencia de las culturas antiguas, y que la pintora sentía muy propia, pues en su época, ese sentimiento de nacionalismo mexicano se encontraba muy latente por parte de las políticas culturales. El resto de la idea llevaría a precisar que tal vez, su esposo Diego representaba al sol, de igual manera ella a la luna. Ambos astros duales que se complementan, que son tan diferentes y a la vez tan iguales.

Dicho lo anterior, se refleja el discurso que Frida estaba padeciendo en la forma de vida de los Estados Unidos, pues constantemente vivía un choque cultural; esto se dio de manera aguda entre el sentimiento de inclusión y exclusión en ese país, y mediante el cual, la necesidad de ser aceptada e integrada a una sociedad totalmente diferente para cada una de las experiencias vividas por la pintora. Kahlo, estaba abierta a las posibilidades, receptora en todo momento de los aprendizajes que iba adquiriendo y de

¹⁰³ *Ibidem*, p. 74.

¹⁰⁴ LÓPEZ Austin, Alfredo. *“El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana.”* Editorial Era. México, 2012. pp. 91-92

sus habilidades autodidactas que delimitaban a cada instante, la importancia de educar a su cultura visual ya que, para ella el mundo del arte debía estar íntimamente ligado a la manera de observar el mundo con esa mirada más aguda y sensata, que se puede percibir en la siguiente fotografía que fue capturada en el DIA, y que muestra a una Frida Kahlo seria, concentrada y trabajadora, frente a la obra *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, que es el objeto principal de esta investigación.



¹⁰⁵Desconocido, (1933). Frida Kahlo painting

Nivel III. INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA

Contenido simbólico y significado intrínseco

Análisis

Ante la lectura que se le ha dado a la obra *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, en los dos niveles anteriores que se refieren a la identificación preiconográfica y a la información iconográfica, en las que la percepción visual y la recepción de la información, forman la parte sustentable del tercer nivel de interpretación. En ellos, se detallaron los elementos fundamentales para realizar el análisis iconográfico que hace referencia al contenido simbólico y al significado intrínseco que la pintora Frida Kahlo le otorgó a este óleo. Y que, ante esta creación interna, se materializó en la

¹⁰⁵ Recuperado de Detroit Institute of Arts

<https://www.dia.org/art/collection?keys=frida+kahlo&Submit+Collection+Search=Buscar+colecci%C3%B3n>

producción de una obra sin precedentes en la vida de la pintora, la cual, así como sus demás creaciones, la han llevado a inmortalizarla en el mundo del arte. Frida transmutó en ellas: pensamientos, imágenes, formas, objetos, colores, olores, sonidos, sensaciones y sentimientos; para plasmarlas en la obra mundialmente reconocida de una artista producto de la Revolución Mexicana y del momento posrevolucionario.

Cualesquiera que sean las ideas más personales, fueron liberadas en las múltiples escenas y situaciones en las obras de la pintora. En algunas muy realistas, en otras muy extravagantes. La obra de Frida Kahlo es una apología a su vida, con tintes diferentes y pequeñas rupturas de lo que se pintaba en el llamado Renacimiento Mexicano y que, la llevaron a colocarse como una de las pintoras más destacadas. Una mujer irónica y natural, que encarnó las formas, la línea y el color para la transmutación personal a través de la plástica mexicana. Paradójicamente sus propias vivencias formaron parte de esa sensibilización e inspiración, que la llevaron a no tener límites en el momento de crear. Actualmente, las obras de la pintora, así como su casa y sus pertenencias, forman parte del patrimonio cultural que le ha otorgado el dinamismo de la popularidad ante ese universo de creadores culturales de las diferentes expresiones artísticas. Frida Kahlo nos permite darles múltiples lecturas a sus obras, desde las diferentes disciplinas o prácticas inmateriales que se mimetizan en las representaciones de una mujer visionaria.

Frida Kahlo, pintó este óleo en un momento por demás decisivo en el comienzo de su posicionamiento en el mundo del arte, como pintora que creaba a título personal y que intentaba separarse del reconocimiento como *la esposa del gran muralista Diego Rivera*. El año de 1932 traería consigo cambios y duelos. Como ya se mencionó en el capítulo anterior, la pareja de pintores residía temporalmente en los Estados Unidos de Norteamérica por causa de los encargos laborales que Rivera llevaría a cabo en San Francisco, Detroit y Nueva York. En particular más de la mitad de ese año, la pasarían en el Estado de Michigan, y sería ahí en donde consolidaría la esencia de su plástica. Entre movimientos sociales, cambios industriales y sentimientos personales, la pintora colocó su estudio profesional en el Instituto de Artes de Detroit. Se conoce que, mediante la correspondencia que mantenía con su médico, una amiga y su madre en este punto

de la estancia, Kahlo comenzaba a tener inquietud por regresar a México, pero el trabajo de Diego Rivera aún no terminaba.

Dicho momento de insatisfacción, la afectó notablemente el aborto que comenzó en el cuarto del hotel y que concluyó en el Hospital Henry Ford. El verano, estación del año que marcaba la vida de Frida desde el momento de su nacimiento, se hacía presente para recordarle el duelo permanente en el que vivía como persona. La muerte y pérdida de la ilusión de ser madre, se esfumaba de nuevo. Poco tiempo después, y a manera de ocupar su tiempo retomó la pintura y, ante el escenario de un eclipse parcial de sol comenzó una nueva obra, en la cual plasmaría este momento que nunca había ella presenciado en México. Pocos días después, recibió la noticia de que la salud de su madre había empeorado y ella, regresó a México, esta vez sin Diego Rivera. Aún no había asimilado el duelo de la pérdida de su embarazo, cuando la muerte la sorprendió de nuevo con el pronto fallecimiento de su progenitora. La figura femenina con estos dos sucesos era invadida por completo por la pérdida, la muerte y el luto interno. El anhelo de volver a México, no se había visto cubierto con esta breve estancia, pues, aunque se encontraba en su patria, su pasado y el porvenir estaban dañados, ante esa incertidumbre de saber cómo asimilaría la nueva situación de su vida con todo lo que aún no había asimilado ese año. En efecto, todo ello sería representado en su nueva creación como medio para expresar su interior.

Desde el primer acercamiento a la obra *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, se puede delimitar que, es una composición de experiencias personales que dejaron en ella una percepción de irrealidad. Una estancia en Detroit alucinante, en la que plasmó una experiencia de elementos nuevos y otros que se pueden reconocer o familiarizar de inmediato. Estos van desde el ambiente industrial hasta el ambiente natural, de lo creado por el humano contemporáneo hasta lo creado por la mano antigua. Incluso, se puede pensar que el cuadro además de contar una historia producto de la realidad, se refiera a imágenes de experiencias oníricas, en las que existe cierta flexibilidad en el espacio temporal. Ya que, se pueden observar múltiples escenarios atemporales que se encuentran suspendidos en un mismo espacio presentado por Frida

Kahlo, el cual, genera una invitación al espectador a comprender la significación simbólica. A partir de esta investigación, surgen ocho enlaces simbólicos que se detallan en dicha obra:

- I. Representación de Frida Kahlo
- II. La industrialización en los Estados Unidos
- III. Los avances tecnológicos
- IV. Naturaleza viva. Las raíces de la patria
- V. México Antiguo
- VI. La muerte
- VII. Las raíces indígenas del México Antiguo
- VIII. La dualidad

A partir de la información recabada en ellos, es que se da una interpretación íntegra de la obra en la que se conjugan el modelo interpretativo de Panofsky, la pedagogía de la mirada y la perspectiva freudiana; todos ellos proyectados para analizar dicho autorretrato de la pintora Frida Kahlo. En un primer momento, es importante reconocer que el sentido esencial que le da la pintora a la obra, es la de la búsqueda innegable de esa identidad personal y profesional, que va a enmarcar ante un autorretrato de reconocimiento circunstancial. Es conocida ya, la interpretación freudiana respecto a la fijación mental y emocional de la hija o el hijo ante la representación de la madre y el padre; esto es, la obsesión ante lo maternal o lo paternal.¹⁰⁶ Es por tal motivo, que en el *Capítulo III. Frida Kahlo, vida y obra: el arte de enseñar*, se realizó una breve reseña de vida desde su nacimiento hasta que comienza su aventura en los Estados Unidos de Norteamérica; para que, se pueda hacer la conjunción de esa catarsis emocional de lo acontecido desde el verano de 1907 hasta el verano de 1932. Al realizar la revisión de *la psicología del color de Eva Heller*, se puede detectar en la obra, afinidad con las emociones de la pintora, las cuales generaron detonantes a nivel psicológico y biológico. La autora nos muestra, los resultados de sus estudios; en los que, el vínculo del color con las emociones no se presenta de manera accidental, ya que la asociación del primero

¹⁰⁶ Se recomienda al lector consultar las Obras Completas de Sigmund Freud, en donde se encuentra su escrito *La interpretación de los sueños* (1900), en donde se aborda el concepto del complejo de Edipo y la relación de los padres con los hijos.

con el segundo forma parte de las vivencias generadas desde el nacimiento hasta la etapa adulta y con ello, una apropiación en nuestra mente y en la manera en la que nos expresamos. Por lo anterior, Kahlo tuvo deseos de manifestarse por medio de la expresión pictórica y experimentó de manera particular con las vivencias que estaba teniendo. Con dicha perspectiva biográfica, se puede interpretar que en el cuadro *Autorretrato en la frontera entre México y Estados*, se esconden los reflejos simbólicos de cuatro personajes: Frida Kahlo misma, su madre Matilde Calderón, su padre Wilhem Kahlo y su esposo Diego Rivera.

En el sentido esencial que infunde el autorretrato de cuerpo completo, así como la obra misma, se encuentra el reflejo simbólico que alude a la pintora. Frida tenía la necesidad imperante de conocer y explicar todo lo que ocurría a su alrededor a través de sus creaciones pictóricas; para ella, la observación siempre fue metódica y subjetiva. La medida con la que se retrata refleja en sus facciones y en su vestimenta, una actitud crítica y reflexiva que estaba teniendo en este tiempo de estadía en Detroit. La sociedad norteamericana no le brindaba el sentimiento de pertenencia ni de reconocimiento que ella identificaba en su patria. Las costumbres y tradiciones eran distintas, los modos de vida, la vestimenta, la gastronomía e incluso el lenguaje. De manera general, cambió su aspecto físico, presentó problemas de salud, se alteraron sus hábitos alimenticios por el cambio de país, su vida social ahora era diferente; una realidad de extremos que poéticamente también era una forma de estar muriendo, de renunciar paulatinamente a lo que su cotidianidad en México le ofrecía.

Análogamente, se encuentran presentes en ella los colores primarios como el amarillo, azul y rojo, además la presencia de colores secundarios como el anaranjado y el verde; así como, mezclas subordinadas de ellos, como el gris, marrón y rosa. En particular se percibe una inmensa afinidad con las emociones básicas como la alegría, el enojo, el miedo y la tristeza. Frida Kahlo utilizó el color como técnica, pero también como filosofía. Bajo esta misma línea se detalla que, el asta de la bandera que sostiene en la mano izquierda, apunta a la pieza femenina de color marrón que ya ha sido identificada como una figura de las Culturas de Occidente. Esta representación nos muestra la lucha

interna ante la maternidad que en Frida se encontraba latente. Por una parte, el duelo causado por la separación significativa de la patria tras meses de estancia en EUA; por otra parte, la pérdida biológica que tuvo en ese segundo aborto natural; y un motivo aún más preponderante, la muerte física de su madre Matilde Calderón, con la cual no pudo estar presente en los últimos meses de su vida. Las tres etapas mencionadas, se presentaron en orden cronológico. No es casualidad que su rostro se encuentre orientado hacia ambas figuras arqueológicas femeninas.

Siguiendo este análisis, el cigarro que sostiene en la mano derecha, apunta al flash de bombilla, que fue implementado en los años 30's por la fotografía moderna. Ya se ha mencionado, que su padre Wilhem Kahlo, era fotógrafo de profesión y que formó parte de ese acercamiento a la pequeña Frida para las composiciones estéticas que esta expresión merecía. Tales como la observación, el encuadre, el revelado y el retoque e iluminación de imágenes. De la misma manera, y haciendo alusión a las piezas de representación femenina, se conoce a través de la correspondencia de cartas y telegramas que Frida y Diego mantuvieron en la pequeña estancia que tuvo la pintora en México cuando falleció su madre, que el señor Wilhem se encontraba en un episodio de depresión como parte del duelo que aquejaba a la familia. De esta manera, el matrimonio de pintores toma como decisión que el padre de Frida retratará algunas piezas arqueológicas de su colección con motivo de remuneración económica, pero principalmente como parte de una terapia ocupacional. Es así como, las figuras de la Cultura de Occidente, además de referirse a la madre Matilde Calderón, también se asocian con la relación que tenía la pintora con su padre Wilhem Kahlo. A su vez, Frida reconoce la relación del matrimonio Kahlo-Calderón por medio del entrelazamiento de sus manos: mientras la mano derecha sostiene la bandera que apunta a la representación femenina marrón, la mano izquierda con el cigarro apunta al flash de bombilla. Simbólicamente, una necesidad profunda de la sombra maternal y paternal que complementaban su vida, aun encontrándose lejos de su lugar de origen.

La siguiente perspectiva se dispone en las imágenes que hacen referencia a Estados Unidos. La colocación de ellas, sitúa espacio-temporalidad del lugar en el que se crea

dicha obra, sin embargo, no hay que olvidar que en los murales que pinta Diego Rivera en los patios del DIA en Detroit (encargo laboral por el cual residían en Michigan), se estaba plasmando el momento de desarrollo industrial y avance tecnológico que Industrias Ford estaba generando en su país, y que los obreros y su mano de obra representaban un momento contundente luego de la crisis económica que había sacudido al mundo entero. Por esa razón, el matrimonio acudió varias veces a las industrias para conocerlas, familiarizarse con ellas y plasmarlas en los murales. La referencia está clara, al pintar las industrias Ford y al territorio norteamericano, hace un relato ligeramente más completo de la alusión simbólica a su esposo Diego Rivera, quien pasaba gran parte de su día e incluso a veces las noches, en pintar los murales en el Instituto.

La misma sugerencia se hace con el sol y la luna animados que pinta Frida en la obra. En un sentido poético y de realismo mágico, se puede delimitar que, ante las características de dualidad que estos dos elementos simbolizan para las diferentes culturas antiguas, la pareja de pintores sería representada por ellos. Los cuales, se unen mediante un rayo de color naranja, proveniente del choque de ambas nubes que los cubren, esto hablaría de la diferencia de caracteres personales y problemas de pareja mediante los sentimientos y las emociones que caracterizaron a su matrimonio. Otra referencia, nos hablaría del momento que presencié la pareja acompañada de algunos amigos y ayudantes de Diego Rivera en la azotea del DIA el 31 de agosto de 1932, con el eclipse parcial de sol. El cual según Lucianne Bloch, inmediatamente a su término la pintora regresaría a su estudio que se encontraba en dicho edificio motivada para comenzar la obra plástica a la que se atañe en este trabajo. Por consiguiente, la luna y el sol que destacan en la parte superior del óleo, así como la parte que representa a Industrias Ford, con sus altos y voluminosos edificios, grandes chimeneas industriales y un pronunciado vapor saliente de ellas, generan un ambiente simbólico referido a la relación con su esposo, el pintor Diego Rivera.

No se puede dejar de mencionar, que el monumento arqueológico de notable arquitectura, que se encuentra situado debajo del sol y la luna, también pueda representar la relación que tenía el matrimonio. Esa estructura de piedra, contiene algunas partes

planas y conservadas, también se pueden observar piedras superpuestas, inacabadas y desgastadas. De alguna manera, existe una simetría no perfecta con escalinatas y plataformas que la complementan. Es probable, que los pocos años que llevaban unidos ante el matrimonio civil se plasmara en esta representación de un antiguo resto arquitectónico, del cual se puede interpretar que el montículo de rocas y piedras grises y marrones, son escombros y restos que permiten inferir al desgaste que iba teniendo poco a poco la pareja, ante las múltiples discusiones que son conocidas ya, en el matrimonio Kahlo-Rivera.

“Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos” pintada en 1932 por la artista Frida Kahlo, puede leerse como una microhistoria en la que la misma pintora se cuestiona a la única realidad en la que ella está viviendo, la suya. Cada lectura que se le puede hacer a esta obra forma parte de un pretexto para conocer la historia, para comprender el contexto histórico en el que se desarrolló. Con ello se esclarece la siguiente asociación: la pintora era una especie de Rey Midas, todo lo que veía y vivía lo convertía en pintura, dibujo o boceto; vivía la tempestad como una posibilidad de crear. En cada pintura, encontramos un personaje diferente ante autorretratos, los cuales, utilizaba como estandarte de libertad de ese ideal de *Ser mujer*, a través de su cuerpo, su sexualidad y su parte femenina. La obra a la que atañe esta investigación, conduce a cada espectador a la observación más sencilla y al análisis más complejo que es la vida de la gran pintora Frida Kahlo.

CONCLUSIONES



¹⁰⁷ Desconocido, (1933). Frida Kahlo painting with Diego Rivera

“Pintarte quisiera, pero no hay colores,
por haberlos tantos, en mi confusión,
la forma concreta de mi gran amor”

Frida Kahlo

¹⁰⁷ Recuperado de Detroit Institute of Arts
<https://www.dia.org/art/collection?keys=frida+kahlo&Submit+Collection+Search=Buscar+colecci%C3%B3n>

CONCLUSIONES

A lo largo de los cuatro capítulos que componen esta tesis que lleva por título *La plástica mexicana como medio educativo: Un análisis de la pintura de Frida Kahlo "Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos" (1932)*, se logra comprender que, la maestra Frida Kahlo se encuentra en el centro de las reflexiones planteadas. Fue una intelectual que buscaba reflejar en su pintura su propia construcción como ser humano, sus experiencias estéticas y sus concepciones acerca de la época y el mundo que la rodeaba. Esto es, una revisión al México revolucionario y posrevolucionario que la pintora percibió y que plasmó en sus obras al experimentar diversos estilos, tales como retratos, autorretratos, paisajes, escenarios, naturalezas vivas y muertas, animales y sus hibridaciones, en sí el ciclo de la vida. La mayoría de sus obras, provoca críticas artísticas en cuanto a técnica y contenido. Fue una pintura testimonial y autobiográfica, que permitió múltiples ejercicios de búsqueda de identidad por parte de la pintora, quien logró consolidarse en la década de 1930 y forma parte de ese renacimiento mexicano, o acaso, ¿La Revolución no ha terminado? ¿Estamos en ella?

En la época actual, la figura de la artista es objeto de muchas apropiaciones por medio de la resignificación que se le ha dado como ícono de la mexicanidad. Esa construcción mediática que se le dio a Frida Kahlo desde su muerte (la cual causó el culto a la pintora), se ha transmitido de generaciones de antaño a las nuevas generaciones. Originándose un personaje que representa el proceso histórico que ella vivió, para el cual, se tendría que entender su época y con ello el motivo de su obra. Tal ejemplo de la construcción de la identidad a partir del arte, es el fenómeno que ocurre en México y el Sur de Estados Unidos donde la pintora es considerada como un fuerte ícono de identidad cultural ya que, detona referentes lingüísticos y simbólicos lo que le dan pauta y sentido a la acción de identidad: una forma muy particular de ser mexicano a través del movimiento chicano fortalecido en la década de los años sesenta. Es a partir de esto, que podemos comprender el efecto ejercido de la obra de Frida Kahlo sobre los mexicanos y los que tienen raíces mexicanas en la frontera sur de Estados Unidos, ese vínculo entre el pasado y el presente, entre la imaginación y la realidad, entre la experiencia estética y la

experiencia educativa.¹⁰⁸ En este contexto, se construye un imaginario ligado a los mitos, leyendas, música y poesía del territorio de los ancestros. Todo esto, es retomado por el ejercicio introspectivo de los migrantes mexicanos en el país vecino, con la idea de recuperar todos los elementos históricos que van definiendo un sentimiento de identidad cultural. Por lo anterior, las obras de Frida Kahlo tienen una función educativa como arte, que fortalece las diferentes identidades mexicanas, independientemente si residen en territorio nacional o en algún lugar del extranjero y, de este modo, es habitual que nos identifiquemos con estos bienes patrimoniales.

Al analizar la pintura *“Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos”* (1932), como expresión artística se dedujo que, expresa puntos de vista radicales y que además es un óleo con connotaciones históricas que guarda la memoria a través de lo escrito y lo visual. Historias que construyen identidades culturales y generan saberes estéticos, ya que las diversas identidades han sido formadas a partir de la educación. Desde la perspectiva en la que se creó, se puede entender como un espejo en el que Frida Kahlo contempló todo su contexto y vivencias personales para reconocerse en él, y buscó por medio de ciertas representaciones la explicación de lo que acontecía. Por lo anterior, el análisis iconográfico de las obras en general, es un tipo de alfabetización visual que permite consolidar identidades culturales a través de la educación. Se obtiene entonces a través de la iconografía, una pauta crítica que genera distintas lecturas del arte para ver las ideas que se gestaban en México en 1932, por medio de la visión de Frida Kahlo, la cual fue testigo, actor social y crítica de su propia obra. ¿Cuánto pudo decir con una sola pintura?

Considerando que, Kahlo y Rivera son pintores destacados en la historia del arte en México; se puede observar que el matrimonio integrado por dos personajes creativos, sensitivos e independientes, tuvo un mayor vínculo en cuanto a su compleja relación de pareja. Ésta, se ha prestado a múltiples interpretaciones de la convivencia que ambos tenían. Sin embargo, el estilo particular de cada uno, en sus obras de pequeño y gran

¹⁰⁸Se recomienda visualizar el documental “Conexiones, arte chicano y mexicano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. SIERRA, Aida. Cenediap INBAL (2013). *“Conexiones, arte chicano y mexicano”* URL https://www.youtube.com/watch?v=Z_7dprkFQUg&t=6s

formato, dan muestra de la influencia que poseían el uno con el otro en cuanto a su proceso creativo, proyectando con ello, el papel que jugaba Frida en la vida de Diego y Diego en la vida de Frida. Al hacer un análisis de la obra de estos pintores, podemos encontrar múltiples representaciones visuales de Rivera en la obra de Kahlo, y algunas representaciones visuales (sobre todo en murales), de Kahlo en la obra de Rivera. Esta influencia es fundamental para entender los procesos por los que iba pasando la pareja. Para comprender plenamente la relación que existe entre la plástica de ambos, basta con observar el cuadro *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, de Frida Kahlo pintado en 1932, y el mural *Unidad Panamericana*¹⁰⁹, de Diego Rivera pintado en 1940. En los cuales, se hace una apología a las relaciones políticas y tecnológicas que tenían México y Estados Unidos y el cómo se da la expresión artística en ambos pintores. Se puede concluir, que sus planteamientos teóricos acerca de la influencia ideológica, sentimental y técnica que mostraban como pareja, se encuentran detallados como documentos históricos en su obra plástica y logran narrarnos relatos sorprendentes del porqué el matrimonio Kahlo-Rivera se encontró en sincronía polifacética durante el proceso de creación de sus más reconocidos trabajos.

Además de lo anterior, las obras de la pintora permiten explorar nociones de género, un tema que se ha manifestado en importantes movimientos sociales en los últimos años. Y en los que, Frida Kahlo ha figurado como estandarte de lucha y ejemplo. Se comprende entonces que surjan nuevas necesidades educativas ya que estas forman parte de la producción cultural. Por medio de la pedagogía de la mirada, se entiende que, lograr un concepto de nación es complicado por la multiculturalidad que existe en todo el territorio; es necesario comprender que toda esa diversidad cultural requiere de un proceso de exteriorización por cada uno de los creadores culturales. Sin embargo, la educación patrimonial es una vía para transmitirlo a las nuevas generaciones. Ahí radica la importancia de la enseñanza de las artes a través de los diferentes métodos multisensoriales en los cuales, las técnicas utilizadas se enfoquen en el uso de los cinco

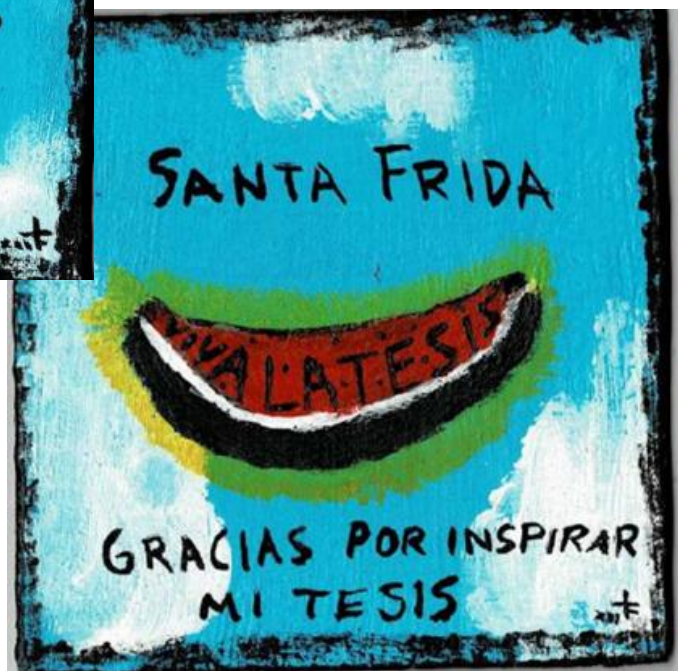
¹⁰⁹Agradezco la sugerencia de la maestra Ana María del Pilar Martínez (2021), quien encontró similitud entre ambas obras, quien recomendó consultar la nota periodística de Bellinghausen, Hermann. Mural de Rivera, pieza estelar de magna muestra en San Francisco. *La Jornada. Cultura*, sábado 6 de enero de 2018.
URL <https://www.jornada.com.mx/2018/01/06/cultura/a02n1cul>

sentidos (olfato, gusto, tacto, vista y oído). Esto para recordar, no olvidar, comprender e implementar nuevos conocimientos. En lo que se refiere al campo de la docencia, se debería de incluir al arte en la práctica docente y considerarla por ende en las planeaciones curriculares.

Como pedagogas y pedagogos, las diferentes expresiones artísticas nos permiten generar un proceso de comunicación educativa en los diferentes espacios de educación formal, educación no formal y educación informal que se presenten. Esto es posible, al crear líneas transdisciplinarias sin perder la esencia de la pedagogía: la educación del ser humano. La labor radicaría entonces, en ser un mediador cultural entre las obras artísticas al fomentar la idea de que el arte es para todos y no sólo para los que presentan aptitudes especializadas; de esta manera, la pedagogía debe de evitar en todo momento las rupturas; esto conllevaría a fortalecer una particular forma de entenderse como pedagoga y pedagogo hacedor y creador de cultura, que enseña a observar al mundo con una mirada más aguda y crítica, que permita la tolerancia ante las múltiples ideas que puedan surgir en los educandos; desarrollando la imaginación mediante la creatividad y fomentando la valoración del patrimonio cultural material e inmaterial. Buscando con ello, la sensibilización integral de cada ser humano. Las pedagogas y los pedagogos serían entonces, esos artistas de la creación de nuevos conocimientos y la comprensión de lo ya adquirido.

Además, se comprende que, la historia del arte por medio de la pedagogía de la mirada muestra la importancia de la educación, concientizando sobre el cuidado y promoción del patrimonio nacional. Así, las mexicanas y los mexicanos se convierten en el fundamento de la educación y la historia. No obstante, para generar una reinterpretación de nuestro pasado y comprender con ello, cuáles eran los temas preferidos para pintar en cada época. Como ejemplo, se muestra el arte del Renacimiento Mexicano, en el cual existía una devoción muy particular a las imágenes y al poder social que estas generaban. Al mirar una imagen, el espectador se debe preguntar ¿Qué nos está queriendo decir?, ¿Qué nos está revelando? Incluso, ¿Qué nos está ocultando?

Es así como, la vocación pedagógica que tiene esta investigación sobre Frida Kahlo atiende a aspectos identitarios, contestatarios a nivel político y personal y es una propuesta para aplicar esa pedagogía de la mirada y fomentar la sensibilidad a la cultura y al patrimonio. Se afrontó una temática poco abordada desde la reflexión pedagógica y se busca que llegue a ser una herramienta ante el discurso del binomio plástica e historia; de este modo, podrá inmiscuirse en el tejido social y generar así un nuevo significado de ser mujer en el arte visto desde los ojos de la maestra Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón (1907-1954). Después de haber leído este análisis, **¿Qué despierta en ti la obra “Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos”?**



110

¹¹⁰ Agradezco a José Fernando Montes de Oca Murillo (2020), la realización y el obsequio de los exvotos como ofrenda a la maestra Frida Kahlo por inspirar mi tesis. Actualmente, forman parte de mi colección personal.



FUENTES BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS

ALTAMIRANO, Marcela. *Los grandes mexicanos. Frida Kahlo*. Grupo Editorial Tomo. México., 2017.

ARÉVALO Zamudio Javier y HERNÁNDEZ Luviano Guadalupe (coords). *Didáctica de los medios de comunicación*. SEP, México., 1998.

BARBEZAT, Suzanne. *Frida Kahlo en su casa*. Editorial Cuarto Grupo, México., 2016

BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Editorial Grijalbo, México D.F., 2014.

BELTRÁN, Rebeca. *Frida Kahlo. La artista que convirtió su obra en ícono universal de la lucha femenina*. RBA Editores, España, 2019.

BONFIL BATALLA, Guillermo. *México Profundo. Una civilización negada*. Editorial Debolsillo, México, 2005.

Diario Oficial del Órgano Provisional de la República Mexicana, Constitución Mexicana de los Estados Unidos Mexicanos. Tomo V, 4ª Época, Número 30., 1917.

DEL CONDE, Teresa. *Frida Kahlo La pintora y el mito*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 1992.

DEL VAL, José. *México, identidad y nación*. UNAM, México, 2004.

EL COLEGIO DE MÉXICO. *Ensayos sobre historia de la educación en México*. Ediciones CM, México, México 1981.

ESCALANTE, Pablo. *Educación e ideología en el México Antiguo*. Ediciones El Caballito, México, 1985.

FERNÁNDEZ FÉLIX, Miguel (dir). *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano 1910-1950*. Catálogo de la exposición celebrada en la Ciudad de México en 2017. INBA, México, 2016.

FUENTES Rojas, Elizabeth. *Diego Rivera en San Francisco*. Editorial Nueva Cultura, México, 1991.

GALLO T. Miguel Ángel. *Historia Universal Contemporánea siglos XX y XXI*. Editorial Quinto Sol, México, 2005.

GRAMSCI, Antonio. *La formación de los intelectuales*. Editorial Grijalbo, México, 1984.

HELLER, Eva. *Psicología del color*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: Las pinturas*. Editorial Diana, México, 2003.

HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: Malerin der Schmerzen Reblin gegen das Unabänderliche*. Editorial Scherz, München, 1983.

HERRERA, Hayden. *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. Editorial Diana, México, 1998.

JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. Editorial Diana, México 1987.

KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Editorial Taschen, Eslovaquia, 2015.

LÓPEZ Austin, Alfredo. (2018) “*Cosmogonía y geometría cósmica en Mesoamérica*”. Arqueología Mexicana, edición especial núm. 83.

LÓPEZ Austin, Alfredo. *El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*. Editorial Era. México, 2012.

LOZANO, Luis-Martín. *Frida Kahlo, El círculo de los afectos*. Fondo Editorial Estado de México, México, 2007.

MADRAZO, Claudia (coord.). *El Diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato*. Editorial La vaca independiente, México, 1995.

MARTÍN del Campo, David. *La niña Frida*. Editorial Planeta Mexicana, México, 2017.

MONTES DE OCA, María del Pilar (coord.), “*Las sufridas*”. Algarabía léeme y sabrás, núm. 186, México, 2020.

MORENO Guzmán, María Olvido. *La reproductibilidad del arte prehispánico. Aspectos artísticos, estéticos, históricos, legales y administrativos. Caso: cerámica de Occidente*. Tesis de Doctorado, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Editorial Alianza Universidad, Madrid, 1998.

QUIRARTE, Martín. *Visión panorámica de la historia de México*. Librería Porrúa Hnos, México, 1986.

RICO, Araceli. *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*. Editorial Plaza y Valdés, México, 1993.

SALVAT MEXICANA. *Historia de México Tomo II*, Impresora y Editora Mexicana, México, 1978.

SOUTER, Gerry. *Kahlo*. Editorial Numen, México, 2013.

SUAREZ DÍAZ, Reynaldo. *La educación, estrategia de enseñanza aprendizaje, teorías educativas*. Editorial Trillas, México, 2002.

TIBOL, Raquel. *Escrituras de Frida Kahlo*. Editorial Plaza y Janés. México, 2004.

TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo en su luz más íntima*. Editorial DeBolsillo, México, 2007.

TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo. Una vida abierta*. Editorial Oasis, México, 1983.

TIBOL, Raquel. "*Frida Kahlo según Raquel Tíbol*". Museo Soumaya Fundación Carlos Slim, Revista mensual, México, 2017.

VELÁSQUEZ García, Erik [et al.] *Nueva Historia General de México*. El Colegio de México, México, 2019.

ZAMORA, Martha. *El pincel de la angustia*. Edición de autor, México, 2015.

ZYGMUNT, Bauman. *Arte ¿líquido?*. Editorial Sequitur, España, 2007

